

Imagens&Arquivos

Fotografias e Filmes

Coord.
Teresa Mendes Flores
Sílvio Marcus de Souza Correa
& Soraya Vasconcelos

Rocis
LISBOA

Rocis
LISBOA

CENTRO DE GEOGRAFIA DO ULTRAMAR
SERVICO
CAIXA
DOCUMENTO

Centro de Geografia do Ultramar
Serviço de Fronteiras

Centro de Geografia do Ultramar
Serviço de Fronteiras

FOR THIS PRODUCT

to this, all express or implied warranties
sequential or otherwise, however caused,

LONDON
REGISTERED TRADE MARK

Boia Lda
LISBOA

USE FILME

PERUTZ

Boia Lda
LISBOA

1960
Rolo n.º 7 e 8

USE FILME

PERUTZ

ubique

2-5º

QNV 32

TOGRÁFICAS

DE FILMAR

DRES DE CINEMA

HOS DE REPRODUÇÃO
FILME



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO CIENTÍFICA TROPICAL
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS
DE ENGENHARIA GEOGRÁFICA

Rua da Junqueira, 534 — 1300 LISBOA
Tel. 63 55 03

32

Anubiac

Ficha Técnica

Título

*Imagens & Arquivos.
Fotografias e Filmes*

Coordenação

Teresa Mendes Flores
Sílvio Marcus de Souza Correa
Soraya Vasconcelos

Comissão editorial

Charles Tshimanga-Kashama
(University of Nevada)
Didier Nativel
(Université Paris-Diderot)
Jeanne Mercier
(Independent Curator)
José Bragança de Miranda
(Universidade Nova de Lisboa)
Margarida Medeiros
(Universidade Nova de Lisboa)
Marina de Mello e Souza
(Universidade de São Paulo)
Souleymane Bachir Diagne
(Columbia University)

Comissão consultiva

Alexandre Cohn da Silveira
Alzira Tude de Sá
Ana Balona de Oliveira
Ana Lúcia Beck
Ana Teresa Ascensão
Ângela Ferreira
Catarina Patrício Leitão
Daniela Queiroz Campos
Hugo Silveira Pereira
Jeanne Mercier
Jorge Varanda
Kitty Furtado
Madalina Florescu
Manuela Penafria
Maria B. Ramos Flores
Maria de Fátima Piazza
Mariana P. dos Santos
Marta Macedo
Paulo Catrica
Raquel Schefer
Rui Torres
Sofia Silva
Teresa Castro

Tradução

Ana Cláudia Mendes

Revisão de tradução

Teresa Mendes Flores
Soraya Vasconcelos

Revisão de texto

Maria Helena Vieira

Imagens pp. 3-4 e 352-353

Photography Collection
ULisboa / IICT
© PHOTO IMPULSE, 2019
(fotos: Soraya Vasconcelos)

Data de publicação

2021, Coleção ICNOVA

ISBN

978-989-9048-10-2
[Suporte: Eletrónico]
978-989-9048-11-9
[Suporte: Impresso]

DOI

<https://doi.org/10.34619/eg8k-sjem>

Edição

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

Direção da coleção

Francisco Rui Cádima
Maria Lucília Marques
Cláudia Madeira

Gestora editorial

Patrícia Contreiras

Design

Tomás Gouveia

Apoio

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

A edição deste livro é financiada por fundos nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/05021/2020 e do projeto PHOTO IMPULSE — PTDC/COM-OUT/29608/2017.



O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação, publicação ou transformação da totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do editor e dos seus autores. Os artigos, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.

A presente publicação encontra-se disponível gratuitamente em:
www.icnova.fcsh.unl.pt

Índice

Introdução	6		
Elizabeth Edwards Fotografias: a forma material e o arquivo <i>dinâmico</i>	14	Teresa Mendes Flores Rasgar as fronteiras: campos e foras de campo nos álbuns fotográficos das fronteiras	178
John Tagg A máquina de arquivo; ou A câmara fotográfica e o ficheiro	30	Sofia Yala Rodrigues Memórias Negro-Lisboetas	210
Ana Maria Mauad Dos arquivos às exposições: fotografia pública e história em 'Conflitos' (2017)	46	Marina Feldhues Possibilidades para descolonização de fotografias coloniais: reflexão a partir de livros fotográficos	220
Maria José Lobo Antunes Provas de vida: fotografia da guerra colonial num arquivo digital vernáculo	73	Lara Portela, Nelson Melo Arquivologias (2014-2018)	241
Giulia Strippoli <i>La Vittoria è Certa</i> , de Lionello Massobrio: história parcial de um filme e reflexão sobre um encontro	82	Maria do Carmo Piçarra O arquivo "antropológico" filmado em "Timor Português": propaganda da MAT e a poesia de Cinatti	253
Daniel Barroca Nothing lasts forever, but some things burn for ages (2020)	98	Sara Castelo Branco <i>O arquivo em reverso.</i> A potência da origem e do inconcluso nas obras de Filipa César e Ângela Ferreira	273
Sílvio M. de Souza Correa As marcas do silêncio em imagens de arquivos	108	Cláudia Madeira Meta-hibridismo e a reativação dos arquivos da arte da performance portuguesa	300
Marcus Vinicius de Oliveira Itinerários fotográficos no acervo do Instituto de Antropologia da Universidade do Porto	137	Ana Lúcia M. de Marsillac, Anelise Hauschild Mondardo Contra-imagem, efeito de sujeito: arte contemporânea e psicanálise	321
Allen F. Roberts, Mary N. Roberts Dwelling in the word: a visual essay on Senegalese sacred architecture	164	Francisca José Discurso perpétuo; ou da tautologia da origem pela geometria sagrada	336

Introdução

Teresa Mendes Flores, Sílvio Marcus de Souza Correa & Soraya Vasconcelos

Este livro surge no contexto do projeto de investigação Photo Impulse¹ que estuda as imagens fotográficas e filmicas produzidas pelas missões de geodesia, geografia e antropologia decorridas nas então chamadas possessões portuguesas do Ultramar, e que pertencem ao arquivo IICT/MUNHAC². Do confronto que encetámos com a dramaturgia própria deste arquivo, e que é típica dos arquivos de um modo geral — as suas regras comportamentais, a sua coreografia de gestos e de deslocações no seu espaço interior, os seus sistemas de armazenamento e localização de *specimens*, os critérios de catalogação e conservação, as materialidades diversas das imagens que encontrámos —, surgiu o debate sobre o papel dos arquivos de imagens fotográficas e filmicas na construção da história, pensada em duas vertentes: quer no sentido da construção do discurso histórico, isto é, da prática de escrita da História, quer no sentido do impacto político, social, cultural e até económico do arquivo no fazer da própria história no presente, a partir de múltiplas intersecções entre as visualidades aí disponíveis, e o espaço público contemporâneo, nomeadamente, nas pesquisas das ciências sociais, nas artes, nas atividades dos museus, no jornalismo e nos campos político e jurídico.

Quanto à primeira vertente, referimos propositadamente “escrita da História” pois se a atividade do/a historiador/a passa por uma relação com a escrita, esta prática tem vindo a ser interpelada pelos arquivos de imagens que desafiam a disciplina, não apenas do ponto de vista metodológico — numa disciplina onde o documento escrito sempre foi basilar — ao abrir a pesquisa à integração das imagens como documentos, mas também ao examinar a historicidade própria das imagens e da sua cultura, ultrapassando a ideia de uma imagem como mera ilustração dos eventos e personagens históricos relatados no texto e, em vez disso, percebendo a imagem como objeto histórico que responde às suas condições e situações de produção,

1 *O impulso fotográfico: medindo as colónias e os corpos colonizados. O arquivo fotográfico e filmico das missões portuguesas de geografia e antropologia* é um projeto de investigação em curso no ICNOVA, até setembro de 2022, em parceria com a NOVA-FCT e o Museu de História Natural e da Ciência da Universidade de Lisboa, com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia com referência PTDC/COM-OUT/29608/2017. Mais informações na página de internet do projeto em <https://www.photoimpulse.fcsh.unl.pt/pt/inicio/>

2 Estas missões foram inicialmente promovidas pela Comissão de Cartografia, instituição que originou o Instituto de Investigação Científica e Tropical, após uma longa história e diversas denominações, e que, no que se relaciona com as coleções científicas, integra, hoje, o Museu de História Natural e da Ciência da Universidade de Lisboa.

como interpretação visual do presente em que se situa e no qual participa, e não como elemento inerte e naturalizado. As imagens que hoje podemos encontrar nos diferentes tipos de arquivos, tanto públicos quanto privados, passaram a ser encaradas pelas ciências sociais e pelas artes, como construtoras da realidade social onde operaram e onde continuam a operar através de novas apropriações no presente. Esta “viragem pictórica”, debatida por Ana Maria Mauad num dos textos de abertura deste livro, suscita novas considerações sobre a visibilidade que estas imagens produzem, ganhando protagonismo na compreensão do presente. A própria História da fotografia, nomeadamente em Portugal mas certamente também no Brasil, países de onde são oriundos a maioria dos autores e das autoras desta colectânea, só nas últimas três décadas têm vindo a integrar algumas das imagens existentes nos arquivos nacionais, públicos e privados, mas muitas estão aí guardadas sem visibilidade e crítica no espaço público visual contemporâneo. Diversas razões concorrem para isto, desde razões legais de acesso e direitos de imagem das pessoas representadas, ao facto de terem sido produzidas em contextos científico ou vernacular, fora do espectro das artes que até então, orientava a historiografia da fotografia.

Para além disto, os arquivos de fotografias e filmes têm permitido experimentar outras formas de fazer essa “escritura” da história, através de modos imagéticos e multimodais (associando linguagens) de contar, ensaiando também novas posições de subjetividade de historiadores e historiadoras. Na segunda vertente acima referida, a dos modos segundo os quais o presente constitui os seus arquivos e como os arquivos constituem o presente, esses modos abriram-se a uma multiplicidade de agentes, para além da disciplina histórica, muito em particular nos sectores do jornalismo de investigação e das artes. Aqui, assistimos à consolidação de uma arte “arquivista”, isto é, uma arte baseada na reflexão, re-conceptualização e re-significação das imagens (e outros objetos) de arquivo, que se tornou interpelante nas últimas décadas, produzindo mútuas influências entre as artes e as ciências.

Neste contexto, no verão de 2019, foi realizada uma jornada de estudos sobre o tema Imagens e Arquivos no auditório da NOVA FCSH, em Lisboa. Os trabalhos apresentados sobre as imagens como fontes e/ou objetos de estudos trouxeram à baila os percursos, às vezes labirínticos, em arquivos nacionais e estrangeiros das investigações sobre temas de cultura visual, notadamente na interface com a história dos impérios coloniais. Desde a segunda metade do século XIX, a produção, a circulação e a divulgação de imagens em diferentes suportes materiais têm contribuído para diversas representações do mundo no imaginário contemporâneo, o que resulta também numa quantidade infinita de material visual nos arquivos públicos e privados. Muitas dessas imagens tiveram “múltiplas vidas” e os seus vestígios se encontram dentro e fora dos arquivos.

As diferentes abordagens teóricas e metodológicas e as variadas formas de dar nova vida às imagens (exposições, artigos científicos, livros, documentários etc.) deram azo ao projeto deste livro eletrónico para a coleção ICNOVA edições. Além das contribuições de colegas que

participaram da jornada de estudos, somaram-se novas propostas ao projeto inicial com o fito de aprofundar as relações entre a investigação no campo das ciências humanas e das artes e as imagens fotográficas e fílmicas preservadas em arquivos, públicos ou privados.

O estatuto documental destas imagens, os seus contextos e formas de re-contextualização, os modos de exposição e exibição atuais, as múltiplas histórias com que se relacionam e as relações de poder que as produziram e que elas tendem a reproduzir foram alguns dos temas que quisemos convocar, para esta edição, no contexto de uma outra “viragem” a que demos atenção — o “material turn” nas ciências sociais e humanas. A importância das materialidades surge num momento em que os arquivos se expandem através de programas de digitalização e acessibilidade que colocam novos desafios e oportunidades, tanto às práticas de investigação quanto às práticas artísticas, construindo um espaço público visual mais amplo e acessível mas não isento de riscos.

Um dos riscos prende-se com a alteração das percepções e da experimentação sensorial que a presença física de um objeto impõe e que se perde, mesmo nos casos onde a digitalização obedece a critérios de devolução dessas informações. Por isso, a maioria dos investigadores e investigadoras continua a insistir junto dos arquivistas na necessidade de consulta do objeto original, nem sempre com sorte. O mesmo acesso é indispensável aos artistas. Para estas mesmas questões da “riqueza de recursos” das imagens-objetos e das perdas e ganhos digitais, nos alerta Elizabeth Edwards no texto que abre esta coletânea e que quisemos trazer aos leitores de português³.

Algumas das soluções que Edwards aí aponta, a partir da sua participação no projeto Tibetan Album, merecem ser seguidas e atualizadas. Algo desta procura de revelação da materialidade das fotografias e filmes, enquanto objetos e não apenas enquanto “imagens-conteúdo”, nortearam a concepção do website do projeto Photo Impulse e de outros projetos que aí desenvolvemos. Partimos da ideia de que o *medium* não é apenas a informação visual que contém, mas inclui o suporte e todos os elementos que construíram a biografia própria da imagem enquanto objeto material, resultado de uma produção situada no espaço e no tempo, e que traz consigo também informação sobre as suas funções. Por exemplo, a “mesma imagem” (o mesmo conteúdo visual) surge no arquivo, por vezes, em slide, em impressões em papéis de diferentes tipos ou formatos, impressas em folhetos e em negativo. Cada uma destas formas (significantes), exibindo a mesma informação visual, é um objeto diferente, destinado a funções e formas de circulação diversificadas. Omitir esta riqueza analógica é ocultar a sua realidade própria. Daí a importância de devolver esta informação na digitalização dos acervos, como sugere Edwards.

3 A versão original inglesa é a seguinte: Edwards, E. (2011). Photographs: material form and dynamic archive. In Caraffa, C. (Ed.) *Photo archives and the photographic memory of art history* (pp.47-56). Berlin: Deutscher Kunstverlag.

Esta preocupação com a atenção e a experiência dos objetos e a experimentação com os objetos levou-nos também à pergunta: Qual o lugar da investigação artística na academia? É uma pergunta que vai surgindo e ressurgindo com cada vez maior frequência. Como podem contribuir para o edifício do “conhecimento”, mas mais ainda do *sentido*, formas diversas de pensar e formular ideias? Formas ancoradas, em maior ou menor grau, em registos híbridos que se esquivam ao discurso estruturado, analítico e contextualizado que é norma nas publicações académicas e que nos habituámos a considerar como marca da seriedade (e veracidade) da abordagem científica. Esta noção, herdada do iluminismo, surge da distância que a abordagem científica introduz entre o objeto estudado e o sujeito que estuda, um sobrevoo considerado útil a fim de alcançar maior neutralidade e objetividade. Já a abordagem artística introduz-se no seu objeto, não fala “sobre”, antes fala do lugar da experiência. É subjetiva, encarnada (*embodied*), sacrifica a objetividade ao gerar um espaço de coincidência. Assim, num livro que se dedica a pensar a imagem fotográfica (fixa ou em movimento) e os conjuntos dessas imagens que se constituem em arquivos, considerámos haver espaço não só para falar “sobre” mas também para deixá-las expressar-se a partir desse ponto de coincidência.

Optámos por dar espaço nesta publicação a ensaios visuais. Os contributos que recebemos foram diversos e mostraram que até a categoria por nós escolhida — a de *ensaio visual* — é dúbia e merece ser comentada:

1) O ensaio visual não está necessariamente ligado a fins artísticos: o trabalho de Maria José Lobo Antunes revela-nos uma forma de pesquisa que na sua área da Antropologia tem vindo a ganhar terreno nas últimas décadas. Devido a uma curiosidade mútua, as fronteiras das duas áreas têm vindo a confundir-se com antropólogos a encontrarem nas práticas artísticas formas de aprofundar as suas investigações (modelos perceptivos, sensoriais ou participativos) e artistas a apropriarem-se de metodologias de recolha antropológica (entrevistas, questionários, trabalho de campo e documentação sistemática); ambas procuram emprestar novos sentidos aos seus objetos de estudo, interpretando dados e imagens sobre os quais se debruçam, neste caso fotografias da Guerra Colonial Portuguesa. No lugar defronte a Lobo Antunes está o contributo de Daniel Barroca, artista plástico, atual doutorando em Antropologia, que encontra no arquivo do pai e dos amigos deste, material para dar corpo a uma visão sobre a guerra e sobre o lugar da fotografia na produção do imaginário que lhe sobra e que a reativa.

2) O visual não implica necessariamente o uso de imagens ou da composição — entende-se o arranjo gráfico da página. Pode ser convocado através da escrita e é isso que acontece na proposta de Giulia Stripolli, investigadora em História, cuja narração nos leva ao encontro de um cineasta e da sua obra, mas também nos transporta através das suas próprias memórias, por vezes imprecisas, cortadas por pensamentos laterais que se intrometem e abrem parêntesis. A dela é também uma reflexão sobre o ato criativo, que se debate, procurando organizar num objeto cinematográfico, ideias, conhecimentos, sensações e um conjunto de

registos concretos, fotografias e filmes. Não há uma linha de pensamento, há toda uma rede deles. Se pudéssemos rebater sobre uma folha branca as sombras projetadas dessa rede, obteríamos algo semelhante àquilo que nos propõe o ensaio visual de Francisca José, designer e mestranda em Práticas Tipográficas e Editoriais. Trata-se, aí sim, de um arranjo gráfico da página, que procura tornar visível um processo. Apoiando-se no simbolismo da geometria sagrada gera um meta-discurso sobre o arquivo enquanto coisa viva que incita ao diálogo. É também de geometria e discurso que nos fala Allen Roberts, Professor Emérito especialista em cultura africana, cuja proposta nos dá a conhecer a arquitetura sacra do senegalês Serigne Omar Sy, cujas construções materializam com juncos e palha as rezas que dirige ao Divino. O registo de Roberts procura também problematizar a relação entre fotografia (fotógrafo e fotografado), memória e texto.

3) o passado não é estanque, a história, pessoal ou coletiva, não está fechada e a sua (re) interpretação obedece menos a critérios de rigor factual do que um(a) historiador(a) rigoroso(a) poderia desejar. Antes se molda às disposições afetivas dos interpretantes. Isto fica patente ao ver o trabalho de Sofia Yala Rodrigues, fotógrafa e artista plástica cujo percurso se inicia com Estudos Africanos e Antropologia Visual e que, ao trabalhar o seu arquivo familiar, preenche as lacunas da sua história pessoal com elaborações poéticas e ficcionadas. Mas, se a intencionalidade artística o faz com menos pudor (e poucos remorsos), aproveitando o descomprometimento que é o privilégio da ficção, também a história coletiva vai sendo forjada pelas imagens colocadas a circular e as histórias (estórias) que lhes são associadas. No seu ensaio, os artistas plásticos Lara Portela e Nelson Melo revelam parte de um trabalho desenvolvido em residência artística no Museu de Imagem em Movimento (M|I|MO) de Leiria, onde se propõem a repensar o arquivo do fotógrafo José Fabião que, ao longo de décadas, documentou as pessoas e os eventos da sua cidade. As imagens apropriadas e trabalhadas por eles, ao serem conjugadas entre si, recontextualizadas e comentadas, enformam episódios que ao serem entretanto devolvidos à população através de publicações semanais no jornal de Leiria, se tornam agentes do imaginário coletivo.

Nos textos reunidos no presente livro, destacam-se os diferentes usos de fotografias e filmes, por exemplo para fins científicos ou para propaganda colonial, e em contextos artísticos, bem como a revisão conceitual sobre o arquivo enquanto discurso e, ao mesmo tempo, uma espécie de *medium*. Um *medium* que institui um sistema de pensamento, como destaca John Tagg num dos textos de abertura do livro, originalmente publicado em 2012 na revista Grey Room, em língua inglesa, e que trazemos aos leitores de português⁴. Nesse texto, a câmara fotográfica é interpretada como verdadeira “máquina de arquivo”, ou parte da sua

4 Grey Room 47, Spring 2012, 24–37. © 2012 Grey Room, Inc. and Massachusetts Institute of Technology.

engrenagem, produtora e reprodutora de informações visuais, operando a partir de uma *epistême*, no sentido foucaultiano, classificatória, racionalista e utilitarista disciplinar. Forma de colecionar o mundo, como escreveu Sontag, a “máquina” fotográfica coloca o problema não apenas da multiplicação de imagens mas da localização de uma entre milhares. Um problema cuja resolução contribui para o que é hoje a realidade computacional e a era da informação. Nesse sentido, optou-se por traduzir “filing cabinet”, o armário arquivador, por “ficheiro”, uma palavra cujo campo semântico integra a computação, referindo-se, simultaneamente, ao armário físico para guardar fichas classificadas segundo uma certa ordem e que existem, por vezes como belos móveis, nas instituições e em nossas casas, e ao “ficheiro” digital guardado nos nossos computadores. Este não deixa de ser um armário de arrumações, embora virtual e que é, antes de mais, e em qualquer uma das suas manifestações, uma forma lógica, um sistema de pensamento. Esta tradução foi aliás, sugerida pela próprio John Tagg em diversos emails trocados com a tradutora e os editores.

Sílvio Marcus de Souza Correa parte da proposta de Michel-Rolph Trouillot sobre os vários silêncios que acometem os arquivos e a produção historiográfica, para propor uma leitura desses silêncios no caso de uma fotografia, de uma gravura e de um filme produzidos e postos a circular no contexto da designada “África colonial alemã” e da Alemanha. Propondo o conceito de “histórias entrelaçadas”, o autor mostra alguns aspetos do circuito social destas imagens, dentro e fora dos arquivos, como camadas de diversas histórias em que, tantas vezes, o contexto inicial se perdeu ou é mesmo completamente revertido, reapropriado e adaptado aos interesses dos utilizadores, construindo as suas próprias verdades. Mais do que apenas um desafio à historiografia através da discussão sobre o valor documental da fotografia e do filme enquanto “fontes”, este processo deve ser objeto de análise em si mesmo, parte integrante da compreensão de como, em cada momento presente, as imagens — incluindo as do passado — funcionam como construtoras do presente e do passado (que deixa de ser algo estanque e fechado). Daí a importância das políticas de memória, que o autor analisa no contexto da historiografia africana contemporânea e dos modos como diversos estados africanos pós-coloniais têm vindo a lidar com os seus museus e arquivos.

Marcus Vinicius de Oliveira concentra-se em despistar as marcas materiais da pluralidade de usos de fotografias que terminaram no arquivo do Instituto de Antropologia da Universidade do Porto, e que procuraram constituir-se como corpórea da ciência antropológica das raças, promovida pelo grupo de cientistas orientado por Mendes Correia. Já os textos de Teresa Mendes Flores e de Marina Feldhues propõem formas de descolonização de arquivos coloniais a partir de práticas de re-significação com base na investigação e resgate de discursos subalternizados e silenciados pela história hegemónica, a dos vencedores. Teresa Mendes Flores apresenta um conjunto de álbuns do Arquivo de Fronteiras do IICT/MUNHAC evidenciando a ausência do ponto de vista de muitos dos indivíduos locais que surgem fotografados e procurando as suas vozes nas entrelinhas e comentários dos relatórios escritos de que aqueles

álbuns eram parte integrante. Marina Feldhues olha alguns dos mais emblemáticos livros e álbuns de fotografia da história da fotografia, como *Pencil of Nature* de Henry Fox Talbot ou *De Égypte, Nubie, Palestine et Syrie* (1852) de Maxime Du Camp, não como mostruário de possibilidades da fotografia ou álbum de viagens, respetivamente, mas como exemplos reveladores da história de usurpação colonial de territórios, objetos e pessoas. Feldhues termina o seu capítulo analisando o livro de Rosana Paulino *História Natural?* (2016), em que um conjunto de ilustrações científicas da fauna, da flora e das gentes brasileiras do século XIX são trabalhadas de modo a permitirem a emancipação das pessoas representadas, invertendo o seu sentido original. O mesmo tipo de brecha ou interrupção é analisado no texto que fecha este livro, de Ana Lúcia Mandelli de Marsillac e Anelise Hauschild Mondardo. A partir de duas obras das artistas Doris Salcedo e Adriana Varejão, que expõem a violência da colonização, as autoras evidenciam como as estratégias de sutura e corte face às imagens idealizadas do Ego permitem o reconhecimento da dimensão incompleta do sujeito, fundamento para a sua abertura ao diverso e ao outro, propondo que a arte contemporânea surge, na teoria psicanalítica, como um encontro com o estranho que produz “efeitos de sujeito”, o sujeito do inconsciente, animado pelo significante e pelas linguagens simbólicas. As autoras realçam a importância dos arquivos para permitir estes encontros com as obras, através das suas fotografias ou filmes. Aspeto central à abordagem que faz Cláudia Madeira do arquivo da arte performativa portuguesa, analisando “As Práticas Propiciatórias de Acontecimentos Futuros” (2018), da coreógrafa Vera Mantero, e “Homem Pikante — Diálogos kom Pimenta” (2018), do cineasta experimental Edgar Pêra. Estes projetos dialogam entre um lugar outro, o da performance momentânea, a acontecer aqui e agora diante dos seus públicos, efêmera por natureza, e os seus registos fotográficos e filmicos que permitem a sua história mas também a sua reativação permanente noutras obras híbridas, que constantemente operam sobre este arquivo.

Operações sobre o arquivo estão também presentes, de diferentes modos, nos capítulos de Maria do Carmo Piçarra e de Sara Castelo Branco. Ao contrastar os filmes etnográficos produzidos pela Missão Antropológica de Timor e os filmes realizados por Rui Cinatti enquanto investigador da Junta de Investigações do Ultramar, Piçarra põe em evidência o carácter propagandístico mais do que o que hoje designaríamos por “científico” desses filmes. Essa operação contrastante, torna-se mais significativa através da apresentação detalhada do contexto desse “arquivo filmado de Timor”, permitindo um olhar crítico. Já Sara Castelo Branco escolhe analisar duas obras, o filme *Spell Reel* (2017) de Filipa César e a maquete-escultura *For Mozambique* (Model n.º 1) (2009) de Ângela Ferreira, que colocam em relação e contraposição imagens do passado e do presente, resultando numa operação crítica e indecida, aberta ao futuro.

Em conclusão, o (ab)uso destas imagens para fora dos arquivos e a relação entre visualidade, história e memórias pós-coloniais constituem aspetos que ligam este conjunto de reflexões. Esperamos que os textos reunidos neste livro contribuam para aprofundar os estudos da cultura visual pós-colonial.

Agradecemos a Elizabeth Edwards e a John Tagg a cedência dos direitos para publicação e tradução dos seus textos. Queremos agradecer à diretora da Photothek des Kunsthistorischen do Instituto Alemão de Florença, organizadora da colectânea onde foi publicado o texto original da professora Edwards, bem como ao editor Pablo Schneider, da Deutscher Kunstverlag. O nosso apreço vai também para a professora Ana Maria Mauad pela sua contribuição original.

Finalmente, nossos agradecimentos aos membros da comissão editorial, Charles Tshimanga-Kashama (University of Nevada), Didier Nativel (Université Paris-Diderot), José Bragança de Miranda (Universidade Nova de Lisboa), Jeanne Mercier (Independent Curator), Marina de Mello e Souza (Universidade de São Paulo), Souleymane Bachir Diagne (Columbia University) e Margarida Medeiros (Universidade Nova de Lisboa), e da equipa de arbitragem.

Teresa Mendes Flores
Universidade Nova de Lisboa,
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas,
Instituto de Comunicação da Nova,
Lisboa, Portugal
teresaflores@fcsh.unl.pt
ORCID ID: [0000-0002-8866-3129](https://orcid.org/0000-0002-8866-3129)

Sílvio Marcus de Souza Correa
Universidade Federal de Santa Catarina,
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Departamento de História
silvio.correa@ufsc.br
ORCID ID: [0000-0002-0364-6590](https://orcid.org/0000-0002-0364-6590)

Soraya Vasconcelos
Universidade Nova de Lisboa,
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas,
Instituto de Comunicação da Nova,
Lisboa, Portugal
sorayavasconcelos@fcsh.unl.pt
ORCID ID: [0000-0002-7781-151X](https://orcid.org/0000-0002-7781-151X)

Fotografias: a forma material e o arquivo *dinâmico**

Photographs: Material form and the dynamic archive

Elizabeth Edwards

Professora Emérita de História da Fotografia,
De Monfort University
Professora Visitante Andrew W. Mellon,
Instituto de Investigação V&A, Londres
Professora Honorária do Departamento
de Antropologia, University College de Londres
ejmedwards10@gmail.com
ORCID ID: [0000-0002-2322-829X](https://orcid.org/0000-0002-2322-829X)

Texto originalmente publicado
em língua inglesa em: Edwards, E. (2011)
Photographs: Material form and the
dynamic archive. In: C. Caraffa (ed.), *Photo
archives and the photographic memory
of art history*. (pp. 47-56) Berlin: Deutscher
Kunstverlag.

O arquivo fotográfico — povoado de clichés, a acumular o pó de um século, fonte de inquietações, local de taxonomias auto-evidentes, resultado de um ato ideológico, legado embaraçoso de tolices metodológicas e de interpretação, já ultrapassadas.¹ Um arquivo — de fotografias —, algo visto como separado da dinâmica das disciplinas, algo para ser “escavado” quando útil e ignorado quando apetece; um mero recurso passivo, acessório em relação ao assunto principal, mero papel secundário cujo significado não é definido através da sua própria identidade mas através de relações assimétricas com outros objetos, que cabe ao arquivo confirmar de alguma forma.² Mesmo a linguagem usada — arquivo em vez de coleção — transmite esta ideia. As fotografias são, simplesmente, um “recurso” passivo, ativado não através da sua própria força mas através da vontade do/a historiador/a e da sua consequente justaposição com outras classes de objetos.

Neste texto, muito em linha com o caráter impudente de uma polémica sobre o arquivo material e as suas potencialidades, quero fazer uma abordagem teórica e metodológica ampla que questione o que aconteceria se, numa tomada de posição heurística, parássemos de pensar nas fotografias e nos seus arquivos simplesmente como “recursos” passivos (“resources”) sem identidade própria, e começássemos a considerá-los ativos e “férteis em recursos” (“resourceful”) — um espaço de intensidade criativa, de engenho, de energia latente, de força histórica potente. Como é que as coleções de fotografias e a sua preservação no arquivo originam leituras, como é que se impõem na experiência física do utilizador, moldando, para este/a, o seu conteúdo? Qual é, neste contexto, o papel da própria materialidade do arquivo, e quais são as consequências da sua tradução para o digital? Tendo definido esta posição, irei considerar, brevemente, três corpos de trabalho que demonstram a importância de “pensar materialmente” dentro do arquivo fotográfico. O primeiro, constituído no final do século dezanove e início do século vinte, mostra como as preocupações materiais foram centrais para a construção de um arquivo. O segundo revela uma ponderação do argumento de Gillian Rose sobre o espaço afetivo do arquivo e a produção do/a “investigador/a”. Por último, irei discutir brevemente um projeto digital que tentou traduzir as particularidades materiais do arquivo para o ambiente digital.

O meu argumento baseia-se especificamente nas teorias da cultura material, vindas do seio da antropologia, que em anos recentes têm explorado as formas como o ambiente material, nomeadamente, as coisas — neste caso fotografias e arquivos — medeiam as relações

* Gostaria de agradecer a Costanza Caraffa por me convidar para participar no simpósio original, e agradecer tanto a ela como a Gillian Grant, Liz Hallam, Clare Harris e Joan Schwartz pelos seus comentários e conversas sobre este tema. Foram imensamente úteis.

1 Ver, por exemplo, Derrida, J. (1996). *Archive fever* (Trad. por Eric Prenowitz). Chicago/IL; Sekula, A. (1992). *The Body and the Archive*. In Richard Bolton (Ed.), *The Contest of Meaning* (pp. 343–389). Cambridge University Press.

2 Ver Porter, G. (1989). *Economy of Truth: photography in museums*. In Ten.8, 34, 20–33; Edwards, E. (2001). *Raw histories: Anthropology, photographs and museums* (pp. 183–207). Oxford: OUP.

sociais. Assim, defenderei neste texto que é na interação social entre pessoas e coisas que as fotografias e os arquivos, como objetos ressonantes, se tornam férteis em recursos (“resourceful”). Preocupações semelhantes têm também surgido numa análise cultural mais ampla. Ao re-equacionar um modelo vitalista, W. J. T. Mitchell lançou a famosa pergunta “o que querem as imagens?” como forma de lembrar “a agência, motivação, autonomia, aura, fecundidade ou outros sintomas que tornam as imagens ‘sinais vitais’”³. Como é que tais características modificam o nosso envolvimento com as imagens? O que é que elas nos pedem? Como é que se imprimem nas nossas ações disciplinares? Não se trata de cair num animismo bruto ou no fetichismo, nem se trata de uma subjetivação da fotografia ou do arquivo, mas de reconhecer as interações dinâmicas entre pessoas e coisas e a relevância social dos objetos. Como diz Mitchell: “para aprimorar e complexificar a nossa compreensão do poder das imagens e do modo como este opera”.⁴ Também Mieke Bal apelou, de forma semelhante, à “revigoração” do objeto dentro da análise cultural, na qual “os objetos do mundo cultural são abertos a um exame minucioso” e “uma consequência importante do empoderamento dos objetos é que este empoderamento pede um regresso qualificado à prática da ‘leitura atenta’ que saiu de moda.”⁵ Ou seja, a questão de como se pode abordar a relevância material de um objeto — como um arquivo ou uma fotografia — volta a adquirir proeminência teórica.

Estas questões e posições, e o desafio que representam, são especialmente pertinentes quando consideramos a dinâmica material dos arquivos fotográficos. Talvez seja significativo que a nossa consciência do poder material do arquivo surja precisamente no momento em que este se encontra ameaçado, como o lampejo de memória e história, o despertar da consciência no preciso momento de perigo que Benjamin descreveu.⁶ Isto porque a decisão de avançar para a digitalização, demasiadas vezes de forma pouco ou nada pensada, ameaça obliterar as materialidades históricas e o afeto que lhes é constitutivo e instalar outros no seu lugar, porque é importante notar que os ambientes digitais são, também eles, montagens sócio-técnicas, com qualidades afetivas e materiais e agências próprias.⁷ Demasiadas vezes esses processos de digitalização equivalem a uma reescrita não ponderada da natureza do arquivo e das histórias que dele podem emergir. E, no entanto, são esses, e não o arquivo analógico, que são apresentados aos investigadores, cada vez mais, como sendo o “arquivo”.⁸

3 Mitchell, W.J.T. (2005). *What do pictures want? The loves and lives of images* (p. 6). Chicago: CUP.

4 Ibid., p. 33.

5 Bal, M. (2002). *Traveling concepts in the humanities*. Toronto: University of Toronto Press.

6 Walter Benjamin. (1992). A Thesis on the Philosophy of History. In H. Arendt (Ed.), *Illuminations* (p. 247). London: Fontana.

7 Para uma discussão mais ampla destes aspetos ver, por exemplo, José van Dijck (2007), *Mediated memories in the digital age*. Stanford: Stanford University Press.

8 Ver Sassoon, J. (2004). Photographic materiality in the age of digital reproduction. In E. Edwards and J. Hart (Eds.), *Photographs objects histories: On the materiality of the image* (pp. 186-202). London: Routledge.

O que está aqui em causa é vital para o modo como encaramos as ferramentas de uma disciplina e os seus praticantes, seja em história da arte, em história ou em antropologia – já que o arquivo histórico se estrutura através de uma série de práticas materiais, altamente significativas. Estas práticas materiais foram concebidas para criar um recurso, um corpo de informação, sem perda dessa informação, apresentada de forma a maximizar a sua visibilidade, e a assegurar a sua transmissão. É isto o que um recurso, efetivamente, faz. Mas ao mesmo tempo, o arquivo, e as fotografias individuais nele contidas, representam as práticas sociais e os processos de uma disciplina, o seu desejo e as suas formulações inconstantes que são constitutivos do próprio arquivo. São a arqueologia da disciplina e, portanto, o seu “ecossistema”,⁹ e como todos sabemos, os ecossistemas são estruturas delicadas, cuja destruição ou desequilíbrio podem ter consequências catastróficas. Eu diria que o perigo para o arquivo analógico, e tudo o que ele nos pode dizer, é precisamente a sua construção como mero “recurso”. Se a fotografia e o arquivo forem reconceptualizados não como “recursos” meramente passivos, mas antes como um campo “fértil em recursos” (“resouceful”), tal como sugiro, será necessário fazer a pergunta crucial: qual é o significado dessas formas materiais, como é que a montagem tecnológica é tornada “social” e, portanto, ativa?

As fotografias e os arquivos podem ser descritos, segundo Alfred Gell, como “objetos distribuídos” no sentido em que, a um certo nível, são objetos interligados, mas incluem “muitas partes separadas no espaço, com diferentes micro-histórias”, isto é, as partes materiais e as relações sociais que desenvolvem enredam-se de formas diversas e significativas.¹⁰ Tais conjuntos de relações sociais manifestam-se, em termos arqueológicos, através das marcas, vestígios, acrescentos materiais e alterações nas superfícies dos objetos arquivados, assim como através das múltiplas configurações e dos múltiplos formatos do objeto distribuído. Estes revelam, por exemplo, indícios dos sistemas de produção de verdade característicos de dado momento histórico, nas formas como as fotografias foram adquiridas, possuídas, depositadas, exibidas, trocadas e colecionadas. Nisto, o arquivo torna-se uma manifestação material de relações sociais, em que as imagens participam. Isto levanta outras questões, por exemplo, como é que as fotografias são avaliadas, adquiridas e usadas? Quais são os valores de verdade associados aos diferentes tipos de fotografia que moldam as práticas de colecionismo? Como é que tudo isto é identificado no arquivo material? De que formas foram disseminados? Quais foram as redes de troca? Quais são as reverberações das diferentes formas materiais, para os observadores e observadoras? Como é que a informação sobre

9 Agradeço a Costanza Caraffa, que usou o termo “ecossistema” numa troca de e-mails e me levou a pensar nesta direção.

10 Gell, A. (1998). *Art and agency* (p. 221). Oxford: OUP. Para um exemplo deste conceito aplicado a coleções ver Larson, F. (2007). Anthropology as comparative anatomy: Reflecting on the study of material culture during the late 1800s and late 1900s. *Journal of Material Culture*, 12(1), 89-112.

fontes fotográficas é disseminada através das relações sociais da disciplina, por exemplo? Como é que as fotografias influenciam as práticas das instituições? Quais são os padrões de ausência nas coleções? O arquivo material e dinâmico está saturado com estas questões e, mais importante, em parte com as respectivas respostas. Estas questões, que obviamente não posso escrutinar em pormenor, são fundamentais para o trabalho que é pedido às fotografias, não só enquanto imagens mas, também, enquanto “coisas” que as pessoas esperam que se comportem e que ajam de determinada forma. Isto porque as escolhas materiais são decisões afetivas que constroem e respondem aos significados e consequências das “coisas” e das relações humanas que estruturam.

Estas ideias sobre a sociabilidade dos objetos, que apenas podem ser brevemente descritas neste texto, sugerem que os objetos (neste caso, arquivos e fotografias) não são meros cenários para as ações e significados humanos, mas são antes parte integrante destes. Tal como sugeri, estas ideias têm sido largamente desenvolvidas em antropologia nos trabalhos de Bruno Latour e Daniel Miller, por exemplo, e em arqueologia teórica e fenomenológica, nos trabalhos de Chris Tilley e Chris Gosden. De particular importância, volto a sugerir, tem sido o trabalho de Gell na defesa das diversas formas como “a agência social pode ser investida nas coisas ou emanar das coisas.”¹¹ Através desta ideia da agência social dos objetos, Gell apoia uma abordagem às coisas mais “centrada na ação” e na forma como estas desempenham “um papel prático de mediação (...) nos processos sociais.”¹² Latour desenvolve ideias semelhantes numa versão da “teoria do ator-rede”, cujo princípio fundamental é que as coisas, e relembro que no âmbito deste texto se trata de arquivos e fotografias, devem ser vistas como atores em qualquer montagem sócio-tecnológica. Akirch contribui para esta teorização, de um modo que de certa forma antecipa o argumento de Gell, com a ideia de que os objetos se impõem aos seres humanos mediante um processo de “prescrição” que transporta uma “expectativa de comportamento”, que antecipa certas reações sensoriais e físicas às qualidades materiais dos objetos.¹³

As formas materiais não são, é claro, agentes primários, elas não têm consciência nem intenção direta, mas como Dante salienta, os sistemas de intencionalidade são eles próprios articulados através das formas materiais dos objetos e através dos sistemas de valores que os enredam.¹⁴ No entanto, de modo significativo, é notável a frequência com que os arquivos e documentos são dotados, metaforicamente, de personalidade e de ação. Por exemplo, o

11 Ibid., p.18.

12 Ibid., p. 6.

13 Akirch, M. (1992). The de-scription of technical objects. In W. E. Bijker and J. Law (Eds.), *Shaping technology, building society* (pp. 205-224). Cambridge / Massachusetts: MIT Press.

14 Dant, T. (1999). *Material culture in the social world* (p. 121). Buckingham: Open University Press. Para uma discussão sobre a relevância social e a instrumentalidade ver Schwartz, J. M. (1995). We make our tools and our tools make us: Lessons from photographs from the practice, Politics and poetics of diplomatics. *Archivaria*, 40, 40-74.

filósofo da história Paul Ricoeur descreve os documentos como “adormecidos”, enquanto as próprias fotografias são ditas terem “vozes” com que “falam” em variações de volume que vão desde “gritos” a “murmúrios.”¹⁵ Os objetos materiais são, no entanto, o que Gell descreveu como agentes secundários, na medida em que são corporificações e materializações objetivas do poder e da capacidade de exigir ou impor o uso de formas particulares, para determinados fins, permitindo operações cognitivas específicas.¹⁶

Partindo mais ou menos desta posição, Miller tem tratado, exatamente, das qualidades materiais dos objetos. Ele defende um tipo de materialidade banal, como a que pode ser encontrada nos arquivos fotográficos — diapositivos de lanterna, diapositivos de 35 milímetros, etiquetas, caixas ou arquivadores: “Ao determo-nos nas qualidades materiais e sensuais mais mundanas do objeto, somos capazes de desvendar as ligações mais subtis com as vidas e os valores culturais que estão objetificados nestas formas, em parte, por causa das qualidades particulares que possuem.”¹⁷ Miller, ao invés de pensar apenas em como as coisas adquirem sentido, o que, segundo ele, privilegia uma resposta intelectualizada aos objetos, sugere que é necessário pensar “como as coisas importam”¹⁸, como forma de permitir um espaço para o subjetivo.¹⁹ Assim, e isto é especialmente relevante para qualquer consideração sobre a materialidade das fotografias, há muito a ganhar em termos analíticos com a compreensão dos modos específicos através dos quais diferentes formas materiais adquirem significado — um ponto ao qual regressarei nos meus três exemplos.

Também não é por acaso que há ecos desta abordagem em obras recentes de teoria historiográfica, que, por vezes, recorrem ao mesmo corpo de literatura, particularmente Latour.²⁰ Aproximando-se do argumento de Miller sobre ‘importar’²¹ por oposição a ‘significar’, Ewa Domanska chamou, recentemente, a atenção para a ideia de “significância” historiográfica, não em termos de representação ou de um discurso significante, mas através da “materialidade e coisidade” do vestígio e não da sua “textualidade e conteúdo”.²² A partir daqui, Domanska defende uma posição de “hermenêutica material” que, tal como o “objeto revigorado” de Bal, mencionado anteriormente, traz a consideração da materialidade de volta ao centro da compreensão e interpretação históricas. O ponto chave do meu argumento, aqui, é esta ideia de que os “instrumentos”, neste caso o arquivo fotográfico, os papéis de impressão,

15 Ricoeur, P. (2004). *Memory, history, forgetting* (p. 169). Chicago: University of Chicago Press.

16 Ibid., pp. 20–21; Edwards, E. (2009). Thinking photography beyond the visual?. In J. J. Long, A. Noble and E. Welch (Eds.), *Photography: Theoretical snapshots* (pp. 40–43). London / New York: Routledge.

17 Miller, D. (Ed.), (1998). *Material cultures: Why some things matter* (p. 9). Chicago: University of Chicago Press.

18 NT: Do original “how things matter”: existe aqui um possível duplo sentido intraduzível; a palavra ‘matter’ enquanto verbo significa, literalmente, “ter importância”, mas enquanto substantivo é “matéria”.

19 Ibid., pp. 3 e 11.

20 Para aprofundar este ponto, ver Elizabeth Edwards, *Photography and the material performance of the past. History and Theory*, 48(4), 130–150.

21 NT: Ver NT anterior.

22 Domanska, E. (2006). *Material presence of the past. History and Theory*, 45(3), 337–348, aqui p. 337.

as montagens em cartões, as caixas e por aí fora, medeiam experiências e articulam desejos ao ponto de “co-constituírem a realidade estudada pelos/as investigadores/as.”²³ Mesmo as mais mundanas das existências e atividades assinalam as práticas de produção complexas e, de facto, produtivas, que permitem que certas conclusões ganhem forma.²⁴

Deste ponto de vista, e este é apenas um sumário muito básico do debate, as fotografias e o arquivo são forças dinâmicas dentro de redes de humanos e não-humanos, que em si mesmas constituem processos sociais. Exercem uma forma de agência enquanto intervenientes poderosos e ativos, uma vez que não são os significados das coisas em si (aquilo sobre o que a fotografia “é”) que são importantes, mas os seus efeitos sociais, ao construírem e influenciarem o campo da ação social. Assim, as escolhas que constituem objetos não podem ser reduzidas a uma única expressão intencional, elas ocultam significados secundários. Esta “materialidade ativa” não tem melhor demonstração do que no discurso do arquivo como um local de uma imensa fertilidade de recursos (“resourcefulness”), em que o rigor, a verdade e a autoridade do texto histórico, socialmente ativo, são técnica e materialmente produzidos através da atenção dada à natureza exata das imagens-objeto que compreendem o arquivo e a “afeção” sobre os utilizadores e utilizadoras.²⁵

Alguns arquivos “férteis em recursos” (“resourceful”)

Para dar algum sumo a este debate teórico, quero debruçar-me sobre três conjuntos de objetos de arquivo, e as interações com eles, para considerar a sua “fertilidade de recursos” (“resourcefulness”) — a sua orientação criativa do significado — porque os três foram concebidos para desempenharem papéis específicos e induzirem certos tipos de resposta.

O primeiro exemplo é o arquivo, extenso e disperso, do movimento de levantamento fotográfico em Inglaterra, composto por fotografias amadoras de objetos de interesse histórico (arquitetura de igrejas paroquiais, antigas casas de campo e costumes locais) tiradas no final do século dezanove e início do século vinte.²⁶ Este arquivo é um objeto disperso — criado através de diferentes trajetórias micro-históricas, mas está unido por um mesmo discurso, num objeto singular. As qualidades materiais do arquivo foram centrais para o desempenho ativo desse discurso. Nas coleções de fotografias reunidas para estes arquivos, uma enorme quantidade de energia intelectual, e mesmo física, foi despendida pelos seus criadores na

23 Ibid., p. 341.

24 Latour, B. (1987). *Science in action* (p. 69). Milton Keynes: Open University Press.

25 Ver Edwards, E. & Hart, J. (2004). Mixed box. In E. Edwards & J. Hart (Eds.), *Photographs objects histories: On the materiality of the image* (pp. 47-61). London: Routledge.

26 Edwards, E. (2012). *The camera as historian: Amateur photographers and the historical imagination 1885-1918*. Durham: Duke University Press.

determinação das formas materiais precisas do arquivo e na apresentação que as fotografias nele contidas deveriam ter.²⁷ Nestas considerações sobre a forma material, a dinâmica da materialidade foi vista, desde o início, como central para as expectativas, compreensão e ação do arquivo através das quais estas fotografias poderiam vir a ter significado.

Estes debates sobre materialidade desenvolveram-se em torno dos valores arquivísticos chave do rigor e longevidade, expressos materialmente. Qual o tamanho do negativo? Poderia ser retocado? As ampliações iriam ocultar ou iluminar pormenores? A impressão em platina, um processo muito estável, deveria ser o único processo de impressão eleito? Ou deveriam ser permitidas impressões em prata se esta fosse a única forma de preservar o objeto histórico desejado? As relações entre os cartões e as etiquetas são especialmente reveladoras. Que tipo de visibilidade deveria ser dada à fotografia? Deveriam existir molduras de cartão para proteger os depósitos físico-químicos de abrasão e, assim evitar o desaparecimento tanto da fotografia como do referente, para cuja preservação a fotografia servia? As etiquetas deveriam ser colocadas na parte de trás ou deveriam ser percebidas num único olhar? O que é que isto significaria para o/a observador/a? Estas escolhas revelam os desejos morais, científicos e subjetivos, sem os quais este projeto de arquivamento não pode ser compreendido. Por exemplo, John Tagg, ao comentar estes arquivos e a forma como as etiquetas foram colocadas nos cartões, observa “que se investiu imensa energia e fervor moral em comentários acerca (...) deste pequeno pedaço de papel: o quanto deveria dizer, a quem deveria dizê-lo, para que código deveria remeter, tanto o objeto como o observador.”²⁸ As etiquetas não são, portanto, apenas um enquadramento descritivo ou discursivo, as suas relações espaciais com os cartões demarcavam o espaço limitado do conhecimento disciplinar útil, alinhando e trazendo coerência a abordagens díspares. As etiquetas também representam possibilidades de expansão do conhecimento e de contestação, patentes nas camadas de marcas nas superfícies, desde o depósito de produtos químicos fotográficos aos acrescentos e palavras riscadas nas legendas, à medida que os/as utilizadores/as adicionam comentários, devolvendo um palimpsesto material de conhecimento disciplinar que se segura, literalmente, nas mãos.

E depois há as caixas, a unidade básica dos arquivos. As vulgares caixas de arquivo são, discutivelmente, intervenientes invisíveis na análise historiográfica. No entanto, estas não são espaços neutros. A forma e caráter das caixas são parte da própria natureza da existência institucional do arquivo e parte da sua constituição e significado. Não são ferramentas meramente pragmáticas das ações taxonómicas, mas estão enredadas em conjuntos de valores variáveis desde a interação institucional à interação afetiva com os/as utilizadores/as à medida

27 Ver Edwards, 2009 (nota 20).

28 Tagg, J. (1995). Pencil of History. In P. Petro (Ed.), *Fugitive images: From photography to video* (p. 293). Bloomington: Indiana University Press.

que as coisas são dispostas de certas formas, mediadas como lugares de ações sucessivas, em camadas e sobrepostas.²⁹ Pode parecer que isto questiona a afirmação da historiadora Carolyn Steedman, segundo a qual o arquivo é apenas um “amontoado de coisas” até o historiador interagir com ele.³⁰ Tal como têm observado inúmeros especialistas em teoria arquivística, o arquivo tem sido mediado em todos os estágios da sua existência, constituindo o processo de arquivamento uma forma de narrativização em si mesmo. Têm sido escolhidas e produzidas diferentes formas de agrupar fotografias e de marcar as caixas, por exemplo, para agir sobre as imagens de determinadas maneiras, assim mediando relações sociais — como as interpretações da arte histórica, por exemplo. Sente-se aqui o potencial de pensar nas fotografias de uma forma Gelliana, na medida em que estas induzem respostas e estimulam afetos que de outro modo não teriam existido se a fotografia, o seu cartão, a sua caixa, não tivessem existido daquela maneira. Ou seja, as formas materiais de impressão, montadas em cartões, circunscritas por etiquetas, organizadas em caixas e em pastas, consultadas nos espaços de investigação dos arquivos ou nas salas de visionamento de provas, tornaram o tempo histórico não só um espaço objetivo, mas um espaço afetivo no qual os objetos desempenham o tal “papel prático e mediador dos processos sociais” — um espaço que eu agora denomino fertilidade de recursos” (“resourcefulness”). Aquilo que aqui vemos é, simultaneamente, o registo subjetivo e objetivo da história que coincidem na superfície da prova montada em cartão e arrumada numa caixa ou numa pasta.

As caixas não são os únicos elementos táteis, a experiência física do arquivo é, também, frequentemente, definida como referindo-se a caixas pesadas, à sensação de esgravatar, às mãos secas do pó resultante da deterioração da polpa de madeira e da talagarça, até mesmo ao seu odor. Quando o jovem historiador francês Jules Michelet entrou pela primeira vez no arquivo em 1833, descreveu a experiência de respirar o pó de papéis e pergaminhos. Tal como disse Steedman, “isto não era simplesmente uma figura de estilo” mas “uma descrição literal do processo fisiológico” da interação com o arquivo.³¹

Esta posição talvez seja melhor enunciada pelo meu segundo exemplo, a formulação crítica de Gillian Rose quanto às suas experiências com o uso do arquivo de fotografias de Lady Hawarden, no Museu Victoria and Albert, em Londres.³² Neste ensaio, ela procura explicar a experiência física das dinâmicas materiais envolvidas na observação da coleção de fotografias de Lady Hawarden, enquanto o material assume um carácter de agente. Rose explora as formas como as qualidades visuais das fotografias e o entendimento que temos

29 Edwards & Hart 2004 (nota 25).

30 Steedman, C. (1998). The space of memory: In an Archive. *History of the human sciences*, 11(4), 6.

31 Steedman, C. (2001). *Dust* (pp. 26–27). Manchester: Manchester University Press.

32 Rose, G. (2000). Practicing photography: An archive, a study, some photographs and a researcher. *Journal of Historical Geography*, 26(4), 555–571.

delas são inflectidos pelos espaços e pelas práticas de apresentação fotográfica e arquivística. É uma relação dialógica entre o/a investigador/a e o arquivo material, na qual as práticas materiais produzem certas formas de imagens ao mesmo tempo que complexificam os efeitos das fotografias. Ela defende, sobretudo, a forma como o investigador e a investigadora são “produzidos” pela agência das fotografias e do arquivo. As qualidades materiais e as práticas do arquivo medeiam a fotografia e o corpo do/a investigador/a que anima o espaço do arquivo de maneiras potencialmente disruptivas. Isto implica mais do que a questão das fotografias terem significados diferentes, para pessoas diferentes, em momentos e locais diferentes, de acordo com o conhecimento trazido até elas, mas um envolvimento com as práticas espaciais e materiais do arquivo como atuantes nas relações humano/não-humano e na produção de conhecimento cultural baseado no corpo.

Por exemplo, tal como as caixas estabelecem narrativas, decisões relativas à montagem das fotografias, ao uso de cartões e passe-partouts, produzem equivalências visuais, suggestionando eventuais comparabilidades. Além disso, o corpo do/a investigador/a é regulado de formas determinadas, refletindo os valores sociais que se reúnem em torno das fotografias: “segure assim nos cartões”, “não toque na superfície da prova”, “utilize apenas lápis ou computador”, “deixe a sua mala e o seu casaco molhado nos cacifos no exterior”, “proibidos alimentos e bebidas.” As regras, e portanto a forma como as fotografias são apreendidas, constroem e materializam o corpo do/a investigador/a de formas específicas.³³ Estas regras tornam-se uma fonte de recursos (“resourceful”), fazendo com que quem utilize ou observe as fotografias aja de maneira particular porque a forma material da fotografia é constituída por modos específicos que induzem certos comportamentos. Constrói-se aqui, como defende Rose, o/a investigador/a como um corpo grotescamente intrusivo que precisa de ser tornado inócuo.³⁴ Isto aumenta o efeito do arquivo, a consciência da materialidade e a consciência do que uma transgressão poderá significar. Na verdade, as práticas proibitivas do arquivo e a materialidade das fotografias criam no/a investigador/a o desejo de tocar, de afagar, longe dos discursos racionais de visão e disciplina. Neste sentido, os efeitos são considerados indisciplinados, em ambos os sentidos da palavra, como não reguláveis e como multi-valentes — mas sugerem fortemente a criatividade e o engenho do arquivo material enquanto fonte de recursos (“resourcefulness”).

33 Ibid., p. 561.

34 Ibid., p. 562.

Materialidades Digitais

Esta consideração sobre a háptica da fotografia no arquivo traz-nos ao meu terceiro exemplo, que trata do ambiente digital. O digital é muitas vezes visto como um local de ruptura material e háptica, e portanto disruptor da “fertilidade de recursos” (“resourcefulness”) do arquivo. Consequentemente, tem havido uma quantidade considerável de discussão acerca da natureza do ambiente digital e da desmaterialização do objeto histórico. Por exemplo, Joanna Sassoon argumenta que a forma como os projetos digitais têm sido abordados tem falhado, muito frequentemente, em estabelecer uma relação com a materialidade fotográfica como parte ativa na criação da história, antes tratando-a como um objeto passivo de informação, ou seja, não reconhecendo a “fertilidade de recursos” (“resourcefulness”) das fotografias e dos arquivos, reduzindo as fotografias a sombras digitais de si mesmas, tanto materialmente como intelectualmente.³⁵

Existem muitos exemplos de digitalização — bons, maus e intermédios — mas quero focar-me, por um momento, num projeto no qual estive envolvida, porque este tentou precisamente lidar com as tensões entre o arquivo material ou analógico e o arquivo digital. Tinha como objetivo manter a noção, para o/a utilizador/a, do tipo de pensamento sobre a natureza dinâmica e fértil em recursos (“resourceful”) do arquivo e o seu aspeto material, mas incluindo também as potencialidades do digital. Entre 2003 e 2006, o Museu Pitt Rivers da Universidade de Oxford, onde eu era na altura Curadora de Fotografia, e o Museu Britânico de Londres realizaram um projeto colaborativo para disponibilizar em linha a coleção de aproximadamente 6 000 fotografias do Tibete tiradas entre 1920 e 1950 associadas às missões diplomáticas britânicas.³⁶

Embora a um certo nível fosse reconhecido que o resultado seria uma simples biblioteca de imagens em linha e um recurso arquivístico, foi um objetivo claro, desde o início, que seria essencial explorar as formas como as qualidades materiais e relacionais das fotografias — a sua dinâmica e fertilidade de recursos (“resourcefulness”) — podiam permanecer legíveis num ambiente digital. Assim, as questões teóricas sobre a relação entre a apreensão histórica e as fotografias passaram a integrar o projeto,³⁷ informadas pelo reconhecimento da

35 Sassoon, 2004 (nota 8), p. 199.

36 Ver <http://tibet.prm.ox.ac.uk/> O Projeto Álbum do Tibete foi fundado pelo Conselho de Investigação de Artes e Humanidades do Reino Unido e liderado por Elizabeth Edwards e Clare Harris, com Richard Blurton do Museu Britânico. Mandy Sadan, como oficial de investigação, foi essencial para o desenvolvimento prático das perspectivas teóricas do projeto dentro do ambiente em linha.

37 http://tibet.prm.ox.ac.uk/tibet_methodology_aims.html (acedido em 5 de julho de 2010).

necessidade de abordar o espaço percebido entre o que é compreendido, em teoria, e o que é realmente feito, em termos de práticas de arquivo.³⁸

As fotografias do Tibete existiam no arquivo numa variedade de formatos e com múltiplos originais, objetos distribuídos que fluíam através de relações sociais para as quais as fotografias e o arquivo eram centrais. Prestou-se grande atenção ao material e às múltiplas formas das imagens como indicadores dos seus significados, na medida em que o arquivo material era “algo intrínseco à metodologia de investigação e à contínua representação histórica destas fotografias”.³⁹ O projeto encarou todo o arquivo como um objeto cultural por direito próprio em que “o potencial digital do projeto foi desenvolvido ao máximo para lidar com os muitos milhares de imagens, frequentemente muito semelhantes, examinando a sua criação e as suas relações e, conseqüentemente, como a representação visual do Tibete foi afetada e construída por estes encontros fotográficos diplomáticos.”⁴⁰ É claro que, tal como o significado das próprias imagens fotográficas, diferentes possibilidades e propriedades materiais entram e saem da significância “em conjunto com o que está a ser feito com essa fotografia” ou série de imagens, um fluxo que integra a biografia social do objeto.⁴¹ Por exemplo, algumas fotografias foram postas a circular dentro do grupo, colocadas em álbuns pessoais, enviadas para escritórios governamentais, oferecidas a amigos. Algumas foram transformadas em diapositivos de lanterna, indicando a sua função de disseminação de ideias sobre o Tibete, sobre a diplomacia e o império britânicos, por exemplo. Outras foram publicadas em livros. No sítio de internet, esta informação não foi simplesmente registada nos meta-dados de uma imagem mas apresentada materialmente. Os utilizadores e utilizadoras podem navegar através da coleção seguindo os múltiplos originais, desde a digitalização em bruto do negativo até ao livro impresso, permitindo-lhes perceber as transformações materiais produzidas pelo recorte, inversão e justaposição, à medida que uma imagem se move ao longo de diferentes espaços. Por exemplo, reconstituíram-se palestras que usavam diapositivos de lanterna, com os seus textos (que, claro está, teriam sido ditos em voz alta), as imagens presentes em álbuns são colocadas nas suas sequências narrativas, as relações entre as elites tibetanas e o contingente britânico podem ser seguidas como narrativas visuais dentro do sítio de internet, por meio das dinâmicas espacial e temporal da produção fotográfica.

38 Schlak, T. (2008). Framing photographs, denying archives: The difficulty of focusing on archival photographs. *Archival Science*, 8, 85-101, aqui p. 94.

39 Mandy Sadan, http://tibet.prm.ox.ac.uk/tibet_methodology_corpus_approach.html (acedido a 5 de julho 2010).

40 Ibid.

41 Rose, G. (2010). *Doing family photography* (p. 19). Farnham: Ashgate. O conceito de fotografia social é retirado de Arjun Appadurai (Appadurai, A. (1986). *The Social Life of Things*. Cambridge) que se tornou a norma e um clássico dentro dos estudos de cultura material. Defende que um objeto só pode ser compreendido através da soma das transações sociais nas quais está enredado ao longo do tempo e do espaço.

O objetivo era abordar as partes separadas no espaço e as diferentes micro-histórias do fluxo material das imagens, marcadas por padrões de intenção distintos que, tal como sugeri anteriormente, são característicos do objeto distribuído. O arquivo revela-se, aqui, não simplesmente como um recurso mas, sobretudo, como objeto social dinâmico que emergiu de conjuntos de relações inter-culturais, nas quais a própria fotografia desempenhou um papel dinâmico.⁴² Para além disto, o design do próprio sítio de internet foi concebido para incluir narrativas históricas diversificadas e formas contestadas de produção do saber histórico. Exemplo disto é a possibilidade de procurar e ordenar as coleções de acordo com o calendário ocidental (britânico) ou com o calendário tibetano. Toda a estrutura da presença em linha posiciona a coleção de fotografias tibetanas não como um mero recurso, mas como uma dinâmica “fértil em recursos” (“resourceful”), na medida em que as ações de tratamento cuidadoso e de remediação digital das fotografias tornaram-se parte do potencial interpretativo da coleção. Fundamentalmente, este trabalho só pode ser realizado em ambiente digital, apenas nos casos em que podem ser reconstituídas as múltiplas camadas do arquivo analógico disperso. Mas funciona, particularmente bem, diria eu, porque a “fertilidade de recursos” (“resourcefulness”) do arquivo analógico foi central na conceção dos ambientes digitais.

Algumas considerações finais

Defendi aqui que, para compreender coleções de fotografias, não se trata simplesmente de compreender melhor o tema [das fotografias], mas de compreender todas as manifestações materiais das referências, literais e metafóricas, das reformulações e das citações – tanto visuais como relacionais, que compõem as fotografias. Estas manifestações proporcionam-nos os mapas de significados e de ambiguidades, nos quais as coleções estão imersas, mas que, frequentemente, escapam a formas mais diretas e articuladas. A parte mais importante de pensar materialmente é talvez a sua utilização para demonstrar o enorme potencial e os méritos das fotografias — que não são apenas bibliotecas de imagens digitalizáveis, mas objetos sociais produtivos que carregam os vestígios materiais das esperanças e desejos das pessoas, da sua existência no mundo — a substância da história, para voltar à resposta afetiva de Michelet ao arquivo, material “há muito abandonado, que só deseja ser devolvido à luz do dia.”⁴³ Da mesma forma, a saída das fotografias do depósito para as mãos do/a utilizador/a tem sido descrita como uma descarga de “energia”.⁴⁴

42 Ver Harris, C. & Shakya, T. (Eds.). (2003). *Seeing Lhasa: British depictions of the tibetan capital 1936-1947*. U.K.: Serindia Publications e o respetivo ensaio.

43 Steedman, 2001 (nota 31), p. 27.

44 Hayes, P. E., Silvester, J., Hartmann, W. (1999). Photograph, history and memory. In W. Hartmann, J. Silvester e P.

Brothman tem defendido, em teoria arquivística, que os registos são artefactos cognitivos tanto na sua produção como na sua receção, e não apenas artefactos comprovativos.⁴⁵ O objeto de estudo não é, portanto, a fotografia, o recurso em si, mas os vários momentos e espaços que esta reivindica e que a sua materialidade exige. Ou seja, as formas como o recurso se torna “fértil em recursos” (“resourceful”) são fundamentais para a descarga de energia que molda a percepção do arquivo. Tal abordagem exige uma muito maior atenção ao funcionamento social e material da fotografia no espaço do arquivo. Permite visionar e utilizar as imagens enquanto objetos socialmente relevantes, de uma forma ativa e recíproca, na medida em que não implica meramente autoridade, controlo e consumo passivo. Os arquivos também podem ser isso, é claro, mas não podem ser reduzidos apenas a isso. Impedir tal redução requer devolver agência e dinâmica material ao arquivo. Uma tal abordagem coloca o arquivo fotográfico dentro de múltiplas perspetivas sobre o passado, que não podem limitar-se, simplesmente, ao seu conteúdo (o recurso) mas incluir a forma como as suas práticas materiais requerem interações criativas entre humanos e não-humanos.

Mas é também necessário articular estas perspetivas em termos práticos. São poucas as ocasiões em que aqueles que controlam as decisões relacionadas com financiamentos e com o que acontece ou não acontece, têm conhecimento direto sobre as coleções fotográficas ou compreendem as riquezas históricas que estas contêm, assim como a sua potencial fertilidade de recursos (“resourcefulness”). As fotografias são vistas, as mais das vezes, apenas como custos unitários a serem digitalizados e vendidos num ambiente de imagens global. Depende dos curadores fotográficos fazer com que aqueles que estão a tomar as decisões se apercebam do potencial das coleções fotográficas. Uma “boa” digitalização é pouco mais cara do que uma “má” digitalização, especialmente quando se contabiliza a riqueza e a longevidade do bem. E visto que os projetos de digitalização de um dado material tendem a ser realizados apenas uma vez, é importante, nessa ocasião, explorar ao máximo a “fertilidade” (“resourcefulness”) das fotografias, porque uma vez riscados da lista de coleções “por tratar”, raramente se volta a elas.

Não afirmo que seja esta a única forma, mas pensar materialmente as fotografias através da sua biografia social, enquanto objetos ativos numa matriz de trocas — pessoais, comerciais, morais, políticas — pode gerar ideias que nos permitam ver as fotografias de maneira diferente. Não se trata de escolher entre analógico e digital, já que um não pode substituir o outro, mas de considerar o digital como um outro momento na biografia social do arquivo material, engendrando um espaço, tal como foi tentado com o projeto do Álbum do Tibete, no qual o digital se torna uma exegese do arquivo analógico para melhorar a compreensão histórica.

Hayes (Eds.), *The colonising camera: Photographs in the making of namibian history* (pp. 2-10). Cape Town: University of Cape Town. Citado em Schlak 2008 (nota 38), p. 97.

45 Brothman, B. (2001). Memory, history and the preservation of archival records. *Archivaria*, 51, 48-80, aqui p. 79.

Como afirmei no início, o objeto ganhou poder dentro da análise cultural e, tal como Taussig tem defendido, os objetos nunca estão mais vivos do que no momento em que alguém ameaça matá-los.⁴⁶ É precisamente num momento destes que nos encontramos. Portanto, em vez de ocupar um ponto fixo na taxonomia que designa o “recurso”, a fertilidade de recursos (“resourcefulness”) constitui parte de um continuum de significado que é “constituente ativo do ser presente”⁴⁷ e no qual o núcleo insubstituível continua a ser o arquivo material e analógico e as suas camadas de historiografia tangíveis.

46 Citado em Asbjørn Grønstad and Øyvind Vågnes, What do pictures want: An interview with W.J.T. Mitchell. *Images and Narrative*, November 2006 (http://www.imageandnarrative.be/inarchive/iconoclasm/gronstad_vagnes.htm, (acedido a 21 de julho 2010).

47 Brothman, 2001 (nota 45), p. 65.

Referências bibliográficas

- Akrich, M. (1992). The de-scription of technical objects. In W. E. Bijker and J. Law (Eds.), *Shaping technology, building society* (pp. 205-224). Cambridge / Massachusetts: MIT Press.
- Appadurai, A. (1986). *The social life of things*. Cambridge: CUP.
- Bal, M. (2002). *Traveling concepts in the humanities*. Toronto: University of Toronto Press.
- Benjamin, W. (1992). A thesis on the philosophy of history. In H. Arendt (Ed.), *Illuminations*. London: Fontana.
- Brothman, B. (2001). Memory, history and the preservation of archival records. *Archivaria*, 51, 48-80.
- Dant, T. (1999). *Material culture in the social world*. Buckingham: Open University Press.
- Derrida, J. (1996). *Archive Fever* (Trad. por Eric Prenowitz). Chicago: University Of Chicago Press.
- Domanska, E. (2006). Material presence of the past. *History and Theory*, 45(3), 337-348.
- Edwards, E. & Hart, J. (2004). Mixed box. In E. Edwards and J. Hart (Eds.), *Photographs objects histories: on the materiality of the image* (pp. 47-61). London: Routledge.
- Edwards, E. (2001). *Raw histories: Anthropology, photographs and museums*. Oxford: OUP.
- Edwards, E. (2009). Photography and the material performance of the past. *History and theory*, 48(4), 130-150.
- Edwards, E. (2009). Thinking photography beyond the visual?. In J. J. Long, A. Noble and E. Welch (Eds.), *Photography: Theoretical snapshots* (pp. 40-43). London / New York: Routledge.
- Edwards, E. (2012). *The camera as historian: Amateur photographers and the historical imagination 1885-1918*. Durham: Duke University Press.
- Gell, A. (1998). *Art and agency*. Oxford: OUP.
- Harris, C. & Shakya, T. (Eds.). (2003). *Seeing Lhasa: British depictions of the tibetan capital 1936-1947*. U.K.: Serindia Publications.
- Hayes, P. E., Silvester, J., Hartmann, W. (1999). Photograph, history and memory. In W. Hartmann, J. Silvester e P. Hayes (Eds.), *The colonising camera: Photographs in the making of namibian history* (pp. 2-10). Cape Town: University of Cape Town.
- Larson, F. (2007). Anthropology as comparative anatomy: Reflecting on the study of material culture during the late 1800s and late 1900. *Journal of Material Culture*, 12(1), 89-112.
- Latour, B. (1987). *Science in action*. Cambridge/EUA: Harvard University Press.
- Miller, D. (Ed.). (1998). *Material cultures: Why some things matter*. Chicago: Chicago University Press.
- Mitchell, W.J.T. (2005). *What do pictures want? The loves and lives of images* (p. 6). Chicago: Chicago University Press.
- Porter, G. (1989). Economy of truth: Photography in museums. *Ten*. 8 (34), 20-33.
- Ricoeur, P. (2004). *Memory, history, forgetting*. Chicago: Chicago University Press.
- Rose, G. (2000). Practicing photography: An archive, a study, some photographs and a researcher. *Journal of Historical Geography*, 26(4).
- Rose, G. (2010). *Doing family photography*. Farnham: Ashgate.
- Sassoon, J. (2004). Photographic materiality in the age of digital reproduction. In E. Edwards and J. Hart (Eds.), *Photographs objects histories: On the materiality of the image* (pp. 186-202). London: Routledge.
- Schlak, T. (2008). Framing photographs, denying archives: The difficulty of focusing on archival photographs. *Archival Science*, 8, 85-101.
- Schwartz, J. M. (1995). We make our tools and our tools make us: Lessons from photographs from the practice, politics and poetics of diplomatics. *Archivaria*, 40, 40-74.
- Sekula, A. (1992). The body and the archive. In R. Bolton (Ed.), *The contest of meaning* (pp. 343-389). Cambridge: Cambridge University Press.
- Steedman, C. (1998). The space of memory: In an Archive. *History of the human sciences*, 11(4).
- Steedman, C. (2001). *Dust*. Manchester: Manchester University Press.
- Tagg, J. (1995). Pencil of History. In P. Petro (Ed.), *Fugitive images: From photography to video*. Bloomington: Indiana university Press.
- Van Dijck, J. (2007). *Mediated memories in the digital age*. Stanford: SUP.

A máquina de arquivo; ou A câmara fotográfica e o ficheiro*

*The archiving machine; or The camera
and the filing cabinet*

John Tagg

Professor Distinto SUNNY em História da Arte
Departamento de História da Arte
Universidade de Binghamton,
State University de Nova Iorque
jtagg@binghamton.edu

Texto originalmente publicado
em língua inglesa em: Tagg, J. (2012).
The Archiving Machine; or, The Camera
and the Filing Cabinet. *Grey Room*,
47 (Spring), 24-37.

Tão antigo como os Gregos, o termo *arquivo* — de *arkheion*, lar do *archon*, autoridade magistral e local de repouso dos registos que preservam e enunciam a lei — está aparentemente a tornar-se um daqueles termos, como *corpo*, *visualidade*, *hibridismo*, *estética* e assim por diante, que ficam repentinamente e, por vezes surpreendentemente, na moda e se tornam o indispensável acessório do momento.¹ Durante algum tempo, tornam-se quase nomes de marca, focos de intensa devoção e objeto de discussões acaloradas apenas compreensíveis entre aqueles que partilhem o código. Isto aconteceu-me de novo recentemente, quando estava a entrar numa exposição de fotografia, vídeo e *performance* contemporâneos no Museu Guggenheim e dei por mim a seguir uma multidão que me conduziu diretamente até uma secção designada “Apropriação e Arquivo”. A rubrica era uma de cinco “linhas formais e conceptuais” em redor das quais os curadores tinham organizado a sua seleção daquilo que se tornou um cânone institucionalizado de obras recentes.² “No início da década de 1960”, informava-nos o primeiro painel,

Robert Rauschenberg e Andy Warhol começaram a incorporar imagens fotográficas nas suas pinturas, estabelecendo um novo modo de criar arte que não dependia da então-dominante tradição de abstração gestual mas antes de processos mecânicos, como a serigrafia. Desta forma, contestaram a noção de arte como expressão de um único, heroico autor e reformularam as suas obras como repositórios de informação, fosse esta autobiográfica, cultural ou histórica. Este impulso arquivístico revolucionou a arte ao longo das décadas seguintes, abrindo caminho a uma utilização da fotografia, orientada conceptualmente, como meio de lançar o mundo em redor no interior de um novo limiar estético.³

* NT.: Mantendo em mente o sistema computacional, optou-se pelo uso do termo “ficheiro” para traduzir “filing cabinet”, que se refere ao armário organizador de informação que existe nas instituições arquivísticas, ao mesmo tempo que a um ficheiro digital.

Agradeço ao público e colegas na Nasjonalbiblioteket em Oslo; à Fundação Hasselblad e à Escola de Fotografia da Universidade de Gotemburgo; ao Centro para Fotografia Criativa na Universidade do Arizona, em Tucson; à Fundação da Arqueologia da Fotografia em Varsóvia; e à Universidade de Binghamton, em Nova Iorque.

- 1 Derrida, J. (1996). *Archive fever: A freudian impression* (E. Prenowitz, Trans.). Chicago, IL: The University of Chicago Press.
- 2 Blessing, J., & Trotman, N. (2010). *Haunted: Contemporary photography/video/performance* [Exh. pamphlet]. New York, NY: Guggenheim Museum.
- 3 Painel de parede para “Appropriation and the Archive,” In *Haunted: Contemporary Photography/Video/Performance*, Guggenheim Museum, New York, 2010. Um ensaio anterior da mesma conceção inflacionada do “impulso de arquivamento” foi proporcionada em *Archive fever: Uses of the document in contemporary art*, com curadoria de Okwui Enwezor para o International Center of Photography, entre 18 de janeiro e 4 de maio de 2008. Esta exposição, descrita como uma “investigação ampla” do “arquivo como um espaço tanto conceptual como físico no qual as memórias são preservadas e a história é decidida”, também se centrou em “obras criadas por proeminentes artistas contemporâneos que usam imagens fotográficas para repensar o significado de identidade, de história, de memória e de perda.” International Center of Photography, publicação para os media para *Archive fever: Uses of the document in contemporary art*, 17 de janeiro de 2008.



Figura 1

Underwood and Underwood. “A Fotografia Estereoscópica como Educadora — Armário Expansível de Patente Underwood”, 1901.

Prova fotográfica em cartão estereoscópico. Divisão de Impressões e Fotografias da Biblioteca do Congresso.

O “impulso arquivístico”, continuava o painel, tinha despoletado uma moda de criação artística com o intuito de explorar “algumas das possibilidades presentes na ideia de que o trabalho artístico pode funcionar como um arquivo”.⁴ Esta percepção — apropriada, de forma correta ou não, de um ensaio de Hal Foster de 2004 — definiu a ordem de trabalhos para a primeira secção da exposição, com a qual os curadores, assimilando sem esforço o repertório de termos ao qual algo antes chamado “Teoria” está agora reduzido, pretendiam mostrar que, apesar de inicialmente consideradas “um desafio radical à situação atual”, as obras neste modo arquivado, de artistas como Bernd Becher e Hilla Becher, Sarah Charlesworth, Richard Prince e Cindy Sherman, do ponto de vista do museu podiam agora, em retrospectiva, ser vistas como descrevendo uma linha de desenvolvimento artístico cujas autênticas características são a perda, o trauma, a recordação, “um anseio melancólico por um passado irrecuperável”, e a morte.⁵

Aqui, a linguagem curatorial é caracteristicamente inerte, esvaziada de tudo o que poderia constituir uma ameaça à instituição. É uma inversão marcante, em comparação com a altura em que Allan Sekula podia escrever sobre “a presença sombria do arquivo” em inúmeros e cuidadosamente embalados arquivos, pastas, gavetas e prateleiras onde, nos anos

⁴ Painel de parede para “Appropriation and the Archive.”

⁵ Foster, H. (2004). An Archival Impulse. *October*, 110, 3-22. Os curadores do Guggenheim discordam de Foster, que, na sua discussão do trabalho de Thomas Hirschhorn, Tacita Dean e Sam Durant, conclui que a recuperação parcial de uma procura utópica na sua “arte arquivista” “sugere um desvio que se afasta de uma cultura melancólica que vê o histórico como pouco mais do que o traumático.” Foster, *An Archival Impulse*, 22.

entre 1880 e 1910, “o arquivo se tornou a base institucional dominante para o significado fotográfico”.⁶ No fim da década de 1970, para Sekula e alguns outros (entre os quais eu seria incluído), o modo arquivar era um dispositivo político inseparável da racionalização da informação, do controlo dos corpos e da rejeição do operador fotográfico “ao estatuto de um trabalhador manual.”⁷ Algo foi claramente perdido, nessa altura, com a conformação ao museu e com a incorporação do ímpeto da teoria na estável institucionalização de um cânone já pouco variado. Isto poderá ser razão suficiente para tentar reaver algo da argúcia cortante e do intuito dos argumentos originais de há trinta anos. Mas a questão do arquivo continua tão premente agora como foi no século dezanove. Portanto, antes de tentarmos afastar os seus efeitos, imersos de melancolia e estranheza, talvez devêssemos tentar abordar a sua maquinaria na plenitude da sua força e confiança operacionais como um dispositivo de racionalização e gestão social — uma máquina instrumental que, ao compreender e apropriar a fotografia, não só absorveu o operador individual como mera extensão do seu mecanismo mas também integrou a câmara fotográfica e os seus periféricos, complicando radicalmente o nosso entendimento do que pode ser considerado o dispositivo fotográfico.

Este processo começou cedo — e não numa qualquer cave asfíxiante de um departamento do Estado, como se poderia suspeitar; este foi um processo muito mais doméstico do que isso, desde o início. Portanto, começemos na sala de visitas, ou talvez, na biblioteca de um cavalheiro — um cavalheiro como Oliver Wendell Holmes.

Foi em 1859 que o médico, ensaísta, poeta e inventor americano publicou o primeiro dos seus ilimitados hinos de louvor ao estereoscópio e à fotografia estereoscópica, apesar de ser possível que na altura ele possa não ter tido a intenção de fazer os seus leitores pensar que se tinha entregue à hipérbole — nem mesmo no momento proto-Baudrillardiano em que declarou que o mundo da mera matéria tinha sido tomado, despojado das suas formas e tornado redundante pelo triunfo da simulação estereoscópica.⁸ Independentemente do que se possa pensar sobre isto, Holmes, enquanto ávido colecionador de cartões estereoscópicos, enquanto inventor de um popular visor de mão e enquanto defensor aguerrido das bibliotecas estereoscópicas, também sabia com bastante certeza que aqueles pequenos cartões com as suas imagens quase idênticas ameaçavam tornar-se dominantes, de uma forma completamente diferente e muito mais mundana.

Apenas alguns anos antes, após a mostra bem-sucedida de fotografia estereoscópica na Grande Exposição de Londres, só a London Stereoscopic Company já tinha, entre 1854 e 1856,

6 Sekula, A. (1986). The Body and the Archive. *October*, 39, 3-64, 56-57.

7 Ibid., p. 58.

8 Holmes, O. W. (1859). The stereoscope and the stereograph. In A. Trachtenberg (Ed.), *Classic essays on photography*. New Haven, CT: Leete's Island Books. Ver também, Holmes, O. W. (1861). Sun-Painting and Sun-Sculpture. *Atlantic Monthly*, 8. Holmes, O. W. (1863). Doings of the Sunbeam. *Atlantic Monthly*, 12, 1-15.

produzido e vendido meio milhão de imagens estereoscópicas de um inventário que, por volta de 1859, listava 100 000 vistas estereoscópicas diferentes. Depois de 1857, à medida que os cartões com negativos estereoscópicos em colódio húmido começaram a predominar, estas lucrativas novidades foram produzidas em massa aos milhões, alcançando um pico de popularidade nas décadas iniciais do século vinte através das astutas estratégias de *marketing* de companhias como a Keystone View Company e a Underwood and Underwood. Holmes tomou a exatidão inesgotável e o “charme infinito” das imagens estereográficas como sendo a chave para um interesse permanente por parte do público.⁹ Mas seria isto suficiente? Claramente, os armazéns das editoras teriam sido sobrecarregados e os seus estabelecimentos retalhistas reduzidos ao caos não lucrativo se a câmara binocular não tivesse também sido associada a outra tecnologia, mais modesta mas igualmente exigente: a comparativamente pouco estudada tecnologia do armário, com as suas gavetas etiquetadas, cartões de divisão, títulos, legendas e esse feliz acompanhamento, o catálogo, cujos títulos, subtítulos e conjuntos temáticos serviram para organizar tanto a lógica da produção como os impulsos do desejo do consumidor.

Se Holmes viu o valor de choque da fotografia estereoscópica como “uma aparência de realidade que engana os sentidos com a sua aparente verdade” enquanto “a mente apalpa o seu caminho até às profundezas da imagem”, ele próprio sabia que o mecanismo de captura da fotografia não podia operar tão irresistivelmente se não estivesse integrado na maquinaria completamente não-mimética do catálogo e do arquivo.¹⁰ Tão cedo quanto 1859, Holmes previu que a consequência da proliferação de imagens estereoscópicas “será em breve a existência de enormes coleções de objetos que terão de ser classificados e arrumados em vastas bibliotecas, como o são agora os livros”.¹¹ Isto levou-o a apelar “à criação de uma biblioteca estereográfica sistemática e abrangente”; na verdade, uma série de bibliotecas aos níveis, a que ele chamou, citadino, nacional e imperial.¹² Contudo, mesmo nos espaços consideravelmente menos grandiosos da sala de visitas, do salão de igreja e da sala de aulas, onde a fotografia estereoscópica encontrou o seu lar mais duradouro, alguma forma de tecnologia de armazenamento e pesquisa de informação e algum sistema de classificação e arrumação eram igualmente necessários. Foi assim que o mais ou menos elaborado visor estereoscópico se tornou habitualmente encontrado ao lado de outra igualmente importante peça de mobília que proporcionava uma forma de organizar e guardar a coleção, frequentemente numa organização configurada pelos conjuntos e séries de catálogos dos fabricantes que, ao exigirem a conclusão da coleção, continuamente re-incitavam o desejo do consumidor ao mesmo tempo que davam aos pequenos e lucrativos bens uma aura de algo mais do que mero entretenimento.

9 Holmes, O. W. (1859), p. 77.

10 Holmes, O. W. (1859), pp. 74, 77.

11 Holmes, O. W. (1859), p. 81.

12 Holmes, O. W. (1859), p. 81.



Figura 2
Xavier Merieux. Cartão de visita fotográfico, cerca de 1865. Impressão em papel. Cortesia da Casa George Eastman, Museu Internacional de Fotografia e Filme.



Figura 3
Departamento da Polícia de Nova Iorque. "The Rogue's Gallery at Police Headquarters," 1899. Cortesia da Biblioteca Pública de Nova Iorque.



Figura 4
Publicidade da Companhia Yawman e Erbe, em Rochester, Nova Iorque. Em W.D. Wigent, Burton D. Housel, e E. Harry Gilman, *Modern Filing and How to File*, 1916.

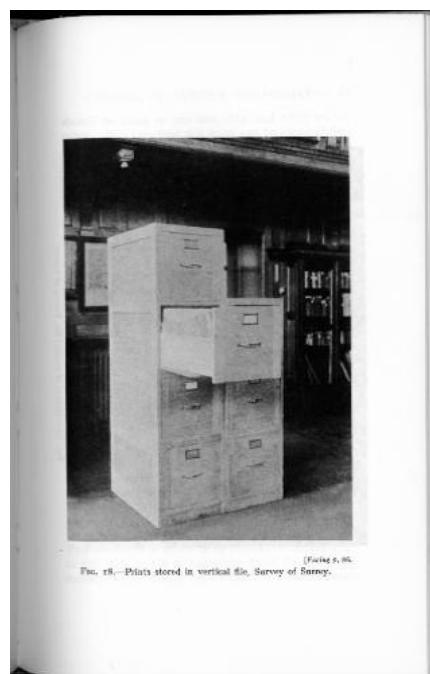


Figura 5
"Impressões Conservadas em Arquivo Vertical, Survey of Surrey". Em H.D. Gower, L. Stanley Jast e W.W. Topley, *The Camera as Historian*, 1916.

Portanto, mesmo neste plano doméstico, o armário, o estojo ou a humilde caixa de sapatos marcavam o espaço semântico no qual a singularidade da vista estava inserida numa representação mais complexa do mundo que, pelo menos nas suas aspirações, oferecia um vislumbre do tipo de enciclopédia topográfica cuja organização traía um sistema geográfico inteiro. Como Rosalind Krauss afirmou:

O ficheiro, enquanto objeto, é muito diferente da parede ou do cavalete. Contém a possibilidade de armazenar e de cruzar referências a informações e de as reunir através da grelha particular de um sistema de conhecimento. Os sofisticados armários de vistas estéreooscópicas que faziam parte da mobília das casas de classe média do século dezanove e do equipamento das bibliotecas públicas constituem uma representação abrangente do espaço geográfico. A espacialidade da vista, a sua penetração insistente, funciona, portanto, como modelo sensorial para um sistema mais abstrato cujo assunto é também o espaço. A vista e o levantamento topográfico encontram-se inter-determinados e inter-relacionados.¹³

Já estamos, portanto, a confrontar-nos com algo que é mais do que uma mera forma de lidar com o problema da sobre-acumulação, apesar de este ter continuado a ser o persistente desafio da economia fotográfica em evolução à medida que, no intervalo de apenas alguns anos, este modelou a evolução da produção capitalista de artesanal para empreendedora e depois para formas completamente empresariais. Um cartão de visita de meados da década de 1860 a fazer publicidade ao estúdio fotográfico de Xavier Merieux em Paris contém esta ameaça: a câmara fotográfica tornou-se uma máquina de produção a cuspir rios de bens numa tal promessa de abundância que o operador, algo abalado, parece qual o Aprendiz de Feiticeiro, estar em perigo de ser completamente submerso se as outras câmaras seguirem o exemplo e o rio se tornar um dilúvio.

Este perigo foi também sentido pelos arquitetos daquelas grandes acumulações de imagens instrumentais que começaram a ser reunidas, de forma esporádica, desde meados da década de 1850 mas a ritmo acelerado a partir de 1870. Como declarou em 1891 Alphonse Bertillon, diretor da agência de identificação da Prefeitura de Polícia de Paris e inventor do primeiro sistema científico para catalogar e localizar registos fotográficos:

13 Krauss, R. (1982). Photography's discursive spaces: Landscape/view. *Art Journal*, 42(4), 115. Sekula defende que, enquanto companhias como a Keystone Views ou a Underwood and Underwood publicaram pequenos conjuntos de cartões estereoscópicos organizados de acordo com uma lógica narrativa, "vê-se claramente que a estrutura geral foi informada não por um paradigma narrativo, mas pelo paradigma do arquivo. Afinal, a sequência podia ser reordenada; a sua temporalidade era indeterminada e a sua narratividade relativamente fraca. Os prazeres deste discurso baseavam-se não necessariamente na brincadeira narrativa, mas na brincadeira arquivística, em substituição, e num voraz enciclopedismo ótico. Havia sempre mais imagens para serem adquiridas, passíveis de serem obtidas a um preço numa qualquer agência de colecionismo de imagens, dispersa globalmente e a crescer de forma implacável." (Sekula, p. 58).

A coleção de retratos criminais já atingiu um tamanho tão considerável que se tornou fisicamente impossível descobrir entre eles a aparência de um indivíduo que tenha assumido um nome falso. É inútil o facto de durante os últimos dez anos a polícia de Paris ter colecionado mais de 100 000 fotografias. O leitor acredita ser possível comparar sucessivamente cada uma destas fotografias com aquelas dos cerca de 100 indivíduos que são detidos diariamente em Paris? Quando foi feita uma tentativa no caso de um criminoso particularmente fácil de identificar, a procura levou mais de uma semana a realizar, e isto sem falar nos erros e lapsos inevitáveis numa tarefa tão fatigante para os olhos.¹⁴

Para ser quebrada a mestria do criminoso profissional no que diz respeito a disfarces, falsas identidades, álibis e múltiplas biografias e para a primordial promessa da fotografia como meio de deteção não definhar perante a maciça e caótica acumulação de imagens, o que era preciso, argumentava Bertillon, era “um método de eliminação análogo àquele usado em botânica e zoologia; isto é, um sistema baseado nos elementos característicos da individualidade.”¹⁵ Para um tal sistema, a integração de fotografias normalizadas de forma exata com medições antropométricas sistematizadas e um vocabulário fisionómico aperfeiçoado ofereceriam a base, mas o problema da classificação era crucial. Foi apenas inserindo os seus cartões sinaléticos individuais num sistema de organização com base em estatística que Bertillon conseguiu arquivar 100 000 registos numa grelha completa de gavetas de ficheiros, cujos registos podiam ser obtidos de forma rápida e eficiente, com esforço mínimo.

Como afirma Sekula, Bertillon foi “um dos primeiros utilizadores de documentos fotográficos a perceber realmente o problema fundamental do arquivo, o problema do volume.”¹⁶ De facto, como também nota Sekula, foi nesta altura que as companhias de mobiliário de escritório proeminentes, como a Yawman and Erbe de Rochester, em Nova Iorque, começaram a produzir não só arquivadores Bertillon para identificação criminal, mas também sistemas de contabilidade, invólucros para cartões, ficheiros comerciais e armários catalogadores, promovendo os seus produtos através da publicação de compêndios de estudos empresariais como o clássico *Modern filing and how to file: a textbook on office system*, com os seus capítulos sobre o arquivamento vertical, métodos de indexação, sistemas de registo de cartões e de registo de inventário.¹⁷ Claramente, um processo mais amplo de disseminação tecnológica está aqui em ação, e as suas consequências são consideráveis.

14 Bertillon, A. (1891). The Bertillon System of Identification. *Forum*, 11(3), 331.

15 Bertillon, A. (1891). The Bertillon System of Identification. *Forum*, 11(3), 331.

16 Sekula, A. (1986). The body and the archive. *October*, 39, 29.

17 Ibid., 57 e Wigent, W. D., William, H. B., & Gilman, E. H. (1916). *Modern filing and how to file: A textbook on office system*. Rochester, New York: Yarman and Erbe Manufacturing Company.

Estas consequências começaram a revelar-se à medida que, no mesmo período em que as placas secas produzidas em massa e as câmaras portáteis acessíveis se tornaram universalmente disponíveis, o arquivamento de fotografias começou a desempenhar um papel cada vez mais central num leque cada vez maior de instituições disciplinares e disciplinas empíricas, desde a psiquiatria e a medicina à história da arte e à coleção de informações de interesse militar. Conquanto Bertillon tivesse demonstrado a utilidade deste modelo para policiar a população móvel da cidade moderna, também outras disciplinas enfrentavam dificuldades igualmente complicadas em catalogar acumulações de fotografias que ameaçavam tornar-se esmagadoras.

Mais uma vez, o problema não era só a conservação e a localização de registos. O sistema categórico do arquivo instrumental era também absolutamente central ao seu efeito de conhecimento. Era esta a promessa do arquivo fotográfico. E embora o cumprimento desta promessa possa ter parecido ser baseado no refinamento técnico de tecnologias estritamente óticas, era claro que a perspectiva da arquivação gerava os seus efeitos disciplinares apenas quando integrada num conjunto maior: um sistema burocrático, administrativo, cujo artefacto central não era em primeiro lugar a câmara fotográfica, mas o móvel arquivador, o ficheiro. Apesar de agora talvez nos parecer algo absurdo, aquilo que vemos logo nos primeiros anos do século vinte é um entusiasmo transbordante por esta nova tecnologia da informação, “o moderno ficheiro vertical.” Inventado em 1892 e exibido pela primeira vez na Feira Mundial de Chicago no ano seguinte, o ficheiro vertical ainda era, mais de vinte anos depois, aclamado como um instrumento para organizar e lidar com arquivos que era “o mais próximo de uma abordagem ideal do que podemos razoavelmente esperar.”¹⁸ É esta a opinião de H. D. Gower, L. Stanley Jast e W. W. Topley, antigos funcionários e presidentes do *Photographic Survey and Record of Surrey* e autores do indispensável “manual do trabalho de registo fotográfico”, o *The Camera as Historian*.¹⁹

Para Gower, Jast e Topley, se o significado do próprio registo fotográfico podia ser tratado em pouco mais de duas páginas e uma única e estratégica imagem, mais de um terço das 260 páginas do seu livro teve de ser dedicado às questões realmente interessantes do armazenamento: os méritos relativos de caixas, gavetas e ficheiros verticais; o processo de montagem; a criação de máscaras e o encapsulamento de diapositivos de lanterna; a etiquetagem; os “formulários de doadores”; a qualidade da tinta de marcação; o sistema decimal de classificação e o índice de assuntos; o método de referenciação dos mapas oficiais; guias para os ficheiros verticais e o seu devido uso; e a importância do registo de provas realizado pelo secretário.²⁰

18 Jast, L. S., Topley, W. W., & Gower, H. D. (1916). *The camera as historian* (p. 85). London: Sampson Low, Marston and Company.

19 Ibid.

20 Ibid., p. 71.

Tal como no caso de Bertillon, o que preocupava Gower, Jast e Topley era o facto de, à medida que o número de registos fotográficos crescia, se tornar impossível geri-los ou aceder ao seu registo coletivo sem um sistema expansível de armazenamento e sem aquilo a que chamavam “um arranjo decente” — querendo com isto dizer “uma ordem sistemática”.²¹ Foi isto que o “moderno ficheiro vertical” tornou possível. Tal como o paradigma na linguística de Ferdinand de Saussure, a estrutura do ficheiro, assim como o sistema de classificação decimal que está na sua base, determinaram o sistema de substituições e equivalências dentro do qual os signos fotográficos foram colocados. Mas, tal como no próprio modelo de Saussure, é inevitável que a construção de significado através desta estrutura de diferenças entre em conflito radical com a noção de significado como uma plenitude interior ao signo — uma noção em nenhum lugar mais firmemente enraizada do que em relação à fotografia. Nos anais do *Survey and Record*, a função da fotografia como história desenvolvia-se não só em redor da relação indexical, fixa mas vazia, com a singularidade de um momento no tempo, mas também da sua relação com a maquinaria do arquivo — uma maquinaria na qual a sua relação com o tempo estava infinitamente deslocada ao longo de uma infinidade de vetores temporais: o tempo que a maquinaria demorava até funcionar, assim como o tempo das ligações e das distinções que esta construía. Em resultado, a primazia da câmara fotográfica e o realismo indexical da prova fotográfica foram inadvertidamente, mas eficazmente substituídos, o que sugere que Gower, Jast e Topley — fundamentalmente formalistas — talvez tivessem feito melhor em intitular o seu trabalho *O Ficheiro como Historiador*.

Parece que estamos no mundo da Biblioteca de Babel de Borges, estruturado como o sistema de uma linguagem na sua infinita extensão.²² Mas era apenas na imaginação burocrática que o “moderno ficheiro vertical” do *Survey and Record* podia ser visto a funcionar como um sistema linguístico ideal. E, em si próprio, esse sistema nunca poderia escapar à sua incompleição estrutural, marcada pelas colunas fatais de vácuo que penetram a arquitetura da biblioteca de Borges. Para além disto, também aprendemos com Michel Foucault que o espaço do ficheiro é o espaço da máquina disciplinar: um dispositivo para a individuação e a categorização, um instrumento para a regulação de corpos, territórios e conhecimento, tornando-os objeto de arbitragem tecnocrática.²³

21 Ibid., p. 94, 96-97 (ênfase no original). Dos autores, Jast era Vice Bibliotecário-Chefe das Bibliotecas Públicas de Manchester e secretário honorário da Associação de Bibliotecas, enquanto Topley era um membro do Comité das Bibliotecas de Croydon. Para a influência da ciência bibliográfica na organização do arquivo fotográfico, ver Sekula, 56-57.

22 Borges, J. L. (1962). *The Library of Babel* (A. Bonner, Trans.). In A. Kerrigan (Ed.), *Ficciones*. New York, NY: Grove Press. Em *Todos os Nomes*, José Saramago escreve sobre a inescapável incompleição do arquivo, desfeito não só por erro, degradação e o trabalho de parasitas invisíveis, mas pela falibilidade do seu próprio sistema, marcando, nas palavras de Saramago, o triunfo do sentido sobre o significado, do irresolúvel. Ver Saramago, J. (1999). *All the names* (M. J. Costa, Trans.). New York: Harcourt.

23 Foucault, M. (1977). *Discipline and punish: The birth of the prison* (A. Sheridan, Trans.), (pp. 187-194). London, England: Allen Lane.

Contudo, como uma *tecnologia da história*, o ficheiro do *Survey and Record* tem também de acomodar mais duas preocupações paradoxais: uma preocupação com o tempo que a história leva a funcionar e o esforço despendido (que, na lógica do capital, acaba por ser o mesmo); e uma preocupação com a durabilidade da história, com a sua duração e resiliência, e com a sobrevivência da própria história à erosão do tempo. Por um lado, o ficheiro bem construído oferecia um meio de prolongar o prazo de validade da história. Por outro, pelo menos no imaginário do empirismo e da economia de sonho da gestão de informação, a sua estrutura rígida proporcionava a promessa de fechar o circuito de leitura-signo-referente, que é aqui dificilmente separável do circuito produção-consumo-lucro. Já então, no pesado computador de madeira, latão e cartão de Gower, Jast e Topley, muito longe das tecnologias de “tempo real” da Google e da CNN, o tempo da história era imaginado como a aproximar-se do ideal tempo zero do conhecimento disciplinar e do ciclo do capital: “trocando o menor tempo possível (tempo «real») pelo maior tempo possível (tempo «abstrato» ou perdido)²⁴ — assumindo sempre que a tecnologia irá funcionar perfeita e ergonomicamente, sem desperdícios ou avarias. Fariamos bem, contudo, em suspeitar desta fantasia de uma máquina arquivar inexorável, possivelmente tão adorada por conspiradores como por teóricos da conspiração. Em primeiro lugar, tal como Robin Kelsey demonstra plenamente em relação ao lugar das fotografias de Timothy O’Sullivan nos ficheiros e relatórios da *Wheeler’s Geographical Exploration and Survey West of the 100th Meridian*, o arquivo poderá ser regido por uma lógica interna que governa a produção dos seus eventos de sentido, mas esta é ainda assim uma lógica cuja ação permite variação, transformação e mesmo algum cepticismo.²⁵ Em grande parte, esta ação é apenas uma consequência do facto de a lógica de instrumentalização não ser dada, mas ter antes de ser articulada e instituída, para que, pelo menos potencialmente, o impulso de fechar o circuito semântico do arquivo esteja sempre aberto em todos os pontos à resistência e contestação. Posto isto, contudo, o que na verdade pode ser mais revelador e significativo é que o circuito nunca pode proteger-se a si próprio, de modo que o funcionamento do arquivo — a saber, a significação do documento probatório e a computação do sistema arquivar — é sempre tanto excessivo como inadequado em relação a si próprio: o registo instrumentalizado é sempre simultaneamente demasiado grande e demasiado pequeno para o seu enquadramento discursivo, dizendo menos do que desejado e mais do que pedido. Eliminar este excesso e falta de adequação de forma a garantir que o significado encaixe exatamente no seu lugar é o trabalho daquilo que eu tomo como uma espécie de violência que é muito

24 Lyotard, J. (1988). *The differend: phrases in dispute* (G. V. Abbeele, Trans.), (section 251, 177). Minneapolis: University of Minnesota Press.

25 Kelsey, R. E. (2003). Viewing the Archive: Timothy O’Sullivan’s Photographs for the Wheeler Survey. *The Art Bulletin*, 85(4), 702-723. Ver também Kelsey, R. E. (2007). *Archive style: photographs and illustrations for U. S. surveys, 1850-1890*. Berkeley, CA: Univ. of California Press.

brutal, à sua maneira. Contudo, seria errado sugerir que a repressão da incoerência interna e da indeterminação final dos sistemas de arquivo são tudo o que mantém, sem remorsos, os efeitos do poder/saber no seu lugar. O colapso dos estados policiais e dos regimes de terror em todo o mundo nos últimos vinte anos tem-nos demonstrado precisamente isto, no contexto de uma reversão chocante. Na antiga República Democrática Alemã, na Roménia pós-Ceausescu, na Argentina após a Guerra Suja, e no Camboja depois da queda do Khmer Vermelho, foram recuperados arquivos de escritórios saqueados, de quintas alagadas, de prisões e lixeiras. Com recurso a uma paciente arqueologia forense e a métodos de conservação, estes arquivos foram revolidos de forma a começarem a falar mais uma vez, agora sobre a culpa de interrogadores, torturadores, carrascos, espiões e informadores para quem o arquivo generalizado era um mapa infinitamente elaborado e disposto ponto por ponto no mundo — um mapa que, numa assustadora inversão de outra das meditações ficcionais de Borges, absorveu a vida fluida do próprio mundo, deixando-o desidratado, murcho, esfarrapado e sem sangue.²⁶ Mesmo nos Estados Unidos, depósitos secretos de gravações, ficheiros de centenas de milhares de emails apagados e, mais recentemente, um conjunto de inúmeros telegramas diplomáticos emergiram outra vez como contra-arquivos de tudo o que foi cinicamente escondido — tudo o que foi politicamente limpo do chamado registo público, que nas suas formas oficial e de *media* se tornou pouco mais do que um trémulo teatro de sombras para entreter os infantilizados. Os arquivos ainda retêm, portanto, uma relação particular e talvez privilegiada com o campo da verdade. Mas esta relação está sempre enquadrada na maior maquinaria de governamentalidade que funciona em parte, como mostra Foucault, através da demarcação de limites entre o verdadeiro e o falso, através da mobilização destes limites e do seu exercício como suporte nada menor, das relações diferenciais com a verdade dentro das quais certas posições designadas de sujeito são distinguidas e definidas.²⁷ No espaço do arquivo, portanto, a política da verdade inevitavelmente desdobra-se numa política de identidade através da regulação de relações tanto com o tempo, a verdade e a memória, como com as práticas e tecnologias para a criação de registos e memórias. Em resultado, se o arquivo poderá em tempos ter parecido destinado à invisibilidade, no anonimato do seu funcionamento, as forças de auto-determinação e de descolonização e os seus contra-movimentos tornaram-no um espaço altamente político, à medida que as comunidades têm começado a ser vistas como sendo formadas e reformadas através da partilha da obrigação ética de manter memórias e através da reivindicação da “memória coletiva,” sendo o arquivo

26 Borges, J. L. (1975). On exactitude in science. In N. T. Giovanni (Trans.), *A universal history of infamy*. London, England: Penguin Books.

27 Foucault, M. (1980). Truth and power. In C. Gordon (Ed.), *Power/knowledge: Selected interviews and other writings, 1972-77* (pp. 126-133). New York, NY: Pantheon Books.

agora visto como o seu repositório.²⁸ A própria existência de um arquivo veio a ser vista como constitutiva da reivindicação de identidade de uma comunidade, e aquilo que deve estar no arquivo, quem deve regê-lo e quem a ele deve ter acesso tornaram-se questões de urgente importância social e política. Um exemplo marcante disto é o extraordinário trabalho histórico e pedagógico de Susan Meiselas nos territórios divididos do Curdistão, trabalho este que tem precisamente o objetivo de “construir uma memória coletiva com um povo que não tem nenhum arquivo nacional”.²⁹

No campo político, portanto, o arquivo tornou-se o centro da construção política de comunidades e identidades, tal como os estudos de memória, desde a década de 1980, vieram a dominar os contactos académicos com a fotografia, substituindo a anterior preocupação com a política da representação que marcou a emergência da teoria da fotografia na década de 1970.³⁰ Aquilo que parece ser necessário agora — e ainda mais tendo em conta as tentativas da Google, da Monsanto e de outros para capitalizar e despojar os comuns do conhecimento — não é só uma arqueologia do arquivo, mas uma contra-medida enquadrada noutras políticas.³¹ Contudo, continua a existir um perigo neste caminho, na medida em que este conjura uma visão do arquivo como um direito humano, tal como convida à persistência da opinião que a verdade está no arquivo — mesmo que na forma de uma contra-verdade. Aquilo que tal pensamento deixa intacto é a função intransigente do próprio arquivo como maquinaria da verdade, um computador de tudo o que é o caso — cada caso devidamente registado, documentado, numerado, arquivado e guardado em gavetas, armários, memórias externas, bases de dados e servidores — pois, no arquivo de tudo, algo pode ser um caso apenas na medida em que seja sujeito ao dispositivo inteiro. Mas o que é um dispositivo?

O dispositivo arquivar aqui em questão é uma máquina composta — uma espécie de computador — na qual a câmara, com o seu sistema de codificação química não muito eficiente, está ligado àquela outra grande invenção do século dezanove, o ficheiro vertical. Aqui o temos: o Homem de Um Só Olho e o Homem de Um Só Braço de Gilles Deleuze e Félix Guattari, conjugando a captura mágica e a sujeição legislativa como os processos axiomáticos de uma nova tecnologia da informação que governa as funções pública e judiciária do arquivo.³² Mas já isto sugere que um dispositivo não é apenas uma questão de maquinaria. Pelo contrário, este é,

28 O conceito de “memória coletiva” foi criado em 1925 por Maurice Halbwachs, sociólogo francês e aluno de Émile Durkheim. Halbwachs, M. (1992). *On collective memory*. Chicago: University of Chicago Press. Para o conceito de “ética da memória”, ver também Margalit, A. (2002). *The ethics of memory*. Cambridge: Harvard University Press.

29 Meiselas, S. (1997). *Kurdistan: in the shadow of history*. New York: Random House. Ver também o website akaKURDISTAN, um local para a memória coletiva e o intercâmbio cultural, <http://www.akakurdistan.com/>.

30 Sobre isto, ver Long, J. J., & Welch, E. (2009). Photography: theoretical snapshots [Introduction]. In J. J. Long, A. Noble, & E. Welch (Eds.), *Photography: theoretical snapshots*. London: Routledge.

31 Sobre a função central da “acumulação pelo desapossamento” no capitalismo contemporâneo, ver Harvey, D. (2010). *The enigma of capital and the crises of capitalism*. London: Profile Books.

32 Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia* (B. Massumi, Trans.), (424-473). London: University of Minnesota Press.

como insiste Foucault, um nó específico e estratégico de tecnologias, discursos, enquadramentos legislativos, coerções e execuções que constitui uma rede de práticas e relações de poder e que gera um campo positivo de conhecimento.³³ Portanto, o dispositivo é ao mesmo tempo uma maquinaria discursiva e uma economia discursiva — um circuito cujo modo de operação, para Giorgio Agamben e Jacques Lacan, assim como para Deleuze e Guattari, é a *captura*.

Captura é o nome dado ao plano de emergência daquela terceira modalidade na tecnologia de poder/saber de Foucault: o sujeito — sucintamente definido por Agamben no seu comentário sobre Foucault como o produto de relações conflituosas entre e no seio de seres e dispositivos.³⁴ Agamben, contudo, não perde tempo a acrescentar que a subjetivação não é um processo singular de concentração e condensação, mas antes um processo de multiplicação e disseminação, existindo no capitalismo tardio como um processo de acumulação não-idêntica agora aceite pelos seus acólitos, de forma quase generalizada, como a chamada abertura da identidade pós-moderna. Agamben prefere dizer que a proliferação e a acumulação do poder contemporâneo acelerou e multiplicou o processo de captura e subjetivação ao ponto de a identidade ser uma série interminável de separações através das quais o dispositivo instrumentaliza e, no mesmo movimento, capitaliza o ser como sujeição. Nem se coloca a questão de contrabalançar este processo através de uma vigilância cívica voltada para o uso correto do dispositivo. Aqueles que advogam isto, diz Agamben, estão meramente a falar em nome do dispositivo que os capturou.³⁵

Este é um argumento incisivo, e bem podemos atender ao aviso de Agamben antes de propor que o dispositivo do arquivo pode ser resgatado e tornado puro por mera vigilância de carácter cívico. A opinião que podemos advir de Agamben assemelhar-se-á à que Vladimir Lenin em tempos teve sobre o dispositivo de estado, pelo menos até ter conquistado o poder: também o arquivo não pode ser conquistado, e tem antes de ser quebrado.

Dizer isto — ao abrigo do próprio arquivo, como o trabalho académico sempre está — poderá parecer desagradável e perverso. Contudo, o objetivo de invocar e expandir o alerta de Agamben é levar-nos a interrogar o que temos perdido do nosso ser para as máquinas de arquivo — assim como, a um nível mais provinciano, tornar-nos mais cautelosos a propósito “da viragem arquivística” no trabalho académico dos últimos dez ou quinze anos; e, por isto, quero dizer a abordagem feita ao arquivo como base de recuperação histórica e ponto de partida para a pesquisa académica, agora cansada tanto de historicismo modernista como do género de teoria para o qual o texto histórico é, na melhor das hipóteses, uma alegoria dos

33 Foucault, M. (1980). The confessions of the flesh. In C. Gordon (Ed.), *Power/knowledge: selected interviews and other writings, 1972-77* (pp. 194-196). New York: Pantheon Books.

34 Agamben, G. (2009). “*What is an apparatus?*” *And other essays* (D. Kishik & S. Pedatella, Trans.), (p. 14). Stanford, CA: Stanford University Press.

35 Agamben, G. (2009). “*What is an apparatus?*” *and other essays* (D. Kishik & S. Pedatella, Trans.), (p. 21). Stanford, CA: Stanford University Press.

seus modos de operação. Podemos contrastar isto com a descoberta, igualmente recente, do arquivo como um objeto de estudo em si próprio — verdadeiramente, para a história da fotografia, um objeto de estudo inescapável e essencial. Estas duas viragens para o arquivo não são, de todo, do mesmo tipo. Para uma, o arquivo não só é recetor da produção de conhecimento, é também o enquadramento da própria produção de conhecimento. Para a outra, o arquivo tem de ser construído como um objeto de conhecimento, cujo funcionamento é parte do problema histórico e, mesmo, do político. Aqui está, então, uma perspetiva muito diferente segundo a qual, não apenas para as histórias das fotografias, se poderá dizer que o arquivo tem de ser, e ao mesmo tempo não pode ser, o horizonte do nosso pensamento futuro.

Referências bibliográficas

- Agamben, G. (2009). "What is an apparatus?" *And other essays* (D. Kishik & S. Pedatella, Trans.). Stanford, CA: Stanford University Press.
- Bertillon, A. (1891). The Bertillon System of Identification. *Forum*, 11(3).
- Blessing, J., & Trotman, N. (2010). *Haunted: Contemporary photography/video/performance* [Exh. pamphlet]. New York: Guggenheim Museum.
- Borges, J. L. (1962). The library of Babel (A. Bonner, Trans.). In A. Kerrigan (Ed.), *Ficciones*. New York: Grove Press.
- Borges, J. L. (1975). On exactitude in science. In N. T. Giovanni (Trans.), *A universal history of infamy*. London: Penguin Books.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia* (B. Massumi, Trans.). London: University of Minnesota Press.
- Derrida, J. (1996). *Archive fever: A freudian impression* (E. Prenowitz, Trans.). Chicago: The University of Chicago Press.
- Foster, H. (2004). An archival impulse. *October*, 110, 3-22.
- Foucault, M. (1977). *Discipline and punish: The birth of the prison* (A. Sheridan, Trans.). London: Allen Lane.
- Foucault, M. (1980). *Power/knowledge: Selected interviews and other writings 1972-77* (C. Gordon, Ed.). New York: Pantheon Books.
- Halbwachs, M. (1992). *On collective memory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Harvey, D. (2010). *The enigma of capital and the crises of capitalism*. London: Profile Books.
- Holmes, O. W. (1859). The stereoscope and the stereograph. In A. Trachtenberg (Ed.), *Classic essays on photography*. New Haven, CT: Leete's Island Books.
- Jast, L. S., Topley, W. W., & Gower, H. D. (1916). *The camera as historian*. London: Sampson Low, Marston and Company.
- Kelsey, R. E. (2003). Viewing the Archive: Timothy O'Sullivan's Photographs for the Wheeler Survey. *The Art Bulletin*, 85(4), 702-723.
- Krauss, R. (1982). Photography's discursive spaces: Landscape/view. *Art Journal*, 42(4), 311-319.
- Long, J. J., & Welch, E. (2009). Photography: Theoretical snapshots [Introduction]. In J. J. Long, A. Noble, & E. Welch (Eds.), *Photography: theoretical snapshots*. London: Routledge.
- Lyotard, J. (1988). *The differend: Phrases in dispute* (G. V. Abbeele, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Meiselas, S. (1997). *Kurdistan: In the shadow of history*. New York: Random House.
- Sekula, A. (1986). The body and the archive. *October*, 39, 3-64.
- Wigent, W. D., William, H. B., & Gilman, E. H. (1916). *Modern filing and how to file: A textbook on office system*. Rochester, NY: Yarman and Erbe Manufacturing Company.

Dos arquivos às exposições: fotografia pública e história em ‘Conflitos’ (2017)

*From archives to exhibitions: Public photography
and history in ‘Conflitos’ (2017)*

Ana Maria Mauad

Universidade Federal Fluminense, Instituto
de História, Programa de Pós-Graduação
em História, Laboratório de História
Oral e Imagem (LABHOI-UFF); pesquisadora
do Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq)
anamauad@id.uff.br
ORCID ID: [0000-0001-8973-5238](https://orcid.org/0000-0001-8973-5238)

Resumo: No artigo apresento a noção de fotografia pública refletindo sobre o trânsito das fotografias dos arquivos históricos para as exposições. Apoio-me na análise da exposição fotográfica 'Conflitos', montada no Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, em 2017. Avalio como partir dos anos 1980 a gradual presença dos arquivos fotográficos como parte de exposições sobre a história contemporânea, tanto no Brasil quanto internacionalmente, fazem parte de um período em que a fotografia emerge no espaço público visual como objeto portador de história. Um movimento que se consolidaria nos anos posteriores pela compreensão da prática fotográfica como parte da experiência histórica. Afirma-se, na contemporaneidade, o papel do arquivo fotográfico e sua curadoria como parte importante da trajetória do objeto fotográfico. Assim, as fotografias quando apresentadas nas narrativas visuais das exposições tornam-se plataformas de produção de história pública.

Palavras-chave: Fotografia pública; exposições fotográficas; arquivos fotográficos; prática fotográfica; história pública.

Abstract: *In this article, I introduce the notion of public photography reflecting upon the transit of photographs from historical archives to exhibitions. I base myself on the analysis of the photographic exhibition “Conflicts”, organized at the Moreira Salles Institute, Rio de Janeiro, in 2017. I evaluate how, from the 1980s, the gradual presence of photographic archives as part of exhibitions on contemporary history, both in Brazil and internationally, played a role in a period that photography emerges in public visual space as an object full of history. A movement that would be consolidated in the following years, through the understanding of the photographic practice as a part of a historical experience. In contemporary times, the place of both photographic archive and curatorial work is confirmed as an important part of the trajectory of the photographic object. Hence, when photographs take part in the visual narrative of the exhibitions, they become platforms for the production of public history.*

Keywords: *Public photography; photographic exhibitions; photographic archives; photographic practice; public history.*

Em 2017, uma outra leitura da história do Brasil foi proposta pela Heloísa Hespada, com consultoria da socióloga Angela Alonzo e das historiadoras Angela de Castro Gomes e Heloísa Starling, na exposição “Conflitos: fotografia e violência política no Brasil, 1889-1964”, no Instituto Moreira Salles, sedes Rio de Janeiro e São Paulo. O projeto expositivo apoiado na cronologia dos conflitos que construíram a república brasileira teve como mote principal questionar a visão idílica do brasileiro como povo pacífico e ordeiro, ao mesmo tempo em que elevou a prática fotográfica à condição de experiência histórica incontornável. Uma história fotograficamente relevante não somente pelos fatos que representa, mas pela forma pela qual os eventos foram registrados, revelando-se um conjunto diferenciado de técnicas e suportes de circulação das imagens que configuraram os meios para se elaborar o espaço público visual passado. (Alonso; Espada, 2018)

A minha participação no projeto, como autora de um dos textos do catálogo da exposição, foi ao encontro das minhas pesquisas sobre fotografia pública e o papel da prática fotográfica na experiência histórica contemporânea. Vale lembrar que, nos últimos 40 anos, a prática fotográfica assumiu, na arena política, um papel distintivo não somente por registrar em imagens o fluxo da história contemporânea, mas, sobretudo, por ela mesma protagonizar a história de forma engajada e diferenciada (Mauad, 2008). A experiência fotográfica

vivenciada, no final do século XX, por homens e mulheres engajados nas lutas sociais e nos conflitos mundo a fora potencializou, nos estertores da imagem analógica, a posse da imagem pelos agentes históricos e a garantia de que um novo contrato civil da fotografia se estabelecia (Azoulay, 2008). Movimento que chamou atenção para o conjunto de imagens resultantes de diferentes práticas fotográficas como uma plataforma privilegiada de observação de uma história que se desenrola na cena pública. Guardadas em arquivos privados ou públicos, muitas fotografias recobriam vidas em exposições, nas quais a história foi convocada a se mostrar em suas múltiplas e contraditórias narrativas.

Paralelamente, a virada pictórica ou *visual turn* e a consideração da materialidade dos objetos portadores de imagem (Edwards, 2002, 2004), colocaram a complexidade da experiência visual do social no centro da problemática dos estudos sobre cultura visual (Mitchell, 1994). Esse movimento orientou uma convergência epistemológica de diferentes campos do conhecimento social, que possibilitou aos estudiosos da fotografia ultrapassarem o limiar de uma história da fotografia, como história das técnicas, aparatos e fotógrafos, para se propor uma história com fotografias, ou ainda, uma história fotográfica (Cadava, 1997).

Assim, apresento uma reflexão que tome como problema o trânsito das fotografias dos arquivos para as exposições. Para tanto, proponho um roteiro que parte da apresentação da noção de fotografia pública para, na sequência, avaliar as configurações históricas em que a fotografia emerge como objeto portador de história, indicando as condições políticas para o caso brasileiro. Na terceira parte, encaminho uma breve reflexão sobre fotografia e história pública na exposição “Conflitos” de 2017, no Rio de Janeiro.

Fotografia pública — apontamento preliminares/reflexões em curso

O que observamos quando estudamos a história da prática fotográfica e nela identificamos a fotografia como registro da experiência histórica é a multiplicação dos seus usos e funções a ponto de não podermos mais falar de fotografia no singular. No entanto, a principal divisão ainda é aquela que define as diferenças espaciais fundadoras da modernidade: o espaço privado e o espaço público. No entanto, é no espaço público, que, historicamente, se identificam os circuitos de politização da imagem fotográfica.

A fotografia se torna pública para cumprir uma função política que garante a transmissão de uma mensagem para dar visibilidade às estratégias de poder, ou ainda, das disputas de poder. A fotografia pública é produzida por diferentes agentes sociais que desempenham um papel na elaboração de uma imaginação pública sendo, portanto, o suporte de agenciamento de uma memória pública que registra, retém e projeta no tempo histórico, uma versão dos acontecimentos. Essa versão é construída por uma narrativa visual e verbal, ou seja, intertextual, mas também, multitemporal: o tempo do acontecimento, o tempo da sua transcrição

pelo modo narrativo; o tempo da sua recepção no marco histórico da sua publicação, dimensionado pelas formas de sua exibição — na imprensa, em museus, livros, projetos etc. A fotografia pública produz visualmente um espaço público nas sociedades contemporâneas em compasso com as visões de mundo às quais se associa.

A fotografia pública, associada à noção de documento, fornece visibilidade à experiência social de sujeitos históricos — por detrás e diante da câmera, destaca-se tanto como fonte quanto objeto de estudo da história visual do poder e das culturas políticas.¹ A produção histórica da fotografia pública aliada à constituição da sociedade burguesa, liberal e democrática, ao longo do século XX, constitui um circuito social, proveniente da cultura dos meios e das mediações (Martin-Barbero, 1997), composto pelas agências de produção das imagens governamentais (órgãos ligados ao Estado que possuem a função de registro e arquivo de sua ação sobre o espaço público, bem como, as assessorias de imprensa e propaganda que cumprem a função de publicizar a ação do estado como o principal organizador das relações sociais no espaço público); as agências da grande imprensa e as agências independentes que operam conjuntamente aos movimentos sociais.

Em compasso com a configuração de uma cultura visual plural e diversificada, ao longo do século XX, a questão social também emergiu na cena pública, de distintas maneiras e em diferentes locais, alimentada pelos movimentos sociais e políticos de procedências e tendências também variadas: do movimento operário às demandas de liberdade sexual, passando pelas lutas pelos direitos civis, movimentos pós-coloniais etc., tudo isto captado por profissionais atentos ao calor dos acontecimentos. Tais imagens compõem um catálogo, no qual surge uma história redefinida pelo estatuto técnico próprio ao dispositivo da representação: a câmera fotográfica. Nesse outro tipo de escrita da história, o local de sua produção (as agências de produção da imagem: família, Estado e imprensa) e o sujeito da narrativa (os/as fotógrafos/as), dividem com os institutos históricos e as academias literárias, a tarefa de imaginar a nação e instituir os lugares de sua memória. Para o historiador inglês Benedict Anderson (1998), a imprensa capitalista desempenha um papel fundamental na elaboração da nação como comunidade imaginada da modernidade. Assim, a experiência fotográfica do novecentos redefiniu as formas de acesso aos acontecimentos históricos e sua inscrição na memória pública, a ponto de podermos contar a história do século XX por meio de suas imagens. Ao mesmo tempo, a produção de imagens fotográficas voltadas para o registro de processos, situações e sujeitos históricos, contribui significativamente para a configuração dos sentidos atribuídos ao espaço público na contemporaneidade.

1 Derrick Price apresenta a fotografia documental como um meio de aproximar o mundo e sua história; destaca que a noção de fotografia documental foi sendo moldada na Inglaterra e nos EUA, como uma forma de expressão da cultura política e da investigação social em ambos os países; aponta a noção do realismo fotográfico como base para a produção da fotografia documental. (Price, 2001, pp. 65-115)

A fotografia pública, ao longo do século XX, pode ser compreendida na convergência de dois rumos: o da prática criativa e da expressão crítica do mundo visível (Kracauer, 1980, pp. 245-268). No primeiro caminho, o da prática criativa, a fotografia, entre várias tendências, foi pensada por um lado, como expressão autoral ligada ao pictorialismo e aos padrões clássicos de representação artística, de outro lado, associada às vanguardas artísticas, colocou em questão o próprio princípio realista. Nos mundos da arte, a fotografia pode, sob uma perspectiva, educar o olhar e, por outra, transgredi-lo, colocando em evidência o lugar do público. No segundo caminho, a fotografia pública esteve associada às agências governamentais, à imprensa ilustrada e à produção das notícias figurando-a da forma mais realista. A produção fotográfica no século XX associou-se às práticas de registro social, contribuindo para documentar as condições de vida de diferentes setores sociais, os deslocamentos humanos, conflitos e situações limite.

No fotojornalismo e na fotografia documental, o agenciamento das imagens poderia ser feito de forma autônoma, como nos exemplos das agências fotográficas independentes *Dephot* e *Magnum*, ou associada a projetos governamentais amplamente implementados por diferentes tipos de governo. Entretanto, em ambos os tipos de agenciamento, a autoria fotográfica se define pelo engajamento em uma causa ou projeto (Mauad, 2008).

Entre os mundos da arte e da documentação social, a prática da fotografia pública cria, ao longo do século XX, imaginários sociais e culturas políticas de distintos matizes. A fotografia pública está estreitamente relacionada às configurações da memória social ao longo do século XX. Quer documentando de forma independente os acontecimentos sociais, registrando a ação dos governos ou reconfigurando-se nos mundos da arte, a prática fotográfica criou uma série de imagens que pavimentaram o espaço público visual contemporâneo. Portanto, a noção de fotografia pública apresenta-se como uma plataforma potencial para a elaboração da imaginação política.

Em linhas gerais, o que define a categoria de fotografia por mim denominada de pública são:

1. a forma como se relaciona institucionalmente com o espaço público — por meio de uma agência — estado; grande imprensa; jornalismo independente ou movimento social;
2. sua função de arquivo de uma prática (fotográfica) e de ação (política), que revelam a experiência dos sujeitos históricos dentro e em relação ao espaço público, compreendido como o espaço comum e compartilhado, onde se desenrolam as vivências coletivas e os acontecimentos históricos, arena de conflitos e de participação nas sociedades modernas e complexas;
3. narrativa visual de acontecimentos históricos, que atribuem sentido comum a experiências culturalmente distintas;
4. produção por agências que operam com a noção de engajamento como forma de autoria. Assim, os fotógrafos credenciados e/ou comissionados por essas

instituições inscrevem o seu trabalho no mundo visível por meio dessa relação de pertencimento a um projeto coletivo e prescrevem uma prática social que incide sobre o espaço público — em certa medida, configurando-o esteticamente.

Assim, é pública, não somente a fotografia publicada, mas aquela que se refere ao espaço público como tema e que tem no espaço público o seu lugar de referência política. É a fotografia que provém do espaço comum, do *common space*, no qual as manifestações comunitárias, populares, coletivas se revelam. É a imagem que configura o rosto da multidão e que distingue a gente comum; mas é também a imagem do controle social e da vigilância. É a imagem das instituições estatais e da ação do estado (Mauad, 2017).

A persistência da história

A exposição “Conflitos: (2017), que analisaremos mais adiante, insere-se em uma tendência que já se desenhava nos primeiros anos do século XXI. Em 2008, o *Mois de la Photo*, festival de fotografia apoiado pela prefeitura de Paris, que se realiza de dois em dois anos, dedicou todo um conjunto de exposições ao tema da Europa pós Segunda Guerra Mundial. Em salas por toda Paris, ao longo do mês de novembro, via-se fotografias que contavam a história da Europa na segunda metade do século XX, saídas dos arquivos históricos, mais ou menos conhecidos. Iniciativas como essa já haviam sido implementadas pela parceira nos meios acadêmicos e nos centros culturais franceses, como demonstram os dois exemplos anteriores: “Face a L’Histoire (1933-1996)”, ocupou a Grande Galeria e o Mezanino do Centre Georges Pompidou, entre dezembro de 1996 e abril de 1997, com curadoria do historiador francês Michel Frizot (1997), e “L’Événement — Les images comme acteurs de l’histoire”, com curadoria de Régis Durand e Michel Poivert, ocupou o Museu Jeu de Paume, em Paris, de janeiro a abril de 2007 (Jeu de Paume, 2007). Em ambos os casos a história como discurso e representação assumiram o protagonismo em sua feição fotográfica.

Data dessa mesma época, a publicação do seminal estudo de André Rouille, “La Photographie: Entre document et art contemporain” (2005), em que o autor lança um olhar intrigante para a história da fotografia em sua trajetória de documento e registro do mundo social, ao longo dos séculos XIX e XX, ao seu gradual deslocamento para os mundos da arte na sociedade da informação fundada nas redes digitais no século XXI. Um movimento em que o autor distingue a “arte dos fotógrafos” e a “fotografia dos artistas”, bem como, a crescente valorização da fotografia analógica como objeto expositivo, pelos museus e galerias, face à proliferação das imagens digitais (*images numériques*).

As iniciativas francesas encontram paralelo em outras instituições europeias, como o Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia, em Madri, local em que a fotografia ao se tornar tema de exposições, indaga o porquê fotografar, quem fotografou e o que foi fotografado,

colocando em evidência a câmara fotográfica, agente da história contemporânea. Entre 2011 e 2015, dois projetos expositivos “Una luz dura, sin compasión. El movimiento de la fotografía obrera, 1926-1939” (Albertini, 2011) e “Aún no. Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad” (Ribalta, 2015) voltaram-se para as dimensões políticas da prática fotográfica documental dos anos 1970 e 1980, concebida como ferramenta para autorrepresentação das classes trabalhadoras e subordinadas nos processos de agenciamento da sua própria história.

Paralelos podem ser traçados para a América Latina. No México, que tem a experiência fotográfica revolucionária como principal diferencial de sua identidade histórica, os acervos históricos fotográficos permitem reconfigurações visuais do passado em imagens. Desde 1970, o historiador estadunidense radicado no México, John Mraz fez curadoria de exposições que têm como objetivo central construir uma histórica gráfica mexicana. Destacam-se entre seus recentes trabalhos de curadoria, *Testimonios de una guerra. Fotografías de la Revolución Mexicana*, Exposição Nacional do Centenário da Revolução Mexicana, apoiado pelo Instituto Nacional de Antropologia e História (INAH), que correu o México tendo sido montada em mais de 30 lugares no ano de 2010. Em abordagem complementar, a história do fotojornalismo mexicano se mescla a história do tempo presente em exposições, com a curadoria do historiador Alberto del Castillo, destacam-se “Pedro Valtierra: mirada y testimonio”, exibida no Centro Cultural Universitario Tlateloco, em 2014, com co-curadoria de Mónica Morales. Essa exposição deu grande ênfase às fotografias produzidas pelo fotojornalista sobre o massacre estudantil de 1979, ocorrido na praça Tlatelolco, contígua ao Centro Cultural, em que se exibia a mostra, tratando-se, sobretudo, de uma reconfiguração do fato histórico à luz dos trabalhos de memória.

Na Argentina, merecem destaque os projetos levados a cabo nos anos 2000 e 2010 de reconfiguração visual do passado ditatorial pelas gerações dos netos das madres de Mayo por meio das memórias fotográficas (Fortuny, 2014). Nesse processo, a fotografia familiar desloca-se dos espaços privados para o mundo das artes, criando uma forma nova de lembrar aqueles que muitas vezes sequer conhecemos. As exposições fotográficas, como as de Gustavo Germano² ou de Marcelo Brodsky³, confrontam a memória como tema de uma história pública.

2 “Em 1969, Gustavo Germano e seus três irmãos posaram para este retrato de família na Argentina. Vários anos depois, eles acabariam sendo vítimas da chamada “Guerra Suja” do país, na qual cerca de 30 mil pessoas foram sequestradas, torturadas ou mortas pelos governantes militares do país, que tomaram o poder em um golpe em 1976. Muitos dos que foram capturados passaram a ser conhecidos como “desaparecidos” e seus restos mortais nunca foram encontrados” fotografia e legenda que integram o projeto “Ausências e Presenças”, exposto em São Paulo, em 2013, cf. http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2013/02/130228_galeria_fotos_desaparecidos_bg.shtml, acesso em 5 de novembro de 2016.

3 “Buena Memoria”, exibida pela primeira vez, em 1997, no colégio Nacional de Buenos Aires, e depois transformada em livro publicado em 2006.

Poderíamos estender os exemplos, incluindo, nesse inventário parcial, as exposições de temática histórica realizadas no âmbito do FotoRio, festival internacional de fotografia, coordenado pelo antropólogo e fotógrafo Milton Guran, que acontece na cidade do Rio de Janeiro desde 2003, movimentando a cidade em torno da pluralidade das práticas fotográficas e defendendo a fotografia na agenda cultural do país; como também pela experiência original do Centro de Fotografia de Montevideo (CdF), criado em 2002, com o lema: “Desde la fotografia preservando el pasado y construyendo ciudadanía” (<http://cdf.montevideo.gub.uy/>).

O fenômeno de produzir uma história visual, por meio de exposições fotográficas e da criação de espaços e movimentos voltados para a fotografia, identifica-se como desdobramento de uma tendência decorrente da “virada visual” dos anos 1980, em que as imagens protagonizaram uma revolução cultural e epistemológica nas artes, humanidades e ciências sociais (Mitchell, 1994, 2005). Entretanto, esse ambiente, em que imagens desafiam a história reivindicando seu protagonismo nas figurações do passado, associa-se a uma agenda política e cultural apoiada tanto em uma prática fotográfica engajada e militante, compartilhada pela imprensa independente e pelos movimentos sociais dos últimos 30 anos do século XX, quanto pela emergência do tema da memória na cena pública, caracterizada pela valorização dos rastros da experiência passada como lugares de memória (Nora, 1984). O que nos leva, ao tomarmos o caso brasileiro como plataforma de observação de um fenômeno mais amplo, identificar as linhas de força desse processo.

No Brasil, a fotografia, embora dotada de um passado imperial e bastante utilizada como meio de registro pelos fotógrafos do patrimônio histórico (Costa, 2018), só seria reconhecida, ela mesma como patrimônio histórico pelo Estado, com a criação do setor de fotografia da Funarte, que definiu uma política pública para a fotografia nos anos 1980 com impacto internacional (Mauad, Louzada, Gomes, 2015; Monteiro, 2015). A experiência fotográfica dos anos 1980 foi, em grande medida, garantida pelo estabelecimento de uma política nacional oficial para o campo, fomentada pela Funarte. O *Núcleo de Fotografia* e seu desdobramento no *Instituto Nacional de Fotografia* (INFoto) foram responsáveis pela difusão nacional das produções fotográficas locais e a troca de saberes e experiências entre fotógrafos e fotógrafas. O INFoto efetivou uma política patrimonial para a fotografia, investindo nas áreas de preservação e conservação, além da publicação de livros, constituindo-se numa plataforma de organização do pensamento crítico e do conhecimento histórico sobre a produção fotográfica. A trajetória do Núcleo e do INFoto são exemplares para se avaliar o impacto da ação do Estado no agenciamento de políticas públicas para a cultura.

Em 1973, foi criado o Programa de Ação Cultural (PAC) e, em 1975, formulou-se a Política Nacional de Cultura (PNC), estabelecendo os parâmetros para a política cultural do governo e pavimentando a criação da Funarte, ainda naquele ano. Pela primeira vez, surgia uma política de Estado para a fotografia com a criação, em 1979, do *Núcleo Nacional de Fotografia da Funarte* que, em 1984, se transformaria no *Instituto Nacional de Fotografia*, antes mesmo

da criação do Ministério da Cultura (MinC), órgão que somente se constituiria, em 1985, uma década após a criação da Funarte.

Era o período do governo do presidente general João Figueiredo (1979-1985) que teve dois ministros da Educação e Cultura: Eduardo Portela, de 1979 a 1982, e Esther Figueiredo Ferraz, de agosto de 1982 a março de 1985. Na mudança de ministros, ocorreu uma reconfiguração nos cargos de confiança e o *Núcleo de Fotografia* da Funarte passou a ser coordenado por Pedro Vasquez, recém-chegado de uma temporada de cinco anos na França, onde estudou fotografia e cinema (Vasquez, 2008). Seu antecessor, Zeka Araújo, foi o responsável pela criação do *Núcleo de Fotografia*, inspirado na *Photographers' Gallery* de Londres, onde havia trabalhado como correspondente da Editora Abril entre 1974 e 1977. O *Núcleo de Fotografia* adotava como modelo a valorização da fotografia pública, organizada de forma independente das demandas do grande mercado de notícias, tendência que se alinhava às propostas dos movimentos das agências independentes e aos fóruns da categoria.

Em que pese, a posse na Presidência da República do antigo líder do PDS, José Sarney,⁴ em 1985, o processo de redemocratização já estava em curso e o novo Ministro da Educação e Cultura, Aluísio Pimenta, amigo pessoal de Tancredo Neves, nomeou para a direção da Funarte o jornalista e cartunista Ziraldo, apontando para o perfil progressista que o MEC passaria a adotar.⁵

O INFoto, instituído pela portaria nº 207 de 18 de maio de 1984 do Ministério da Educação e Cultura era, como vimos anteriormente, um desdobramento da criação do Núcleo de Fotografia da Funarte e visava traçar uma política nacional específica para a fotografia. Em 1982, foi realizado um diagnóstico sobre a situação da fotografia no Brasil, cujo resultado foi consolidado no documento intitulado *Ação Funarte 1983*, onde eram levantados problemas como:

[...] isolamento da produção contemporânea das diversas regiões do país; carência de canais de debate, mostragem e intercâmbio de ideias, obras e ações; a ausência de reflexão e pesquisa sobre fotografia [...]; inadequação de técnicas, materiais e equipamentos à realidade nacional; estado deplorável do rico acervo fotográfico em todo país, quase sempre em deterioração ou sob ameaça de perda definitiva. (Vasquez, 1986, p.8)

4 José Sarney quando se tornou presidente não era mais presidente do PDS, ele era filiado ao PMDB e assim compôs chapa com Tancredo. Paralelamente, ele foi um articulador da criação do PFL, na altura, rompendo com a cúpula do PDS.

5 Aluísio Pimenta, professor universitário, reitor da UFMG nos anos 1960, foi aposentado compulsoriamente pelo AI-5, em 1968. Morou 17 anos no exterior, como funcionário do Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID), encarregado da implantação de projetos de educação, ciência e tecnologia em vários países. Em 1983, retorna ao Brasil a convite de Tancredo Neves para assumir a direção da Fundação João Pinheiro. Ziraldo Alves Pinto começou sua carreira nos anos 1950 em jornais e revistas de grande circulação, nos anos 1960 foi um dos fundadores do jornal O Pasquim, um dos importantes órgãos da imprensa de oposição ao regime militar. Além de jornalista é pintor, cartazista, teatrólogo, chargista, cartunista e escritor.

A criação do INFoto buscava superar estas questões e tinha como objetivo precípua “definir e executar no plano nacional uma política cultural na área de fotografia” (Idem), tendo sido estabelecidos objetivos gerais e específicos para sua ação em âmbito nacional. Dentre os objetivos gerais elencavam-se: apoio à produção contemporânea da fotografia, valorizando o intercâmbio entre as diferentes regiões; definição e coordenação de uma política nacional de preservação; apoio e estímulo aos canais de formação e aperfeiçoamento de profissionais de fotografia. Tais objetivos seriam viabilizados por linhas de ação apoiadas em uma estratégia administrativa que previa a organização de quatro coordenadorias: coordenadoria de exposições, coordenadoria de preservação e pesquisa fotográfica, coordenação de ensino e pesquisa e de projetos especiais, cada qual com a função de atuar numa das vertentes da política cultural.

Em março de 1985, o Ministério da Educação e Cultura foi desmembrado em duas pastas independentes, sendo que o da Educação manteve a sigla MEC e o da Cultura passou a ser conhecido como MinC. A separação dos dois órgãos possibilitou uma pauta de políticas públicas próprias para cada um dos domínios da vida nacional. Em 1986, a Funarte publicou o documento organizado pelo INFoto intitulado *Proposta para uma Política Nacional da Fotografia*, peça chave à compreensão da configuração da experiência fotográfica brasileira dos anos 1980.

Proposta para uma Política Nacional da Fotografia, de 20 páginas, trazia na capa formas geométricas de José Oiticica e introdução de Pedro Vazquez, consolidava, assim, as diretrizes nacionais de uma política para a fotografia, debatida e fomentada por diferentes fóruns de representantes da produção fotográfica dos anos 1980. Alinhava-se, paralelamente, a um debate presente, nesta época de redemocratização, associado ao advento da memória-dever e ao papel dos documentos visuais e seus arquivos na história contemporânea.

Observa-se, portanto, a configuração de três importantes instâncias que orientariam a experiência fotográfica a partir da criação do *Núcleo de Fotografia* em 1979 e da consolidação da sua proposta com a criação do INFoto em 1984. A primeira estava voltada para a prática fotográfica, como expressão estética e política, compondo espaços de sociabilidade comuns para os fotógrafos-artistas e artistas-fotógrafos (Rouillé, 2005), incluindo-se nessa instância o fomento ao ensino da fotografia. A segunda, mostrava-se comprometida com a organização, preservação e restauração de acervos fotográficos e com investimento direto no valor histórico de coleções fotográficas públicas e privadas e a terceira, constituía uma linha editorial com perfil variado que amparou a publicação de títulos associados ao pensamento crítico sobre imagem, a valorização do trabalho dos fotógrafos participantes nas mostras organizadas pela Funarte e ainda de pesquisa histórica, iniciativa que criou uma historiografia da fotografia no Brasil.

O fomento à prática fotográfica como expressão estética e política pode ser avaliado desde as primeiras iniciativas do *Núcleo de Fotografia*, em 1979, que mantinha a Galeria de Fotografia, na Rua Araújo Porto Alegre 80, no centro do Rio de Janeiro, na época sede da Funarte. Ali, eram realizadas as *Palestras das Segundas-Feiras*, quando se debatiam temas associados

a uma pauta política do campo, tais como a regulamentação da profissão, direito autoral, agências independentes etc. Paralelamente, eram organizadas exposições, como as *Mostras de Fotografia*, que incluíam tanto coletivas temáticas, cujo objetivo era identificar o trabalho de fotógrafos de diversas regiões do Brasil, como mostras retrospectivas de fotógrafos, temas históricos e intercâmbio latino-americano. O resultado dessa iniciativa foi a publicação, entre 1979 e 1981, de dez encartes contendo dezenas de imagens reproduzidas em folhas soltas, que receberam os seguintes títulos: 1. *Nossa Gente* (agosto de 1979, 2.^a edição — 1981); 2. *Retrospectiva Antônio Teixeira* (outubro de 1979); 3. *Lazer* (novembro de 1979); 4. *Carnaval de Malta* (fevereiro de 1980); 5. *Fotógrafos Mexicanos* (abril de 1980); 6. *Classe Média Brasileira* (junho de 1980); 7. *Visita do Papa ao Brasil* (setembro de 1980); 8. *Revolução de 1930* (outubro de 1980); 9. *Fotografia sem câmera, mostra de Regina Alvarez* (setembro de 1981); 10. *Hermínia de Mello Nogueira Borges — Fotografias das décadas de 1920-1940* (novembro de 1981).

Ao longo dos anos 1980, se consolidaria o *Projeto Itinerância*, que buscava valorizar a diversidade regional da produção fotográfica nacional e suprir a deficiência de locais de exibição no país. Ambicionava, “além do envio de exposições para todos os estados, a realização de ações de influência mais duradoura, como oficinas de trabalho, projeções, palestras e mesas-redondas” (Vasquez, 1986, p.2). Foram realizadas ainda, cinco mostras coletivas regionais: Foto Centro-Oeste e Foto Sul em 1983, Foto Nordeste em 1984, Foto Norte em 1987 e Foto Sudeste em 1989 e 1990.

As exposições circularam por mais de uma década e, após o término do *Projeto Itinerância*, foram incorporadas ao acervo da Funarte, compondo a Coleção de Fotografia da Funarte, formada por mais de três mil e cem imagens cedidas pelos fotógrafos que participaram das exposições. Esse arquivo, hoje, conforma um importante panorama das mais variadas tendências, escolas e especialidades da fotografia brasileira dos anos 1980 (Memória Brasil, Funarte, 2020). Ainda dentro desse espírito itinerante, que visava “fomentar a descentralização das atividades fotográficas no Brasil e cumprir o compromisso federalista da Funarte em sua condição de Fundação Nacional de Arte” (Vasquez, s.d.), entre 1982 e 1989 foram realizadas, em diferentes cidades brasileiras ⁶, oito *Semanas Nacionais da Fotografia*. As *Semanas* contavam com discussões sobre assuntos variados como: organização e regulamentação da profissão, linguagem fotográfica, história da fotografia e preservação fotográfica. Eram, também, realizadas oficinas sobre temas como fotojornalismo, fotografia de publicidade, organização de portfólio, defasagem tecnológica, processamento de cópias de longa permanência, técnicas de arquivamento e catalogação. Durante as semanas, ocorriam exposições, individuais e coletivas, mostras de audiovisuais e projeção de filmes.

6 As *Semanas* ocorreram nas seguintes cidades, em ordem cronológica: Rio de Janeiro, Brasília, Fortaleza, Belém, Curitiba, Ouro Preto, novamente no Rio de Janeiro e finalmente em Campinas.

Destaca-se, ainda, no plano da ação política, o investimento do INFoto no ensino da Fotografia, como a realização em novembro de 1984, do *I Seminário de Ensino da Fotografia* (em convênio com a Unicamp), “onde foram definidas sugestões de currículos mínimos para o ensino da fotografia visando a graduação, e o ensino da fotografia dentro dos cursos de comunicação social, apresentando também um balanço do ensino não-acadêmico da fotografia”. No ano seguinte, em 1985, o INFoto coordenou uma mesa redonda, na 37.^a reunião da SBPC, cujo tema era “A Universidade Brasileira e o Ensino da Fotografia”. (Vasquez, 1986, p. 6)

A segunda vertente, voltada para a preservação do patrimônio fotográfico, ganhou perfil de política pública com a criação do *Programa Nacional de Preservação e Pesquisa da Fotografia*, criado pela portaria n.º 13/84. Seu objetivo era dar continuidade ao *Projeto de Preservação e Pesquisa da Fotografia*, cuja proposta foi apresentada primeiramente em novembro de 1981, durante o *II Seminário sobre Arquivo Fotográfico*, promovido, no Rio de Janeiro, pela Funarte. Este Seminário integrou, naquele ano, um conjunto de iniciativas voltadas para debater o estatuto artístico e documental da fotografia. Uma delas foi o *I Encontro de Fotografia e Memória Nacional* que aconteceu no Museu da Imagem e do Som de São Paulo, coordenado por Boris Kossoy e promovido pela Comissão de Fotografia da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. No mesmo ano, ocorreu, em Salvador, no âmbito da 33.^a Reunião Anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), o *I Encontro Nacional dos Fotógrafos* e na cidade do México, o *II Colóquio Latino-Americano de Fotografia*, cujos anais foram publicados no ano seguinte pela Funarte (Meyer, et al., 1987).

Todos esses eventos apontavam para a necessidade de implementação de uma política de preservação do patrimônio histórico e artístico, já que a fotografia integrava ambas as vertentes. Neste sentido, consolidou-se, no INFoto, uma estratégia de ação voltada para a identificação de grupos e instituições aptos a desenvolver trabalhos em torno da fotografia histórica baseados em seis etapas: prospecção, reprodução, catalogação, reflexão, divulgação e formação de pessoal. Ao INFoto caberia a função de coordenação, assessoramento, acompanhamento e financiamento, mas não a de execução; essa função ficava a cargo das instituições locais com as quais o convênio era estabelecido. Os critérios para escolha e realização dos convênios eram a “reconhecida competência da equipe diretamente envolvida, o valor do acervo fotográfico e sua importância para a comunidade a que pertence.” (Vasquez, 1986, p. 14)

O resultado desse programa foi o desenvolvimento de uma consciência sobre a importância sociocultural da fotografia como pode ser notado na inauguração do *Centro de Conservação e Preservação Fotográfica* (CCPF), em 1986. O CCPF concentrava as pesquisas sobre técnicas apropriadas à preservação, conservação, restauração e arquivamento de fotografias e acervos fotográficos no Brasil e sua atuação foi determinante para a organização e preservação de diversas coleções públicas e privadas, de instituições como Biblioteca Nacional, Museu Histórico Nacional, Fundação Casa de Rui Barbosa, Fundação Joaquim Nabuco, Museu da Imagem e do Som (RJ), Museu do Índio (RJ), Light (RJ) e a Coleção Gilberto Ferrez.

Por fim, mas fundamental para a construção de um pensamento crítico sobre a experiência fotográfica histórica e contemporânea, destaca-se a linha editorial da Funarte. É importante ressaltar que uma parte significativa da produção editorial sobre fotografia no Brasil foi produzida no âmbito do INFoto, cujas publicações seriam indispensáveis para o desenvolvimento teórico da fotografia. A primeira publicação da *Coleção Luz & Reflexão*, criada em 1983 por Pedro Vasquez, foi *Fotografia: Universos e Arrabaldes*, de Luis Humberto, seguida dos considerados, atualmente, clássicos, *Poses e Trejeitos: a Fotografia e as Exposições na Era do Espetáculo, 1839-1889*, de Maria Inez Turazzi; *A Fotografia Moderna no Brasil*, de Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva; *Arte e Fotografia: o Movimento Pictorialista no Brasil*, de Maria Teresa Bandeira de Mello; os *Cadernos Técnicos de Conservação Fotográfica* do Centro de Conservação e Preservação da Fotografia, coordenados por Sandra Baruki e *A Ilusão Especular* de Arlindo Machado, numa coedição entre a Editora Brasiliense e a Funarte.

A afirmação da fotografia brasileira, portanto, vincula-se ao fomento de políticas públicas para a fotografia, por parte do governo brasileiro através da FUNARTE. Esse movimento aliado à consolidação da prática fotográfica independente, na imprensa e nos movimentos sociais, valorizaram os usos públicos da fotografia em projetos de livros e exposições que se colocaram em defesa da história e do dever de memória. O setor de fotografia da FUNARTE garantiu as boas práticas de organização de arquivos fotográficos, por meio da elaboração de protocolos de higienização, restauração e conservação, bem como definiu políticas de acesso e guarda, para arquivos que orientaram a estruturação de arquivos fotográficos dentro e fora do Brasil.

Merece destaque, na memória deste processo, a figura saudosa de Solange Zuñiga, diretora do Departamento de Artes e do Departamento de Pesquisa e Documentação da FUNARTE, responsável pela concepção, desenvolvimento e coordenação geral do Programa Nacional de Preservação e Pesquisa da Fotografia dessa instituição, nos anos 1990, garantindo a manutenção e disseminação destas boas práticas (Zuñiga, 2019).

Ao longo dos primeiros quinze anos do século XX, consolidaram-se espaços para práticas fotográficas diferenciadas associadas à elaboração de uma fotografia pública, em parceria com o público e voltada para as demandas de diferentes comunidades em uma tomada de posse da sua própria imagem. Iniciativas associadas à organização de coletivos fotográficos, como a Escola de Fotógrafos Populares da Maré (Gastaldoni, 2020), implementada pelo fotógrafo João Roberto Ripper, na comunidade da Maré no Rio de Janeiro; a experiência do “Mão na Lata”, coordenado por Tatiana Altberg, na mesma comunidade carioca, com jovens entre 13 e 20 anos, voltados para a prática fotográfica com câmeras pinhole, ou ainda, uma das mais antigas iniciativas: a Associação Fotoativa, criada em 1984, em Belém, no estado do Pará, que desde a sua fundação, desenvolve projetos coletivos nas áreas de arte, educação, memória e patrimônio.

Estes pouco exemplos poderiam ser multiplicados por meio da observação do movimento de inclusão visual, atualizado pela noção de ocupação visual, apoiados pelo *FotoRio*,

movimento de fotógrafos, coordenado pelo fotógrafo e antropólogo Milton Guran, desde a sua primeira edição em 2003. O *FotoRio* é um movimento de fotógrafos que atua como agente aglutinador, estimulando a exposição e discussão de trabalhos históricos e contemporâneos da fotografia brasileira e internacional.

Nos anos 2000 e 2010, afirma-se a defesa do patrimônio visual, com destaque para a presença da fotografia em coleções de arquivos, museus e bibliotecas, fomentadas pela salutar aproximação dos meios acadêmicos com as instituições de memória e patrimônio; pela retomada de ações coletivas em defesa da prática fotográfica engajada nos movimentos independentes baseados nas comunidades e nos festivais de fotografia e, em sintonia com a tendência internacional; pela multiplicação de exposições fotográficas com temas históricos e pela multiplicação uma história gráfica do Brasil em que os acontecimentos documentados podem ser conhecidos fotograficamente. Um ambiente facilitado pelo investimento público por meio de editais de fomento à cultura pública e independente e à produção de conhecimento comprometida com a extensão dos resultados acadêmicos para um público mais amplo.

O que esse breve esboço do movimento da fotografia nos últimos quarenta anos poderia indicar? Uma resposta ao suposto fim da História. Ou ainda, reação face à expectativa da morte da fotografia analógica diante da tecnologia digital? O que se observa, entretanto, são as fotografias protagonizando uma verdadeira revolução na prática historiadora do final do século XX e início do XXI, ao pularem dos acervos e arquivos históricos para os espaços expositivos como agentes de uma história pública.

O Brasil de “Conflitos” (2017) — fotografia pública no trânsito da história

Inaugurada, em 24 de novembro de 2017, a exposição “Conflitos: fotografia e violência política no Brasil 1889-1964”, ocupou todo o espaço térreo do Instituto Moreira Salles (IMS) do Rio de Janeiro até 25 de fevereiro de 2018. E no período de 8 de maio a 29 de julho de 2018, a exposição foi montada na sede paulista do IMS. Vale observar, os aspectos que envolveram a montagem desta exposição, considerando-se o perfil do espaço em que foi montada, contexto político em que se apresentou, como também, a sua as escolhas da curadoria na montagem de uma narrativa histórica para um público mais amplo.

O Instituto Moreira Salles, leva o nome de família do banqueiro e diplomata Walther Moreira Salles, idealizador de uma instituição cultural sem fins lucrativos. Em 1987, cria-se o Instituto de Artes Moreira Salles em São Paulo e na sequência a Casa Cultural Poços de Caldas, estância hidromineral no estado de Minas Gerais, em 1990, e que hoje é a sede do IMS nesta localidade. Nos anos 1990, duas novas sedes foram inauguradas, a de São Paulo em 1996, no bairro de Higienópolis, e a do Rio de Janeiro em 1999. Em 2017, a sede antiga de São Paulo é transferida para novo endereço, um prédio construído exclusivamente para a nova sede.



Figura 1

Convite para a exposição no IMS, Rio de Janeiro, novembro de 2017

O endereço que a sede do Rio de Janeiro ocupa desde a sua inauguração, na rua Marques de São Vicente, no Bairro da Gávea, foi a casa de Walther Moreira Salles e de sua família. Exemplo de arquitetura brasileira moderna, a casa sede do IMS Rio, foi projetada, em 1950, pelo arquiteto Olavo Redig de Campos, e ocupa o centro de um terreno de onze mil metros quadrados que comporta um espetacular jardim assinado pelo paisagista Roberto Burle Marx. A casa foi adaptada para tornar-se uma instituição de guarda do patrimônio cultural em setores diferenciados: fotografia, música e iconografia. No caso específico da fotografia, o IMS mantém uma política de aquisição de coleções de fotógrafos e fotógrafas que atuam nos séculos XIX e XX, conservando cerca de dois milhões de imagens em suas reservas técnicas.

A adaptação do espaço doméstico à circulação pública, uma vez que o IMS do Rio funciona regularmente aberto de forma gratuita para suas exposições, manteve o espaço arquitetônico original, com poucas modificações. Assim, o circuito expositivo se organiza em salas dispostas ao redor de um jardim interno, que pode ser visto através das grandes paredes de vidro que separam o interior do espaço ajardinado. Conta ainda com um edifício anexo em

plano mais alto que admite um amplo espaço expositivo. O primeiro andar da casa adaptado às diferentes propostas expositivas, vem sendo ocupado por exposições de fotografia, artes visuais e gravuras históricas, em geral do próprio acervo do Instituto. Atualmente, o IMS Rio define-se como um dos importantes espaços culturais da cidade, recebendo grupos de estudantes de escolas e universidades, e fomentando a reflexão sobre fotografia, música e literatura, por meio de suas publicações e eventos associados às exposições e suas coleções.

Embora apresentada no Rio e em São Paulo, vou-me debruçar na versão carioca de “Conflitos”, em 2017, não somente por a ter visitado, mas por ter sido a primeira montagem no espaço acima descrito. O acesso à memória da exposição, pode ser feito pelo site do IMS, que apresenta imagens das salas, seleciona as fotos em destaque no espaço expositivo, reproduz os textos de parede e ainda complementa com vídeos da curadora e das consultoras, entre outros. Complementa esse importante arquivo, o catálogo da exposição, uma obra de 432 páginas, fartamente ilustrada, organizado por Heloisa Hespada e Angela Alonzo, composta por artigos autorais de duas outras historiadoras consultoras, Angela de Castro Gomes e Heloisa Starling, acrescido de artigos temáticos escritos por pesquisadores convidados.

Vale iniciar pela apresentação da exposição ao público, convidando-o a se colocar no seu próprio tempo para pensar o passado:

Conflitos: fotografia e violência política no Brasil 1889-1964 contradiz a imagem do Brasil como país pacífico e oferece um olhar sobre a história nacional que colabora na compreensão da atual crise política. Com curadoria de Heloisa Espada, a exposição apresenta 338 imagens e fica em cartaz no IMS Rio de 25 de novembro de 2017 a 25 de fevereiro de 2018. Com um panorama de imagens de guerras civis, revoltas e outros episódios de confronto envolvendo o Estado brasileiro, *Conflitos* aborda o papel das imagens fotográficas nesses eventos, seu uso político e suas formas de circulação. São trabalhos de autores conhecidos, como Juan Gutierrez e Flávio de Barros, e de inúmeros anônimos, amadores ou profissionais, nos mais diversos suportes, montando um painel heterogêneo sobre as práticas fotográficas no Brasil.

A chamada remete o público à crise política iniciada com o impeachment da presidenta Dilma Rousseff, reeleita em 2014 e vítima de um golpe parlamentar, jurídico e mediático, que a destituiu do cargo em 2015, iniciando-se um período de crise política que se estende até hoje com a ascensão da direita autoritária ao poder. Portanto, ao propor uma abordagem da história do Brasil que confrontava o mito do brasileiro cordial à violência dos conflitos políticos que constituíram essa história, conectando passado e presente, a exposição se lançava nos domínios da história pública.

A proposta de curadoria também incorpora o debate crítico dos estudos visuais, desenvolvidos no Brasil, nos últimos trinta anos, ao considerar a fotografia como fonte, objeto e agente de uma história que se produz com imagens (Mauad, 2016; Knauss, 2008; Meneses,



Figura 2

A. de Barros Lobo. Secretaria do 1º Batalhão do Quartel da Luz. São Paulo, 1924. Fotografia/papel, gelatina/prata, 11 x 16,8 cm. Acervo Instituto Moreira Salles



Figura 3

Estereoscopia produzida na Guerra do Contestado visualizada no visor colocado à disposição do público

2003). Na perspectiva adotada, se concede um especial interesse à materialidade da imagem, valorizando os suportes e formatos, os aparatos de visualização, os veículos de circulação das fotografias, os equipamentos disponíveis em cada época para a sua produção. Por outro lado, observa-se como a associação entre aparato tecnológico e engenho humano, possibilitou o registro de situações, personagens e cenas, que só se tornaram históricas porque foram fotografadas. O próprio tempo da tomada da imagem reivindicaria a sua inscrição na cena histórica, como pode ser avaliado pela presença dos fotógrafos, ora negociando a pose, ora capturando o instantâneo.

Interessante notar, a relação estabelecida pela proposta de curadoria entre a imagem de arquivo, apresentada em vitrines nas salas, justamente com outros documentos e aparatos visuais, ser a mesma imagem ampliada e exposta da parede. Este recurso cria um modo de narrar o evento fotografado convocando o público para ver mais de perto, para reconhecer os detalhes que configuraram a cena histórica, propondo um percurso que vai da materialidade do objeto à representação visual.



Figura 4
Disposição das vitrines com fotografias, álbuns, cartões postais e outros documentos em relação às fotografias ampliadas e dispostas nas paredes

Aliado a esse recurso de montagem, adota-se uma periodização para a apresentação dos conflitos que tem como marco inicial 1889, ano do golpe que deu origem à República no Brasil, e se encerra com o golpe civil militar de 1964. Cobrindo mais de 70 anos de história de um país marcado por degolas, lutas fratricidas, banditismo social, bombardeios, empastelamento de jornais, motins urbanos, golpes e contragolpes, plasmando a imagem do Brasil que confrontava diretamente a visão idílica do povo ordeiro, amante do carnaval e do futebol. Tudo devidamente fotografado, como explica Heloisa Hespada no texto de abertura da exposição:

Toda imagem realizada num conflito é interessada e abordá-la é analisar também os fatores que moldam seus significados: a tecnologia fotográfica disponível em cada período; os retratados e suas poses; os enquadramentos; as formas de circulação; a posição política dos periódicos; a censura; os textos, os projetos gráficos e as legendas que as acompanharam. A exposição procura mostrar como as fotografias cumpriram o papel de arma na disputa por opiniões, ao mesmo tempo que apresenta um panorama heterogêneo do percurso da imagem documental ao longo de 75 anos. Foram reunidas cópias em papel de albumina, típicas do século XIX, imagens projetadas, impressas sobre vidro, estereoscópios, álbuns, cartões-postais, cinejornais, impressões em papel de gelatina de prata que pertenceram à redação de jornais e imagens em movimento, originalmente captadas em 16 mm.

A cronologia proposta orientou a apresentação dos conflitos distribuídos pelas salas do edifício principal do Instituto Moreira Salles. 1893-1895 Revolução Federalista; 1893-1894 Revolta da Armada; 1896-1897 Guerra de Canudos; 1910 Revolta Naval (Chibata); 1912-1916 Guerra do Contestado; Revolução Gaúcha de 1923; Revolução de 1924; 1925-1927 Coluna Miguel Costa-Prestes; Revolução de 1930; Guerra Civil de 1932; c. 1920-1938 Banditismo social cangaceiro; 1935 Insurreição Comunista; 1954 Motins pós-suicídio de Vargas; 1956 Revolta de Jacareacanga; 1957 Levante dos Colonos; 1959 Insurreição de Aragarças; 1961 Campanha da Legalidade; 1964 Golpe de Estado.

Na sala de abertura, a primeira imagem que o público se depara sintetiza a violência, a que fomos poupados pelos livros didáticos, que entronizou uma grande narrativa da história nacional, trata-se do retrato posado de um grupo prestes a degolar o prisioneiro inimigo na Revolução Federalista em 1894.

Na sala “1893-1895 Revolução Federalista”, o texto da parede explica do que se trata o conflito, referente às disputas para unificar a república entre os diferentes grupos regionais, de um país de dimensões continentais. O conflito se refere a luta de grupos políticos no estado do Rio Grande do Sul, mas o texto confronta o público às versões pacíficas da história ao explicar que o contrato fotográfico era a garantia da memória dos vitoriosos: “A guerra difundiu a técnica da degola, com cerca de dez mil mortos, ao menos mil decapitados, e o uso do registro fotográfico. Para as partes em luta, contratavam-se estúdios fotográficos para retratar líderes, tropas, acampamentos e vitórias”



Figura 5

Sala com as imagens do álbum fotográfico sobre a Guerra de Canudos (1896-1897), destaca-se o álbum na vitrine e o recurso de projeção de suas fotografias



Figura 6

Affonso de Oliveira Mello. Revolução Federalista: Execução de um revoltoso. Rio Grande do Sul, 1894. Fotografia/papel, albumina/ prata, 12 x 18 cm. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional — Brasil

Na sequência das salas, observamos tratar-se do registro fotográfico da memória dos vitoriosos, que venceram a Revoltada Armada (1893-1894), quando se abriu uma nova frente de batalha no Rio de Janeiro com o levante da marinha contra o governante da vez; a Guerra de Canudos (1896-1897) em que o exército republicano, em sua 4.^a expedição, destruiu a vila de Belo Monte, no interior da Bahia, onde trinta mil pessoas, reunidas em torno da liderança messiânica de Antônio Conselheiro, resistiam à coleta de impostos, à secularização do Estado e ao regime republicano; a Revolta da Chibata (1910), quando marinheiros se amotinaram contra o uso dos castigos físicos na marinha, o líder do movimento foi o marinheiro João Cândido Felisberto, apelidado pela imprensa de “Almirante Negro”, todos presos ou mortos a Guerra do Contestado (1912-1916).

Este último conflito armado opôs forças dos governos estadual e federal à população sertaneja, inspirados em sonhos pela figura messiânica de “Monge João Maria”, em uma disputa de terras na região de fronteira entre os estados de Santa Catarina e Paraná, no sul do país. O conflito em torno da posse de uma grande área de terra que foi concedida pelo governo à Southern Brazil Lumber & Colonisation para instalar uma madeireira. Em setembro de 1914, as tropas federais atacaram a população sertaneja matando mais de dez mil pessoas. Interessante encontrar na sala sobre o “Contestado”, a presença de estereoscópias. Técnica que utiliza um dispositivo em que duas imagens fotográficas, com uma leve paralaxe, coladas lado a lado em um cartão, poderiam ser apreciadas nos visores estereoscópicos que lhes davam o efeito de profundidade. Em todos esses eventos, fotógrafos foram contratados e/ou convocados para registrar o teatro de operações, pois seriam fiadores da memória vitoriosa da República.

A partir dos anos 1920, os conflitos contaram com a disseminação de câmeras portáteis, filmes de base flexível, a consolidação das revistas ilustradas com fotografias e a febre dos cartões postais. Na sala sobre a Revolução de 1924, que ficaria conhecida como ‘revolta tenentista’, testemunhamos que a cidade de São Paulo foi bastante bombardeada pelas tropas legalistas do governo federal. Como é explicado no texto da sala: “Os danos à cidade foram intensamente fotografados pelos estúdios locais. As imagens eram colecionadas em álbuns, publicadas nas revistas ilustradas e circulavam em cartões-postais”.

Nas salas seguintes, nos deparamos com a ubiquidade da prática fotográfica plasmando diferentes experiências históricas nos conflitos. A compartimentação das câmeras intensificou a itinerância fotográfica oportunizando imagens raras como a marcha por doze estados dos revolucionários da Coluna Miguel Costa-Prestes (1925-1927), ou ainda a proximidade do fotógrafo Benjamim Abraão com o bando do cangaceiro Lampião, fotografando cenas exclusivas do grupo e sua indumentária peculiar.

A mobilização da população nos conflitos ganha um caráter espetacular com a cobertura fotográfica da Revolução de 1930. Um movimento liderado pela Aliança Liberal, criada em 1929, com os estados da federação que estavam fora do pacto de rodízio na cadeira presidencial entre Minas Gerais e São Paulo, a chamada política ‘café com leite’. A coalizão

Figura 7

Benjamin Abrahão. O cangaceiro Corisco com a cachorra Jardineira. Sertão nordestino, nas proximidades do rio São Francisco, 1936. Arquivo digital. / Acervo Instituto Moreira Salles
© ICCA e Sociedade do Cangaço



política lançou para presidente Getúlio Vargas, do Rio Grande do Sul, com apoio da Paraíba e de políticos de Minas Gerais, no entanto, o candidato paulista venceu com suspeita de fraude nas eleições. A oposição civil uniu-se a lideranças militares que vinham se rebelando durante a década de 1920, passando a conspirar para a tomada do poder. Em 3 de outubro, a revolução teve início em várias partes do país. Em 11 de outubro, Vargas iniciou marcha em direção à capital da República, colhendo vitórias, que também ocorriam em Minas e no Nordeste. Diante disso, no Rio de Janeiro, uma Junta Militar depôs o então presidente Washington Luís, assumiu o governo e empossou Vargas, em 3 de novembro, como chefe do Governo Provisório da República. Na exposição, o público se depara com múltiplas narrativas do movimento fromada por “fotos de amadores, de profissionais que as comercializaram em álbuns e por meio de cartões-postais, e de fotojornalistas que registraram a movimentação popular para as publicações ilustradas”. O que mais chama atenção é a mobilização popular pela passagem dos comboios revolucionários. As fotografias mostram o rosto do povo brasileiro na sua diversidade de gênero, geração, cor e classe.

A partir da modernização dos anos 1930, evidencia-se a profissionalização da imprensa com a cobertura dos conflitos pelos jornais diários e revistas semanais. Nas salas seguintes os conflitos dos anos 1940, 1950 e 1960, foram registrados pelas câmeras de fotojornalistas que se lançam na cena política registrando a história em imagens. Mais uma vez, a agilidade do aparato técnico associada ao treinamento dos fotógrafos em produzir imagens de impacto,

bem como o gradual engajamento do olhar pela politização da prática fotográfica, garante aos sujeitos em conflito um possível rearranjo do contrato civil da fotografia (Azoulay, 2008). Não se trata somente de ser a ‘testemunha ocular da história’, mas de atuar na sua feitura.

Uma atenção mais detida para as legendas das imagens, abre espaço para que o público observe as proveniências variadas das imagens fotográficas. O trabalho arqueológico das curadoras, escavando arquivos de colecionadores privados por todo o Brasil e minerando os registros arquivados nas instituições públicas. Todos esses procedimentos são acompanhados da identificação de fotógrafos, das técnicas, suportes e formas de acondicionamento das coleções fotográficas. Vale ressaltar, ainda, a pesquisa nos repositórios virtuais e a importância das políticas de acesso público a coleções de documentos históricos e de imagens, entre as quais se destacam a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional brasileira (<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>), que disponibiliza uma coleção fabulosa de jornais e revistas, bem como a Brasileira Fotográfica (<http://brasilianafotografica.bn.br/>), que reúne um conjunto coleções fotográficas disponibilizadas pelas principais instituições de guarda. Condição que possibilita um novo destino às fotografias, ao transitarem dos arquivos para as exposições, assumindo a sua função de memória pública compartilhada pelo público da exposição.

A exposição, como já foi mencionado, gerou um repositório integrado por diferentes tipos de registro viabilizados no site da exposição. Destacam-se fotografias, textos com informações históricas sobre os conflitos, a tecnologia fotográfica e fotógrafos que puderam ser identificados, entre os anônimos que deixaram a sua presença registrada nas próprias cenas. Completam, esse conjunto, vídeos em que a curadora apresenta as diretrizes da proposta, as historiadoras responsáveis pela composição dos três grandes períodos históricos, discorrem sobre o impacto de estudar os conflitos por meio de imagens tão impressionantes. Além dos registros em vídeo feitos das atividades que foram desenvolvidas durante a permanência da exposição e do lançamento do catálogo-livro.

No balanço final da exposição e de seus produtos, observa-se a capacidade desse evento atuar como plataforma de história pública. Trata-se, portanto, de produzir uma narrativa histórica qualificada, voltada para um público mais amplo, que não se limita somente a divulgar conteúdo, mas operar a produção historiográfica em modo narrativo, no qual o produto incorpora o processo da pesquisa histórica. Um procedimento que indaga a fotografia como suporte da experiência histórica, sem a qual não se teria acesso ao fato descrito e ao próprio ato de fotografar inseridos na situação de conflito.

Nos últimos dez anos, no Brasil, a história pública ganhou relevância na defesa da democratização do conhecimento histórico (Santhiago, Borges, Mauad, 2017). Diferenciando-se das tendências que delinearam esta prática na tradição anglo-saxônica, a história pública no Brasil não se identifica como campo de estudos, mas como uma atitude em face ao tempo que vivemos, que envolve diferentes agentes sociais convocados ao debate sobre os usos do passado. Ricardo Santhiago, ao refletir sobre a estreita relação entre a história pública e a

história oral, afirma que “o desdobramento de um trabalho de história pública em produtos culturais palpáveis — em uma publicação, em um vídeo, uma série ou um memorial — é um caminho frutuoso para a realização da “devolução” da pesquisa” (Santhiago, 2018). Estenderia a afirmação de Santhiago, entendendo que a história que se torna pública devolve à sociedade o conhecimento produzido pelas instituições por ela apoiadas.

A memória não pode ser o duplo da história (Meneses, 1992). Entretanto, ao fazer morada em lugares, a memória se tornaria objeto da história (Nora, 1984). Acredito, assim, que podemos arriscar que, a história ao tornar pública a memória social aninhada nos vestígios da experiência passada, permite o compartilhamento do desejo de não esquecer que as sociedades históricas perenizam nos monumentos, mas também nos arquivos, sobretudo, os fotográficos.

A imagem fotográfica como imagem-memória longe de ser uma janela para o passado torna-se uma dobra no tempo que une o que foi ao que será. Reconhece-se na dimensão de atualidade dos ‘trabalhos de memória’ e na necessidade de se proceder a uma gestão da memória, os laços de familiaridade entre história da memória e do tempo presente. Essa identificada, sobretudo, pela necessidade de nos colocarmos em perspectiva temporal em busca de uma atitude historiadora (Mauad, 2018). Tal postura associa-se a uma tomada de posição face aos usos públicos do passado pelos diferentes agentes sociais e da configuração de uma história pública atualmente no Brasil. O que implica discutir o passado como tema de diferentes escritas da história, bem como a história e seus públicos (não acadêmicos), nos remetendo para a dimensão pública das narrativas em que se traduzem experiências coletivas sobre passados comuns.

Em diferentes instâncias da vida social é possível assumir uma atitude historiadora. De que se trata tal atitude? De indagar o passado como uma das dimensões do terreno poroso do presente onde residem as tradições, os comportamentos residuais, mas de onde, quando problematizado, emerge um conhecimento crítico que nos impele à ação. Nessa atitude, reconhece-se aquilo que Benjamin identifica nas teses de história — como o *relâmpago*—, o que ilumina (Kothe, 1985). Anacronicamente, o passado torna-se presente quando enfrentamos a percepção de que a matéria pretérita pode ser continuamente reapropriada como matéria de imaginação. Assim, ao assumirmos uma atitude historiadora lançamo-nos para o tempo passado e com “olhos de madeira” (Ginzburg, 1998) reconhecemos nele as possibilidades de futuro, num movimento de distanciamento e aproximação.

Conclusão

No Brasil, como exposto, nos anos 1980, as políticas culturais apoiadas pelo investimento público possibilitaram a confirmação da fotografia como um bem cultural e patrimônio histórico. Paralelamente ao movimento de afirmação da fotografia como prática engajada de

reconhecimento social, ocorreu a salutar valorização da fotografia como objeto portador de história que precisa ser preservado e disponibilizado ao público por meio de diferentes tipos de plataformas para que se produza uma história com imagens. (Knauss, 2006)

Nos arquivos públicos, o valor atribuído à fotografia evidenciou-se por meio de políticas continuadas de preservação e de difusão de coleções, em publicações bem cuidadas, acompanhadas de pesquisa qualitativa sobre os usos, funções e circuitos sociais das fotografias sob sua guarda (cf. Retratos Modernos, Arquivo Nacional; Knauss; Motta; Mauad, 2015). Estratégias que consolidaram grupos de pesquisa abrindo novas possibilidades de produzir conhecimento inovador sobre a natureza complexa da fotografia, em que se destaca a criação, em 2005, GT de Cultura Visual da Associação Nacional de História. Neste movimento, insere-se o projeto “Fotografia Pública nos Arquivos do Rio de Janeiro: Coleções e Circuitos Sociais”, aprovado pela agência de fomento do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), em 2020, coordenado por mim e composto por pesquisadores e pesquisadoras associados ao Arquivo Nacional, Arquivo do Estado do Rio de Janeiro e as universidades Federal Fluminense e UNIRIO, voltado para o estudo das coleções de fotografia sobre temas associados à história do Brasil, bem como para tratar da composição de coleções de fotografia resultante da pesquisa histórica.

Entretanto, todo esse vigor que a fotografia pública adquiriu nos domínios da história — tanto pública quanto acadêmica —, nas duas primeiras décadas do século XX, corre sério risco de não se sustentar devido ao descaso que somos testemunhas, nos dias de hoje, para com as políticas culturais e científicas no Brasil. Somos confrontados, atualmente, em nosso país, com a implementação de uma política de destruição do patrimônio natural, humano e histórico. Urge que nos posicionemos no presente para que o amanhã se torne possível.

Referências bibliográficas

- Albertini, B. (et. al.) (2011). *El movimiento de la fotografía obrera (1926-1939): Ensayos y documentos*. Madrid: TF Editores / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Alonso, A. & Espada, H. (Orgs.) (2018). *Conflitos: fotografia e violência política no Brasil 1889-1964*. São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- Anderson, B. (1998). *Imagined communities*. London: Verso, 8ª impressão.
- Azoulay, A. (2008). *The civil contract of photography*. Cambridge: MIT Press.
- Cadava, E. (1997). *Words of light: Theses on the photography of history*. New Jersey: Princeton University Press.
- Costa, E. (2018). *Arquivo, poder, memória. Herman Hugo Graeser e o arquivo fotográfico do IPHAN*. São Paulo: Alameda Editorial.
- Edwards, E. (2009). Photography and the material performance of the past. *History and Theory*, 48, 130-150.
- Edwards, E. (2002). Material beings: Objecthood and ethnographic photographs. *Visual Studies*, 17(1), DOI: 10.1080/1472586020137336
- Edwards, E. & Hart, J. (2004). *Photographs objects histories: On the materiality of images*, London: Routledge.
- Fortuny, N. (2014). *Memorias fotográficas: Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires: La Luminosa.
- Frizot, M. (1997). *Face à l'histoire 1933-1996*, Paris: Centre Georges Pompidou.
- Gastaldoni, D. (2020). Entrevista: 15 anos de história da Escola de Fotógrafos Populares. *Zum: Revista de Fotografia*, acesso por <https://revistazum.com.br/entrevistas/escola-de-fotografos-populares/>, em 20/09/2020.
- Ginzburg, C. (1998). *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distancia*, São Paulo: Companhia da Letras.
- Jeu de Paume (Ed.). (2007). *L'Événement, les images comme acteurs de l'histoire*, [commissaire de l'exposition Michel Poivert]. Paris: Hazan; Jeu de Paume. Acesso por <http://www.jeudepaume.org/?page=document&idArt=217&idDoc=337>, em 17/06/2018
- Knauss, P., Motta, M., Mauad, A. M. (2015). *Nos tempos da Guanabara (1960-1975): Uma história Visual*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo/APERJ.
- Knauss, P. (2006). O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, 8(12), 97-115.
- Kothe, F. (Ed.) (1985). *Walter Benjamin, Teses sobre filosofia da história*. São Paulo: Ática.
- Kracauer, S. (1980). *Photography*. In Trachtenberg, Alan (Ed.). *Classic Essays on Photography*. New Haven: Lee-te's Island Books.
- Martin-Barbero, J. (1997). *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ.
- Mauad, A. M. (2008). *Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografias*. Niterói: Eduff.
- Mauad, A. M. (2018). Usos do passado e história pública no Brasil: a trajetória do Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense (1982-2017). *Historia Crítica* 68, acesso por <https://doi.org/10.7440/histcrit68.2018.02>
- Mauad, A. M. (2017). Fotografia pública. In R. Santhiago, V. Borges & A. M. Mauad (Orgs.), *Que história pública queremos? What public history do we want?*. São Paulo: Letra e Voz.
- Mauad, A. M. (2016). Sobre as imagens na História, um balanço de conceitos e perspectivas. *Revista Maracanã*, [S.l.] 12(14), 33-48. ISSN 2359-0092. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/maracanã/article/view/20858>>. Acesso em 17 jun. 2018. doi:<https://doi.org/10.12957/revmar.2016.20858>.
- Mauad, A. M., Louzada, S. & Gomes, L. (2015). Anos 1980, a afirmação de uma fotografia brasileira. In S. Quadrat (Org.). *Não foi tempo perdido: os anos 1980 em debate*, Rio de Janeiro: 7Letras.
- Meneses, U. T. B. (1992). História, cativa da memória: para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. In *Rev. Inst. Bras.*, 34, 9-24.
- Meneses, U. T. B. (2003). Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História* 23(45). http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So102-01882003000100002&lng=en&nrm=iso
- Meyer, P. (Et al.). (1987). *Feito na América Latina: II Colóquio Latino-Americano de Fotografia*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Fotografia/FUNARTE.
- Monteiro, C. (2015). El campo de la fotografía y de las imágenes del Brasil, entre los años 1970-1980: entre el fotoperiodismo y la fotografía documental. *Artelogie*, 7, 1-15.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture theory*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. (2005). *What do pictures want: the lives and loves of images*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Nora, P. (1984). *Les Lieux de mémoire* (Tome 1-La République). Paris: Gallimard.
- Price, D. (2001). Surveyors and surveyed: photography out and about. In L. Wells (Ed.), *Photography: A critical introduction*, 2.ª ed. London and NY: Routledge.
- Ribalta, J. (Ed.). (2015). *Aún no. Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad: Ensayos y documentos [1972-1991]*. Madrid: Departamento de Actividades Editoriales del MNCARS.
- Rouillé, A. (2005). *La photographie: Entre document et art contemporain*. Paris: Editions Galimard, Col. Folio Essais. Edição em português: *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. (2009). São Paulo: Senac.
- Santhiago, R. (2018). História pública e autorreflexividade: da prescrição ao processo. *Tempo e Argumento*, 10(23), 286-309.
- Santhiago, R., Borges, V. & Mauad, A. M. (Orgs.). (2017). *Que história pública queremos? What public history do we want?* São Paulo: Letra e Voz.
- Vasquez, P. (2008). *Entrevista com Pedro Vasquez, realizada por Ana Maria Mauad em 13/08/2008*, transcrição de Clarissa Mainardi, Acervo Labhoi.
- Vasquez, P. (Ed.). (1986). *Proposta para uma política nacional da fotografia*. Funarte, Instituto Nacional da Fotografia.
- Vasquez, P. (s.d.). *Semanas Nacionais de Fotografia*. <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/infoto/as-semanas-nacionais-da-fotografia/> consultado em 15/11/2018.
- Zuñiga, S. (2019). Colección homenaje: Solange Zuñiga entrevistada por Eduardo Costa, prólogo de Sandra Baruki, Montevideo: Cdf.

Sítios consultados:

Associação Fotoativa, <https://projetocircular.com.br/parceiros/espacos-culturais/associacao-fotoativa/> , acesso em 20/09/2020.

Brasileana Fotográfica, <http://brasilianafotografica.bn.br/> acesso em 20/09/2020

Cronologia da Fotografia Brasileira, 1980-1990, http://www.fotoparaense80-90.pa.gov.br/crono_brasil.htm, acesso em 20/09/2020.

Exposição Conflitos, Rio de Janeiro, <https://ims.com.br/exposicao/conflitos-ims-rio/> acesso em 20/09/2020.

FotoRio, <https://fotorio.fot.br/sobre-nos/>, acesso em 20/09/2020

FUNARTE/Brasil Memória das Artes, www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/infoto/a-funarte-e-a-fotografia/ acesso em 20/09/2020.

Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional <https://bn-digital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> acesso em 20/09/2020.

Instituto Moreira Salles, História, <https://ims.com.br/sobre-o-ims/> acesso em 20/09/2020

Mão na Lata, <http://www.maonalata.com.br>, acesso em 20/09/2020.

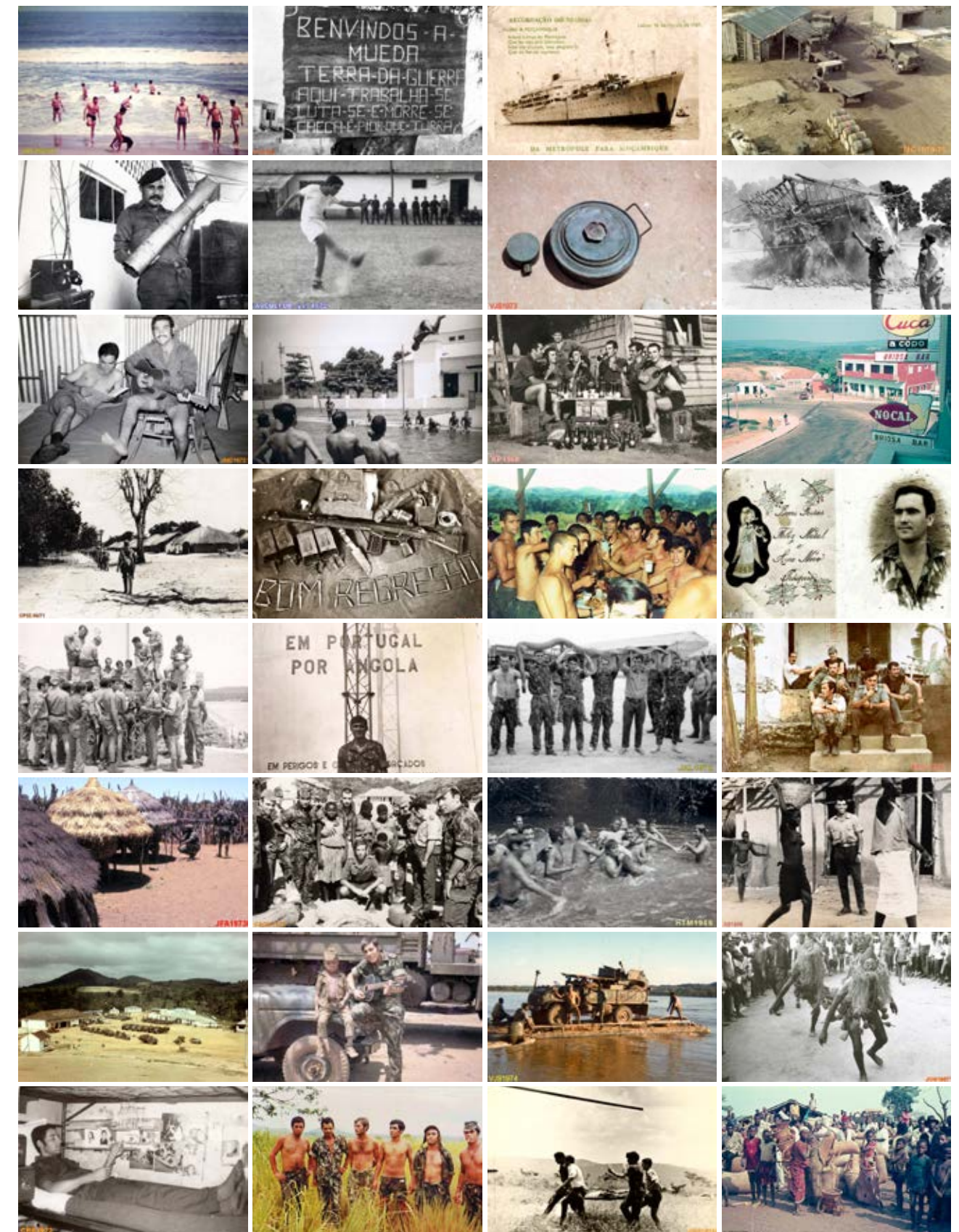
Retratos Modernos, Arquivo Nacional, <http://arquivonacional.gov.br/br/component/tags/tag/retratos-modernos>, acesso em 20/09/2020.

Provas de vida: fotografia da guerra colonial num arquivo digital vernáculo

Proofs of life: photography of the Portuguese colonial war in a vernacular digital archive

Maria José Lobo Antunes

Instituto de Ciências Sociais,
Universidade de Lisboa
mjose.antunes@ics.ulisboa.pt
ORCID ID: [0000-0001-7657-7947](https://orcid.org/0000-0001-7657-7947)



As coleções fotográficas de soldados têm qualquer coisa de postais ilustrados feitos à medida das experiências dos seus proprietários. Guiados pela vontade de memória, os soldados captam, trocam e guardam instantâneos do tempo militar, que mais tarde são usados em performances mnemónicas que articulam história visual e história oral (Edwards, 2006; Langford 2001, 2008). O que acontece a estas fotografias quando são separadas dos proprietários, digitalizadas e incluídas num arquivo feito de múltiplos protagonistas? Partindo do acervo de mais de 4 600 fotos de Angola, Guiné-Bissau e Moçambique do arquivo digital *Aveiro e Cultura*, este ensaio visual explora a transformação de objetos privados de afeto em objetos de observação pública. Sendo parte de uma pesquisa em curso, o ensaio é indissociável da investigação que o precedeu e que me levou junto de dezenas de antigos soldados e das suas coleções; em longas entrevistas, as fotografias foram gatilhos de memória que fizeram disparar relatos antigos, enredando imagem, biografia e história. Neste arquivo digital, pelo contrário, as imagens doadas por 220 ex-soldados foram subtraídas aos seus passados e esvaziadas da carga afetiva que as tornava únicas. Rodeadas de centenas de imagens de outros soldados na mesma guerra, elas mergulham na indistinção dos grandes padrões e dissolvem-se na natureza formulaica das fotografias vernaculares (Batchen, 2008). O ensaio joga com as dimensões cénicas e curatoriais que, em temporalidades distintas, moldam o que os antigos combatentes quiseram mostrar e o que hoje querem contar do passado. Que provas fotográficas de vida foram e são usadas pelos soldados para compor retratos visuais da experiência na guerra?



Montagem 3



Figura 2





Figura 3



Figura 4



Montagem 5

Montagens

Todas as montagens combinam fotografias de Angola, Guiné-Bissau e Moçambique tiradas entre 1961 e 1974, que estão disponíveis no Arquivo Digital *Aveiro e Cultura*. Boa parte das imagens usadas têm as iniciais do proprietário e a data gravadas na margem inferior, por iniciativa do Arquivo.

- 1 Provas de vida do serviço militar em África.
- 2 Fazer a guerra.
- 3 Instantâneos de uma terra exótica.
- 4 Civis trazidos para o quartel.
- 5 Mulheres e crianças.

Figuras

- 1 O imaginário hollywoodesco de combate. Foto de Raul Mesquita. Arquivo Digital Aveiro e Cultura.
- 2 Os prazeres da caça na guerra. Foto de José Monteiro Pinto. Arquivo Digital Aveiro e Cultura.
- 3 O menino homem e o soldado. Foto de Manuel Marques da Silva. Arquivo Digital Aveiro e Cultura.
- 4 Caçando fotos de crianças. Foto de Orlando Silva Santos. Arquivo Digital Aveiro e Cultura.

Referências bibliográficas

- Arquivo Digital Aveiro e Cultura, <http://ww3.aeye.pt/avcultur/hjco/HJCO/index.htm>.
- Batchen, G. (2008). Snapshots. *Photographies* 1 (2), pp. 121-142.
- Edwards, E. (2006). Photographs and the sound of history. *Visual Anthropology Review*, 21 (1-2), 27-46.
- Langford, M. (2001). *Suspended Conversations. The Afterlife of Memory in Photographic Albums*. Montreal: McGill Queen's University Press.
- Langford, M. (2006). Speaking the Album: An Application of the Oral-Photographic Framework. In A. Kuhn e K. E. McAllister (Eds.) *Locating Memory. Photographic Acts* (pp. 223-246). Oxford: Berghahn Books.

La Vittoria è certa, de Lionello Massobrio: história parcial dum filme e reflexão sobre um encontro

*La Vittoria è certa (The Victory is Certain),
by Lionello Massobrio: A partial story of a film
and thoughts over an encounter*

Giulia Strippoli

Universidade NOVA de Lisboa.
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.
Instituto de História Contemporânea.
giuliasrippoli@fesh.unl.pt
ORCID ID: [0000-0002-2583-7195](https://orcid.org/0000-0002-2583-7195)

Resumo: *La Vittoria è certa* é um filme sobre a luta de libertação em Angola durante as guerras coloniais de Portugal (1961-1974). Em 1971, Lionello Massobrio e Randi Krokaa filmaram a luta do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) e a vida quotidiana e extraordinária do povo angolano em guerra. Fizeram um filme “sem ambições históricas”. O texto que se segue foi escrito na forma dum relato pessoal, num presente emotivo condicionado pela pandemia, em março 2020. Tem a ambição de estimular a reflexão sobre o passado, e sobre as formas de contá-lo.

Palavras-chave: cinema militante; Lotta Continua; Angola; encontro; ensaio visual pessoal.

Abstract: *La Vittoria è certa (Victory is certain)* is a film on the liberation struggle in Angola during the colonial wars of Portugal (1961-1974). In 1971, Lionello Massobrio and Randi Krokaa filmed the People's Movement for the Liberation of Angola — MPLA — struggle and the life of Angolan people during the war, their daily and extraordinary activities. They made a film “without historical ambitions”. The following text was composed in the form of a personal essay, in an emotional present conditioned by the beginning of the pandemic situation, in March 2020. It aims to stimulate the reflection on the past and on the ways of telling it.

Keywords: militant cinema; Lotta Continua; Angola; encounter; personal visual essay.

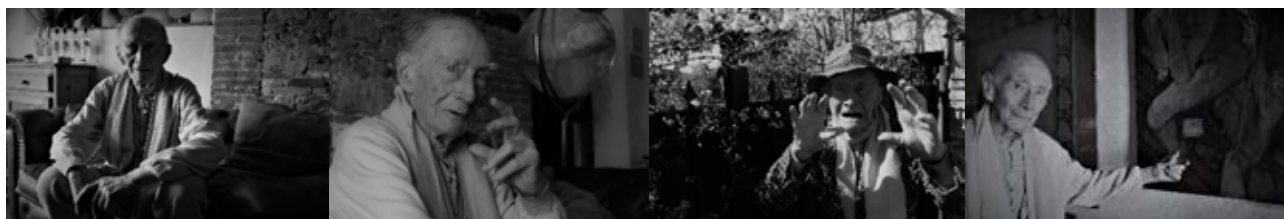


Figura 1
Lionello Massobrio em Montemagno, março 2019.
Fotografias da autora.

Lionello Massobrio morreu em novembro 2019. *Vita di Lionel*, o apelido que lhe foi dado em pequeno, é o título da sua autobiografia. São dois volumes datilografados, dos quais me recordo mas que não posso reler para contar, como se diz, a vida e as obras de Lionello. Os volumes têm dois subtítulos, dos quais também não me recordo, a não ser que o segundo recitava algo parecido com “rumo à senilidade final” e que no primeiro havia provavelmente as palavras “infância” e “juventude”. Será lícito neste período de confusão histórica que uma historiadora procure lembrar-se, que as fontes estejam longe e que as recordações substituam as citações? Penso que não, mas abro uma exceção porque quero escrever sobre Lionello agora.

Maio passado (já estávamos em 2019) telefonou-me para me dizer “passo o meu dia de anos” — fazia 88 — “a telefonar às pessoas de quem gosto”; na verdade não gostava de mim, não naquele sentido de gostar que amadurece com o tempo, que se alimenta do conhecimento recíproco e da partilha de momentos.



Figura 2
Fotogramas do filme *La Vittoria è certa*: Randi e Bella.

Passámos três dias juntos no total, falámos ao telefone umas dez vezes e eu enviei-lhe quatro mensagens. A primeira a bordo do comboio Pisa-Turim, em setembro de 2018, quando acabei de ler *Vita di Lionello*, a autobiografia em dois volumes. O último, quando ele já tinha morrido e eu ainda não o sabia.

Os volumes são escritos na terceira pessoa, disso tenho bastante certeza; o primeiro fala da sua infância em Roma, da sua mãe Maria Rosada, montadora em Paris e depois em Roma, da sua entrada — extremamente jovem — na Cinecittà enquanto montador, da carreira na publicidade, da realização e da montagem, dos livros escritos, do dinheiro, das mulheres, de algumas delas. De Randi Krokaa, a fotógrafa com quem foi para Angola filmar *La Vittoria è certa*. Que é o filme que provocou o nosso encontro. Acho que a Lotta Continua também aparece no primeiro volume, mas não tenho a certeza. Lionello deu muito dinheiro à LC, disso lembro-me bem, porque, dizia, estava confortável graças à publicidade e podia permitir-se a isso. Há algum tempo encontrei Giovanni De Luna e ele também me disse que o Lionello ofereceu muito dinheiro à LC. Lotta Continua, o grito de revolta que ficou o nome da organização política. A luta continua, um substantivo e um verbo, ou um substantivo e um adjetivo. Uma luta que continua no futuro ou uma luta permanente. O grupo formou-se entre 1968 e 1969 e juntava, para simplificar, militantes do movimento estudantil — sobretudo de Turim, que tinham adquirido experiência nas assembleias de operários — estudantes, nas lutas das universidades e na FIAT — e alguns militantes de outra organização formada na Toscana, Potere Operaio. Lionello acreditava nisso, acreditava na Lotta Continua como grupo político e acreditava no seu jornal, do qual foi editor. Acreditava em Adriano Sofri, e foi viver para a Toscana para estar mais próximo dele em reclusão, não havia mais nenhum motivo para mudar-se para perto de Pisa. Em Montemagno, uma pequena cidade medieval. “Liga-me quando chegares à estação de Pisa, dali segue para Sesta Porta, apanha a camioneta para Montemagno e eu espero lá por ti”. Quando em março de 2019 desci da camioneta vi-o vestido exatamente como alguns meses antes, quando nos encontramos pela primeira vez, em Pisa. Disse “vesti-me da mesma maneira para me reconheceres”. E eu sorri-lhe, mas por dentro ri a bandeiras despregadas, continuo a rir-me. Porque ele era o único na paragem e só eu desci

da camioneta. Abraçámo-nos, devagar no meu caso, não sabia o quanto lhe podia tocar, tão magro, velho, parecia feito de papel machê. E sozinho, vivia sozinho, “um dia como carne, no outro como peixe, quantos biscoitos queres para o almoço?”. Havia preparado o peixe, dando-me três biscoitos e comendo dois. Bebemos uma garrafa de vinho tinto durante a tarde e à noite jantámos no restaurante de Montemagno, “vou lá uma vez por semana, sou da casa”, ele comeu uma sopa e eu o primeiro prato. Mas antes disso tínhamos subido desde a paragem do autocarro até à sua casa. Subimos porque a cidade é a subir e a sua casa ficava numa rua que cortava à esquerda da rua principal, era no fundo da rua, a última do lado direito. Uma casa de pedra, com dois gatos de pelo comprido em frente à porta e os ramos de flores brancas, emaranhados, que se debruçavam desde o jardim em frente até à sua casa. Lionello havia arrancado um ramo, que me ofereceu. Não me parece que os vizinhos se tenham apercebido. A pedra das casas tinha isolado o incêndio.

Da primeira vez havíamos-nos encontrado em Pisa, um dia depois dos incêndios naquela região. Leio na internet que começaram na 2.^a feira, 24 de setembro de 2018. Provavelmente fui para lá no dia 25 de setembro. Reconheci-o mesmo sem nunca o ter visto antes, nem sequer em fotografias. Porque ele era a pessoa mais velha presente no lugar onde havíamos combinado e porque tinha uma pasta debaixo do braço. Antes de chegar já sabia que era velho, ele e Randi tinham filmado em Angola em 1970/1971, mas não sabia que teria um letreiro, e, no entanto, é a pasta que se destaca na minha recordação. Em ambos os encontros ele vestia calças de ganga Levi's claras, uma camisa verde e azul e um chapéu castanho claro. Em sua casa haveria de descobrir o amor e estima que tinha pelos seus chapéus. Há alguns meses pensei nisso intensamente quando vi *Lucky*, talvez porque Harry Dean Stanton é muito magro e usa um chapéu, como Lionel. Talvez por estar sozinho, aquele sozinho que é diferente da solidão, talvez porque o personagem do filme fizesse piadas sarcásticas, como fazia Lionello. Lembrei-me disso também quando aluguei um apartamento em Copacabana, perto do edifício Master, de Eduardo Coutinho. O vizinho do lado veio bater-me à porta para perguntar se podia vir ver televisão em minha casa à noite, “a minha está estragada”. Tinham-me dito que viviam muitos idosos na zona. Sérgio pareceu-me imediatamente mais velho do que Lionello, não usa chapéu, mas eu vi-o sempre dentro de casa, não sei se o usa quando sai. Nem sei há quanto tempo não sai de casa. Também ele é muito magro e tem os olhos azuis. Mas a sua face é muito diferente a de Lionello e não está sozinho, vive com o seu filho. E no entanto é de tal forma magro e tem tanta necessidade de ver televisão que também ele se assemelha a Lionello e a Lucky. Simpatizei imediatamente com Lucky e Sérgio porque a sua magreza e a sua idade, talvez outra coisa qualquer, tornam Lionello menos distante.

Em setembro de 2018 Lionello e eu encontrámo-nos no restaurante *Di Qua d'Arno*, disse-me que comia sempre ali quando descia até Pisa. Bacalhau com batatas para ambos, ele conseguiu que tirassem qualquer coisa e adicionassem outra, talvez tenha trocado tomates por batatas, tenho quase a certeza. A dada altura disse desculpa por estar a beber tanto, mas

esta noite fumegaram-me, houve um incêndio, vieram buscar-me e puseram-me a dormir num ginásio, não faltava nada, até mandaram vir um padre. Eu tinha saído de casa às seis da manhã, não sabia dos incêndios e disse-lhe que me podia ter dito, porque eu não teria ido, ele precisava de descansar. “Não, eu tinha uma combinação contigo aqui no restaurante, tinha-te dito para vires neste dia a esta hora”. Não me lembrava do nome do restaurante, deve estar num dos meus cadernos, ou num papel perdido, talvez fosse aquele em que também tinha escrito as perguntas que lhe ia fazer, mas que depois não fiz. Fui passear por Pisa. Saí da estação, atravessei a Piazza Vittorio Emanuele II, e depois o Corso Italia. Durante esse trecho, em setembro de 2018, senti fome, mesmo tendo comido uma *focaccia* em Génova, no bar da estação. Tinha atravessado o Arno na Ponte di Mezzo e depois virado à esquerda no Lungarno Antonio Pacinotti. Agora, procurando o trajeto on-line olho para as imagens que a web imortalizou: um homem anda com uma camisola negra e um saco verde, um carrinho de bebé entra parcialmente no enquadramento, um rapaz de calças de ganga abraça uma rapariga de cabelos compridos, um grupo de idosos está parado à entrada de um bar. Um deles está a gesticular, provavelmente estava a contar alguma coisa. Hesito entre usar o pretérito ou o presente, porque o pretérito refere-se a uma situação que aconteceu há algum tempo e adequa-se às fotografias que não são enviadas imediatamente. Mas o presente serve para as descrições das imagens em geral: o sorriso da Gioconda é enigmático, pelo menos é descrito assim, não se costuma dizer que a Gioconda sorria de forma enigmática. Então, um daqueles velhos está a gesticular, está a contar alguma coisa. A mão direita está estendida, em direção ao interlocutor que está à sua frente, ligeiramente inclinada para a direita, não há qualquer sinal de uma ameaça, é uma mão direita estendida, ligeiramente inclinada para a direita. E agora aquele gesto e aquela vizinhança, imortalizados num mundo a cores, digital e global, parecem estar a décadas de distâncias. Já não olho para os nomes das ruas, olho para as pessoas, os gestos, delineio os perfis dos corpos a tocar o monitor com os dedos, alargo-os e deformo-os, dou-me conta de observar como observo as imagens de arquivo: revoluções, guerra, a libertação e a paz, as fotografias de Tina Modotti, as fotos dos rostos das *partigiane*, os retratos dos dirigentes do Partido Comunista Italiano, as fotografias do Maio de ‘68, as greves de ‘69, a solidariedade com os povos africanos em luta, as manifestações de Lotta Continua. Lionello fez parte desse mundo passado, parece-me coerente escrever sobre ele e sobre as suas imagens no pretérito. Ali o passado, aqui o presente, uma linha ténue. E no entanto pela primeira vez, a linha apaga-se, o passado recente parece o mais remoto, as imagens do *street view* parecem um mundo agora longínquo no espaço e no tempo, o próprio escrever neste instante — mais presente do que nunca — já parece passado. Por isso escrever acerca do passado considerado o passado autêntico, o passado declarado, aquele oficialmente reconhecível e definido enquanto o passado, é reconfortante. Tal como é reconfortante recordar um realizador e uma fotógrafa que, durante a longuíssima guerra em Angola, Guiné-Bissau e Moçambique (1961-1974), foram filmar a guerrilha e a libertação: a guerra estava em curso,

no seu nono ano, e não sabiam quando acabaria. Não tinham internet, não falavam português e o exército da denominada “Metrópole” estava a dar tudo para controlar as colónias africanas, enviando para o combate um número exorbitante de soldados para defender a ideia de Império. Uma ideia odiosa, anacrónica, perversa e ladra. E no entanto eles não pensaram “por favor, deixem-me dormir e acordem-me quando este pesadelo tiver acabado”; permaneceram acordados porque se devia estar acordado. E filmaram.



Figura 3
Fotogramas do filme *La Vittoria è certa*: a cena da ponte.

Lionello fez outros filmes bonitos, procuro uma expressão apropriada para substituir “socialmente empenhados”, “militantes”, “importantes”, sei lá. São filmes bonitos. Vi *Benvenuti*, *Benvenuti tra noi*, feito por Lionello e pelos detidos e as detidas da Casa Circondariale Don Bosco di Pisa. E o filme que fez sobre os octogenários de Pisa, voltei a ouvir as entrevistas e descubro que se chama *Ottuagenari all’ombra della Torre*. Pertencem à categoria do cinema militante pela maneira como estão feitos, câmara na mão, som direto, representação do real. Pela mensagem política e porque ocupam um espaço social que se associa mais à intervenção que à observação. Olho também para quem vê os filmes e não somente para quem os faz. São filmes feitos para quem quer ver o mundo transfigurado, ou no sentido histórico, ou relacional, ou nos dois sentidos. Um filme de guerra na guerra, um feito na prisão, outro nos corpos dos velhos. Mas a ironia irrompe nas formas do cinema militante, nas entrevistas, nos silêncios, nos planos médios, nos close-ups dos rostos. Todos são filmes dentro dos filmes, e juntam elementos de ficção à realidade com o desvelamento do dispositivo fílmico. Em *La Vittoria è certa*, Randi representa uma jornalista em viagem para fazer uma reportagem; em *Benvenuti* as presas e os presos trabalham na construção dum guião, *Ottuagenari* retrata Lionello enquanto filma e fala com outros velhos. A ironia imbuí os planos e entra nas formas de representação da guerra, da prisão e da velhice. São filmes que dão uma ideia de militância, mas cuja forma vai para além da militância política. São filmes bonitos.

Lionello ofereceu-me a sua autobiografia e os três filmes. Disse que *La Vittoria è certa* era meu, que era a sua gestora e podia fazer com ele o que quisesse, talvez dando-lhe dinheiro, porque tinha uma pensão de artista e não tinha podido tratar dos dentes, “é por isso que falo assim, quase não tenho dentes”. O que tinha ganho tinha gasto. A ideia era trazê-lo a Lisboa para apresentar o filme, falar da sua experiência em África com Randi, “morreu há pouco tempo”, disse-me em 2018; li que morreu em 2007. Mas poucos anos, alguns anos ou muitos anos, que diferença faz quando o passado e o presente se confundem? Depois acabou por não haver dinheiro, não era a altura, havia o problema da viagem, quem assume a responsabilidade de fazer viajar um homem que tem quase noventa anos. A penúltima vez que o ouvi foi em maio de 2019. Franco Lorenzoni vinha a Lisboa durante dois dias, tinham estado juntos na Lotta Continua, tinham lutado — sim, pode-se dizer que tinham lutado — pelo fim da ditadura portuguesa e do império, tinham acreditado que a Revolução dos Cravos de 25 de Abril de 1974 e o fim do fascismo pudessem alterar os equilíbrios na Europa do Sul. Franco e eu estávamos sentados ao ar livre, íamos ver um espetáculo de Lorenzo de Almeida acerca da experiência dos jovens que vieram de todo o mundo para ver e viver a revolução portuguesa de 1974-75. Sobre eles. De maneira que estávamos ali sentados e telefonámos ao Lionello. E Franco disse “olá Lionello, é o Franco, o Franchino”. E eu comovo-me a lembrá-lo, imagino o Lionello em casa, a receber um belo presente, estava contente. Lionel recebe um presente e não o partilha com mais ninguém. Porque estava sozinho, assim o tinha escolhido e escrito, tal como se conta em *Vita di Lionel*. Não estava existencialmente sozinho, como quando nos sentimos sozinhos, estava biograficamente sozinho, como quando a pouco e pouco se dispersam ou morrem as pessoas que foram amores, camaradas, amigos. Estavam lá os habitantes de Montemagno, conheci Roberta da *Antica Toscana*, a senhora do Alimentari e os gestores da Trattoria de Montemagno. Foi a Roberta quem me disse que Lionello morreu em Novembro. Sei que, não muito longe de Montemagno estava Paolo Genovese, que colaborou no filme sobre os octogenários, di-lo Lionello na entrevista, mas também em *La Vittoria è certa*, está no genérico no início do filme. E sei que talvez se encontrasse com mais alguém. Que via Mentana na La7 e ouvia música. Que um homem chamado Franco tinha ido à procura dele um dia, enquanto falávamos ao telefone.

Agora escrevo a partir do isolamento de um apartamento, sozinha, os meus afetos presentes, o ecrã no meio. Apanho o sol do Rio de Janeiro, cinco minutos por dia, permanecendo de pé colada à janela, porque se me sento não me chega à cara. Aguardo as 15h20, o momento em que o sol bate perfeitamente na parede branca da sala. Devemos apanhar um pouco de sol, dizem que faz bem ao humor. Tal como os exercícios de ginástica, a meditação e concentrar-se em algo criativo. Dizem. A mim faz bem ao humor estar com Lionello e voltar a olhar para as entrevistas que filmámos. Oiço-o, olho-o, uso-o, manipulo-o, reutilizo-o. Rio-me quando ele se ri, desanimo-me quando ele desanima, ponho em pausa e olho para ele. Tento montar a história do filme, não me satisfaz, apago. Tento montar os tempos mortos, excluindo todos

os diálogos sobre os filmes e a sua carreira. O que pretendo dizer? Faço uma sequência só de fotografias, com ritmos diferentes, junto na montagem a música de Lise, que me oferece todos os dias um vídeo enquanto se exercita com o contrabaixo a partir do isolamento da sua casa, em Santa Teresa. Estamos na mesma cidade e no entanto parece-me tão longe como Itália ou Portugal. Depois mudo de ideias, faço uma imagem estática com Lionello, que se ri. Tiro o vídeo e oiço só a voz, durante toda a tarde. E depois o inverso, nada de voz, vejo o vídeo sem áudio, repetidamente, comovo-me quando vejo as imagens de Lionello em pé, para andar fazia microsaltinhos, não percebo nada de dança, e no entanto ele baila. Revejo a entrevista em formato clássico, vídeo e áudio, digo a mim mesma para escrever que aquelas flores brancas eram de cerejeira, interrogo-me se será demasiado dura a cena do ramo arrancado. Também há as imagens fixas, tínhamos de fazer a capa do livro, tínhamos de publicar *Vita di Lionel*. Ele tinha-me ajudado, fizera uma pose, dentro e fora de casa, fazíamos as fotos para a capa do livro, sem nenhuma ideia editorial. Eu estava ofuscada pelo sol e impreparada, falhei o equilíbrio dos brancos, as fotos são azuis. Mas para a capa do livro podíamos corrigir a cor, o problema era encontrar a editora. Sandro Moiso mostrou-se interessado, também ele tinha estado em Portugal a participar na Revolução dos Cravos, escreveu sobre isso em Zapruder para *Storie in Movimento*, também em *Carmilla*, não fizemos a tempo de interessar outras pessoas, de encontrar uma via editorial; Lionello também tinha publicado romances, com Sellerio, “mas quando lá estava a Elvira era tudo diferente”. Uso-o e reuso-o nestes dias de isolamento, silencio-o, aumento-o e diminuo-o no ecrã, depois congelo-o num fotograma, aumento o volume da sua voz, quem sabe quando é que a repetição se tornará uma obsessão. Pergunto a mim mesma porque é que me faz tão bem olhar para ele. Porque morreu antes de tudo isto, não teve tempo de assistir a um desastre da história. E depois porque deixou vestígios, os filmes, dois volumes de vida, rastros que agora me parecem não ter uma sombra de medo. Digo a mim mesma para verificar se em *Vita di Lionel* aparece a palavra “medo”, mas não creio. Digo a mim própria para reler as autobiografias dos comunistas e dos militantes de esquerda, que léxico utilizaram, que medo tinham, seria constante, o medo? Quem sabe como mudará o nosso modo de escrever a história, de entrevistar as testemunhas, a ideia de testemunho, o sentido da história. Quem sabe se teremos medo. No filme rodado em Angola não há medo. Talvez haja, na verdade, havia certamente, mas no filme está ausente. E no entanto estavam em guerra, Lionello e Randi estiveram um ano em Angola a combater contra o exército português, na guerrilha organizada pelo MPLA. Coloco o medo no horizonte da libertação e no tempo do fim do colonialismo, quando parte do exército português havia compreendido que era uma guerra injusta, e existiam organizações e grupos de esquerda em Itália. E não apenas existiam, eram ferverosamente antifascistas, antirracistas: queriam construir, de maneira plural, discordante, contraditória até, o mundo libertado do capital, do patriarcado, da opressão. Como milhares de inscitos/as, militantes, ativistas: anti-imperialistas, anticolonialistas, anticapitalistas, anti-machistas. Releio-o e parece retórico, deixo-o

porque não sei dizer de outra maneira senão que no início dos anos Setenta mudar o mundo para melhor parecia possível. Corrijo, soa a um aval do fim da história. Os movimentos não acabaram, os militantes e as militantes também não, recuso-me a pensar que nessa altura houvesse utopias e possibilidades e que o tempo as tenha distorcido a ponto de nos deixar uma história de nada. Relembro-me que a expressão “deixar a história”, tal como “receber uma história enquanto herança”, são expressões ambíguas, não explicam nada. Que enquanto historiadora estudo a história que se vive e aquela que se faz. Que do ponto de vista historiográfico a ideia de “história deixada” dá vontade de rir. Reescrevo, no filme não há medo, ponto. Os militantes provavelmente tinham medos individuais e coletivos, ponto. Quem sabe se temos e teremos medo, ponto. Esperemos ver e fazer filmes que não tenham sido comidos pelo medo. Ponto final parágrafo.



Figura 4
Fotogramas do filme *La Vittoria è certa*: trabalho, marcha e escola.

O filme começa numa planície inundada, na fronteira entre Angola e a Zâmbia (sei-o porque está escrito no filme) e um grupo está a viajar de canoa. Lionello está a filmar, Randi fuma. E diz as primeiras palavras do filme: “Este filme não tem ambições históricas”. Bella deteta um ruído, um provável perigo, um possível ataque. A canoa chega a uma das margens e o grupo esconde-se entre as árvores. Ninguém diz “tenho medo”, alguém diz “voltámos a enganá-los outra vez”. A primeira cena remete para a guerra e a circulação internacional: os militantes viajam, os corpos da esquerda revolucionária deslocam-se entre continentes e o filme representa uma entre várias formas de solidariedade, que — para além de política — foi um cruzamento continuo do espaço. Parece-me paradoxal escrever sobre isto agora, Lionello rir-se-ia da cena: eu sentada ao computador, a escrever acerca do seu filme sobre a luta de libertação enquanto da casa dos vizinhos chega o som da missa em direto, na verdade não sei se é em direto, nem se é uma missa, oiço repetir-se há vários minutos o que parecem ser Ave Marias e Pais Nossos. O meu vizinho já não é o Sérgio, a sua televisão está estragada, mudei de bairro e de vizinhos, mas estes vizinhos nunca os vi, nem tão pouco a sua televisão. O volume está altíssimo, até o raro ladrar do cão, proveniente da mesma casa, é engolido pela voz do padre a proferir uma oração.

Tento imaginar quem estará em frente à televisão. Tenho alguns elementos. Um fragmento de voz masculina e um par de chinelos de plástico no tapete em frente à porta. Apareceram há cinco dias, desde que estamos em casa e nos desinfetamos quando regressamos depois de ter saído. À noite, por volta das 21h00, ouvem-se vozes sobrepostas e barulho de passos no pavimento. Suponho que seja alguém que vai levar o cão lá abaixo. Decidi que é um cão preto de médio porte, com o pelo brilhante e comprido, que não sofre com o calor mesmo se hoje estão 31 °C. Nunca o vi, apesar de a porta dos vizinhos estar sempre semiaberta, com a corrente a meio. Hoje de manhã, enquanto ia levar o lixo, vi uma coisa surpreendente. Estava um gato minúsculo a espreitar por entre a porta. Um pequeníssimo gato castanho claro, que miava. Tinha forjado a minha imagem do homem em frente à televisão baseando-me nos seus chinelos, no ruído dos passos do cão, num fragmento de vozes. Parcialmente nos odores provenientes da cozinha. É um homem de setenta anos, com a pele clara e os cabelos grossos e brancos. Os óculos grandes e quadrados, um colete branco com riscas vermelhas vestido sobre uma barriga prominente e os calcões de nylon azul escuro. Os pés grandes e descalços em cima de um banquinho colocado em frente à poltrona, da qual o homem vê o padre a rezar. O cão do lado direito da poltrona. E este gatinho aparece esta manhã e desfaz a minha imagem, é um imprevisto de cores, odores e miados, não sei onde o arrumar. Não faço as duas coisas que teria feito há uma semana. Não me baixo para fazer festinhas ao gatinho, não lhe faço versos, não mexo o indicador contra o polegar para o fazer brincar. Não toco à campainha dos vizinhos, não digo bom dia sou a Giulia e somos vizinhos, ajudemo-nos. Não o faço porque tenho a justificação de saber que alguém leva alguma coisa para cima e outra coisa qualquer para baixo, imagino que as compras para cima e o cão para baixo. Não o faço sobretudo porque estou paralisada pelas minhas rotinas de silêncio e isolamento, porque os vizinhos estão fisicamente próximos mas parecem mais longe do que Lise, que está a cinco paragens de autocarro e me parece viver noutro Estado. Nunca ouvi a voz de uma mulher e no entanto sei que está lá uma, sei da mesma maneira que sei que é um padre que está a falar na televisão. Retiro o gatinho da casa, coloco-o no peitoril da casa em frente, onde está o gato grande de pelo comprido. Procuro-o de vez em quando, decidi que enquanto está no peitoril, enquanto o vejo — sim, sei que é um gato macho — de frente e a montanha ao longe à direita, posso escrever sobre Lionello. Daqui a uma hora começa o painel contra Bolsonaro: batemos as painéis da janela para dizer a Bolsonaro para se ir embora, ou pelo menos para parar de dizer uma parvoíce atrás da outra acerca da pandemia e das medidas para a combater. Para não andar por aí a tirar selfies, apertar mãos e tocar em todas e todos. Não devo dizer que tenho medo, devo dizer que também desta vez os enganámos, mas como é que isso se faz, a quem o dizer, junto a quem o dizer? No minuto 5:25 de *La Vittoria è certa* aparece escrito “Neste espaço, por mais tempo que se ande parece não haver nada de que nos aproximarmos e nada de que nos afastarmos”. Copio à mão esse escrito para o caderno, faço um círculo à volta das palavras “espaço”, “tempo”, “aproximar” e “afastar”. Depois uma seta virada para baixo acaba fora da margem. Escrevo “Hoje? Próximo e longe. Pensar na história. Não-linearidade”.

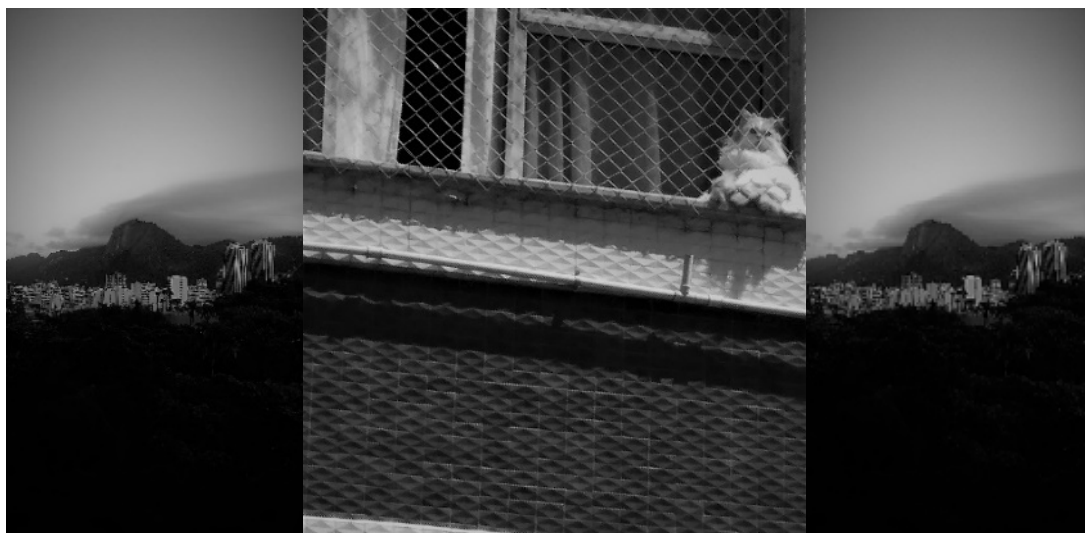


Figura 5
Grade de gato em Rio de Janeiro. Fotografias da autora.

O encontro com Lionello foi fortuito, motivado por Angola e não pela Lotta Continua. Claudio Miscia era embaixador de Itália em Angola e estávamos a preparar a minha viagem a Luanda: eu iria falar da biografia de Enrico Mattei, do sistema dos cinquenta-cinquenta que revolucionou o sistema de extração e comércio de petróleo. Iria participar na Semana Italiana da Cultura, incluindo um debate sobre o filme *Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?* (*Conseguirão os nossos heróis reencontrar o amigo misteriosamente desaparecido em África?*). Iria descobrir em Claudio um extraordinário conhecedor de cinema e apaixonado da investigação, acaba de publicar um estudo sobre os filmes de Ettore Scola, incluindo o que foi feito enquanto Angola estava em guerra contra o exército português. Foi ele quem me falou do filme de Lionello, que não se encontrava, depois encontrei Lionello e o filme. Graças ao filme de Lionello conheci Maria do Carmo Piçarra, uma investigadora portuguesa que tinha escrito sobre *La Vittoria è certa* e também sobre outros filmes feitos por italianos em Angola, como *A proposito dell'Angola*, de Augusta Conchiglia e Stefano De Stefani. Entre outras coisas escreveu que o filme de Lionello tem um efeito surreal, porque está integralmente dobrado em italiano. E de facto assim é: não sei onde estará o audio original, Lionello na entrevista diz que não se lembra se o perdeu. Seguramente gravaram-no, foi a Bella que o fez: uma militante do MPLA que estudou na União Soviética e também conhecia técnicas de comunicação de guerra. Depois do 25 de Abril de 1974, Randi encarregou-se da dobragem e partiu para Lisboa, onde as vozes angolanas se tornaram vozes italianas, também graças à colaboração com a Casa de Angola. Vemos por isso um filme surreal, é verdade: angolanos e angolanas empenhados na luta de libertação que falam com diversos sotaques italianos. E foi essa a primeira pergunta que escrevi para Lionello na entrevista filmada. Como é possível que um filme deste género, integralmente dobrado em

italiano, feito por ti, que és um branco loiro com olhos azuis, e por Randi, também ela loiríssima e branquíssima, em momento nenhum é filme exterior à luta de libertação angolana? E Lionello disse-me tantas coisas. Que Randi era loira, mas tinha sido criada na floresta como uma camponesa e que em Angola era como uma africana, tinha até feito pão no meio da selva. E que ele era um militante do MPLA, que fazia tudo com eles, como eles, junto deles.

Deve ser por isso que o filme não é uma reportagem, não está do lado de fora, não conta, não ilustra, não descreve. As imagens são de dentro, vivem a guerra e a vida nas zonas libertadas, o filme não é sobre Angola, nem sobre a luta de libertação, não é sobre uma coisa qualquer, é um filme de encontros entre pessoas, de muitos. De Lionello e de Randi. De Bella. De militantes do MPLA. E também de Paolo Genovese, dos dobradores, de todos aqueles para quem o filme foi feito. Entram soldados, mulheres, idosos, crianças e adolescentes.

Também o filme é dividido em duas partes, como *Vita di Lionel*. A primeira parte acaba no escuro, com disparos, a segunda com um canto de libertação e uma pergunta. Tudo é guerra, mas uma parte é a guerra como ataque e defesa, a outra é a guerra como vida diária, resistência e libertação. O minuto 48 é o divisor, ali a guerra, aqui a vida nas zonas libertadas e no campo dos pioneiros de Ngangula. Nas zonas libertadas funciona a escola, as crianças — mas também adolescentes — leem um texto sobre os recursos angolanos e os capitais estrangeiros que os exploram. E constroem uma escola em conjunto, escavam a terra, passam o machete de mão em mão, alguns com roupas estivais, outros com camisolas grossas. Um grupo de rapazes joga à bola, um grupo de homens e mulheres joga vôlei, uma rapariga irrita-se porque um dos adversários tocou na rede com a mão. Nas duas partes há elementos de *mise en scène*. Entre os minutos 22 e 25 há uma cena de explosão da ponte: isso foi feito para que o Lionello pudesse filmar a sabotagem da ponte, mas fazia parte da necessidade da guerra. Foi escolhida aquela ponte porque era melhor para o Lionello filmar. Era uma necessidade, mas também uma representação. A partir do minuto 73 os jovens fazem teatro, fazem-no para o filme, não inventam, representam. Os administradores coloniais precisam de “cabeças de preto” para mandar trabalhar, arrebanham-nos nas suas aldeias e metem-nos no camião, se algum deles protesta apanha bastonadas. Depois estamos na plantação de café de um colono português, onde se trabalha sob a vigilância de um capataz: “fá-los trabalhar, a esses pretos”. Passa um ano e os contratados regressam à aldeia, estão magros, cansados, doentes. Um homem fala do seu ano de trabalho e exploração para enriquecer o colono português, alimentado a peixe e farinha podre. É lindíssimo ver as crianças e adolescentes a representar a situação colonial, a aplaudir os camaradas que serviram de ator e atriz. As canções fazem referência ao 4 de fevereiro de 1961, o começo da guerra, aos heróis do MPLA, ao slogan “vitória ou morte”, à criação de uma Angola renovada, ao neocolonialismo “a maneira mais manhosa de enganar os povos da Ásia, da África e da América Latina”. Referem-se sobretudo à revolução, “A revolução faz prosperar o povo, fá-lo ser feliz”. Um plano alargado, homens, mulheres e crianças caminham das árvores em direção a uma clareira formando um semicírculo. “A revolução é

a luz do oprimido, é a voz do povo, é a voz do povo”. Uma voz feminina diz “Hoje é o primeiro de maio e, como em todo o mundo, é um dia de festa”. Um grupo de jovens — raparigas e rapazes — marcha empunhando as espingardas. Solidariedade com os povos oprimidos. O imperialismo internacional é o inimigo de todos os povos do mundo”. Outro grupo de quatro avança com a bandeira do MPLA, à frente vão duas raparigas vestidas de vermelho com boinas verdes, atrás dois jovens, um vestido de branco, o outro de verde militar. “Para o povo que triunfará, nós faremos a revolução. Sob a bandeira do MPLA, a nossa luta contra a opressão”. E depois a última cena do filme, um plano sequência de libertação, sob o sol do fim da manhã. Apito. Em sentido. Ao centro içá-se a bandeira, a câmara alarga o plano, é uma cena muda, só a natureza fala. Lionello filma o semi-círculo, os últimos à direita são os rapazes com as espingardas. Enquanto a câmara regressa ao centro para depois virar à esquerda, começa a Internacional. E o último enquadramento é a bandeira que sobe. E a escrita a branco que se sobrepõe à bandeira e depois permanece no fundo preto: e agora? Desdobra-se o sentido de revolução. Existe uma revolução no contexto histórico, no sentido socialista, de libertação e independência nacional, que contou com o apoio internacionalista e existe a revolução que remete ao desconhecido, ao militante e ao cineasta, que transmite alguma inquietude pela natureza da pergunta.

E agora? E agora? E agora? Conto o tempo em que a pergunta permanece no ecrã. Dez segundos. Lionello viu o que aconteceu depois. Voltou a Angola para festejar a independência em 1975 e depois nunca mais lá voltou.

A mim, Lionello deixou um filme, dois volumes autobiográficos, uma entrevista, um ramo de flores de cerejeira e um fascículo sobre o seu último projeto. Queria ir a África percorrer os países da Grande Muralha Verde. Considerava-o extraordinário, falava disso desenhando com um dedo no ar o percurso da linha das árvores, não era uma linha direita, “quero ir filmar a faixa, em todos os países, de uma ponta à outra”. Mas estava velho, ninguém assumia a responsabilidade, sempre o mesmo problema.

O dinheiro, o velho, o perigo.

Todas as manhãs leio a contagem dos mortos. Como todos, oiço pronunciar “idoso” e “velho” muito mais vezes ao dia do que antes, em todas as línguas que entendo. Monto a entrevista a Lionello, quando estiver pronta meto-a no Vimeo. Ou continuarei a ver e a rever as imagens sem as montar. Revejo as fotografias feitas na sua casa, os chapéus, o mapa-mundo, o espelho enorme. O grande quadro, extraordinariamente belo, penso que Lionello disse que o pintor era um amigo seu. E o grande pano verde e amarelo no quarto, tudo grande, o mapa-mundo, o quadro, o espelho, o pano. Numa das fotografias Lionello está a explicar-me a escrita do pano, um apoio à declaração de Arusha, a visão socialista para o futuro da Tanzânia no final dos anos sessenta.



Figura 6
Lionello Massobrio na sua casa em Montmagno, março de 2019. Fotografia da autora.

Lionello foi durante uma parte da sua vida um velho magro e esteve sozinho. Morreu antes desta confusão histórica e agora a sua vez e os seus passos de dança fazem-me companhia e reconfortam-me. Escrevo com a convicção, partilhada por um amplo conjunto de historiadores e historiadoras, que devem ser recolhidas e preservadas as memórias, mas também as palavras sobre o presente, dos idosos, dos velhos sozinhos e magros e daqueles em carne e companhia.



Figura 7
Os fotogramas finais do filme *La Vittoria è certa*: bandeira.

Usei as palavras de Lionel, o filme dele, o nosso encontro. Fiz de tudo ‘coisas’: este ensaio, um paper para uma conferência sobre Materialidades do cinema, um filme sobre o nosso encontro. Tantas coisas e tanta matéria a partir de faltas e ausências: o desaparecimento do corpo de Lionello e o desaparecimento da materialidade dos corpos, aquela relacional, diária e óbvia que afinal não era óbvia porque já não nos tocamos. O processo de fazer o filme foi um diálogo entre estas imaterialidades e o que tinha: as fotografias, as entrevistas, o filme, o livro. Escrevi que me deixou algo, no filme vê-se que a autobiografia é para mim. Faz parte da pequenice da reivindicação imaterial de ter o material. Da reificação da ausência. Da frustração de não ter usado os materiais enquanto o corpo dele cá estava. E da imaterialidade fazem parte também as lembranças, as sensações, os sentimentos pela morte dele antes de conseguirmos organizar uma projeção, em Portugal ou em Angola, do filme. O diálogo entre os tempos também não é tangível: o tempo histórico da guerra e do filme, o começo dos anos setenta. O tempo das entrevistas ao Lionello, que é um passado mais recente, não passaram dois anos completos. E por fim o tempo da escrita dos apontamentos e da montagem do filme, que foi um presente de reflexão sobre as formas de conhecimento do passado.

Referências Bibliográficas

- Cazzullo, A. (1998). *I ragazzi che volevano fare la rivoluzione. 1968-1978. Storia di Lotta Continua*. Milano, Italia: Mondadori.
- Cazzullo, A. (2004). *Il caso Sofri. Dalla condanna alla tregua civile*. Milano, Italia: Mondadori.
- De Luna, G. (2009). *Le ragioni di un decennio. 1969-1979. Militanza, violenza, sconfitta, memoria*. Milano, Italia: Feltrinelli.
- Grandi, A. (2003). *La generazione degli anni perduti: storie di Potere Operaio*. Torino, Italia: Einaudi.
- Lorenzoni, F. (2019). *I bambini ci guardano. Una esperienza educativa controvento*. Palermo, Italia: Sellerio.
- Miscia, C. (2020). *Um italiano em Angola. Perdidos na África. Na trilha do filme de Ettore Scola*. Torrazza Piemonte, Italia: Amazon Italia.
- Moiso, S. (2015). Una questione di classe. *Zapruder*, 37, 114-129. Retrieved from: http://storieinmovimento.org/wp-content/uploads/2016/07/Zap37_12-Altre-Narrazioni.pdf
- Piçarra, M. C. (2018). Angola. (Re)imaginar o nascimento de uma nação no cinema militante. *Journal of Lusophone Studies*, 3(1), 168-194. doi: <https://doi.org/10.21471/jls.v3i1.177>
- Strippoli, G. (2014). A revolução na imprensa e na vida dos militantes de Lotta Continua. *Histedbr*, 14(56), 301-316. doi: [10.20396/rho.v14i56.8640451](https://doi.org/10.20396/rho.v14i56.8640451).

Filmes citados

- Conchiglia, A. De Stefani, S. (1973). *A proposito dell' Angola. 79'*. IDICinematografica.
- Coutinho, E. (2002). *Edifício Master. 110'*. VideoFilmes.
- Scola, E. (1968). *Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?* Documento Film.
- Lynch, C. J. (2017). *Lucky. 88'*. Superlative Films.
- Massobrio, L. (1971). *La Vittoria è certa. 81'*. Luanda cine.
- Massobrio, L. (2002). *Benvenuti, Benvenuti tra noi. 55'* N/d.
- Massobrio, L. (2016). *Ottugenari all'ombra della Torre. 84'*. N/d.

Financiamentos e agradecimentos

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da Norma Transitória — DL 57/2016/CP1453/CT0056. A autora agradece as editoras e o editor do presente volume e as/os revisoras/es anónimas/os. Agradece também: Ricardo Noronha que fez a tradução para português duma primeira versão deste relato; Maria do Carmo Piçarra por ter inspirado a conexão entre cinema militante e pesquisa. Caterina Cucinotta, Federico Pierotti e Madalena Miranda pelo debate na conferência Materialidades e processos criativos no cinema português (outubro 2020).

Nothing lasts forever, but some things burn for ages (2020)

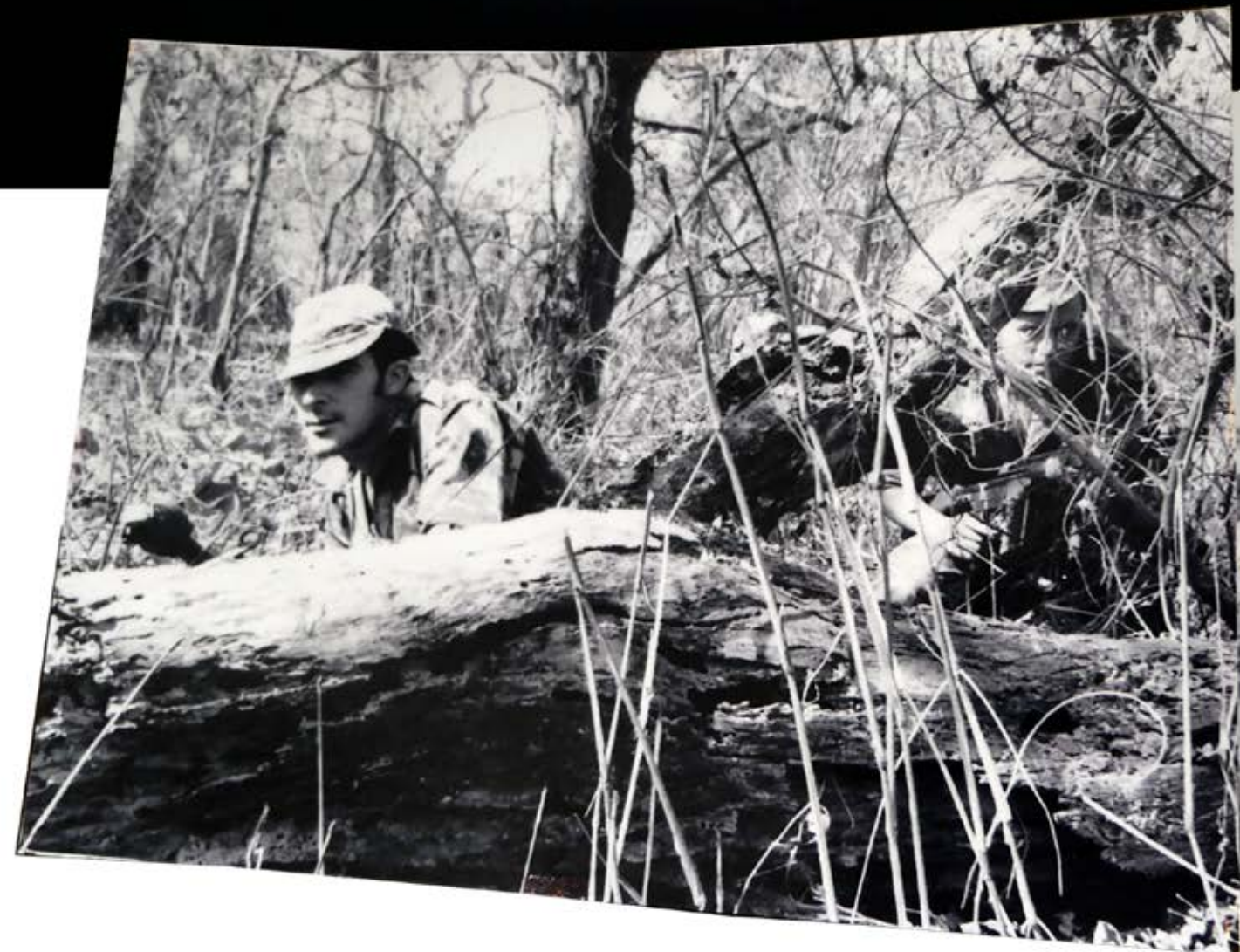
Nada dura para sempre, mas há coisas que não param de arder (2020)

Daniel Barroca

Doutorando em Antropologia
DANT.U LISBOA
dbarroca@edu.ulisboa.pt
CV: [3518-0C76-8389](#)







**NOTHING
LASTS
FOREVER,**

**BUT
SOME THINGS
BURN
FOR
AGES.**











Sinopse

A estreita relação que existe entre a guerra e a produção de imagens tem sido alvo de variadíssimas e extensas análises. É muito comum pensarmos acerca do aparato propagandístico (e das suas economias) desencadeado por nações (e outras organizações) habitualmente envolvidas em conflitos bélicos principalmente ao nível do cinema e da fotografia de massas. No entanto, existem outros meandros no vasto emaranhado da circulação de imagens em tempos de guerra. Por exemplo, durante a Guerra Colonial Portuguesa na Guiné existia uma inusitada economia paralela na qual eram produzidas e transacionadas imagens fotográficas à margem do controlo das autoridades (tanto do exército como da polícia política) que tanto representavam a convivialidade alcoolizada entre camaradas de armas como cenas de guerra brutalmente violentas. Apesar da pequena escala da produção e da má qualidade das impressões, feitas em laboratórios improvisados, muitas dessas imagens atravessaram paisagens e gerações. Algumas, para não dizer imensas, existem ainda em pequenas coleções, álbuns, acervos familiares, blogs e páginas de facebook, em variados estados de conservação e envoltas em diversas camadas de narrativas que tanto podem ser simplistas como criativamente rocambolescas. Nos últimos tempos muitas dessas imagens têm adquirido novas visibilidades quer através da produção de artistas, escritores, cineastas e académicos, quer através de processos de transferência inter-geracional que inevitavelmente as reenquadram no espaço social. Este ensaio visual foi feito a partir de documentação etnográfica que nos últimos anos tenho vindo a reunir para a minha investigação em antropologia das imagens. Essa investigação parte da pequena coleção fotográfica que o meu pai trouxe da Guiné depois de passar dois anos na guerra, 1972-74, e estende-se a outros homens com quem se cruzou durante esse período. Este ensaio foi feito com material de alguns desses arquivos informais e deve-se à amável generosidade dos seus proprietários.

Legendas

- 1 Acervo pessoal de José Fernando Estima, slides 35mm.
- 2 Acervo pessoal de José Fernando Estima, slides 35mm.
- 3 Acervo pessoal de José Fernando Estima, slides 35mm.
- 4 Acervo pessoal de José Fernando Estima, slides 35mm.
- 5 Acervo pessoal de José Fernando Estima, slide 35mm; Acervo pessoal de Manuel Quelhas, impressão em saís de prata a preto e branco.
- 6 Fotografia de Daniel Barroca; Acervo pessoal de Manuel Quelhas, impressão em saís de prata a preto e branco.
- 7 Acervo pessoal de José Fernando Estima, slide 35mm; Fotografia de Daniel Barroca das Fotografias de José Fernando Estima.
- 8 Fotografia de Daniel Barroca das fotografias de Jacinto Cristina.
- 9 Fotografia de Daniel Barroca das fotografias de Jacinto Cristina.
- 10 Fotografia de Daniel Barroca das fotografias de Jacinto Cristina.
- 11 Fotografia de Daniel Barroca das fotografias de Jacinto Cristina.
- 12 Fotografia de Daniel Barroca durante encontro do batalhão 3883.
- 13 Fotografia de Daniel Barroca durante encontro do batalhão 3883.
- 14 Fotografia de Daniel Barroca durante encontro do batalhão 3883.
- 15 Acervo pessoal de José Fernando Estima, slide 35mm.

As marcas do silêncio em imagens de arquivo

The marks of silence in images from the archive

Sílvio Marcus de Souza Correa

Universidade Federal de Santa Catarina,
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Departamento de História
silvio.correa@ufsc.br
ORCID ID: [0000-0002-0364-6590](https://orcid.org/0000-0002-0364-6590)

Este capítulo teve apoio da FCT, no âmbito do projeto Photo Impulse PTDC/COM-OUT/29608/2017, da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior/Capes (proc. n. 88881.171249/2018-01) e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico/CNPq (proc. n. 303543/2020-5).

Resumo: O arquivamento das imagens da África e dos africanos tem histórias marcadas por muitos silêncios. Alguns deles decorrem do próprio processo de arquivamento das imagens, enquanto outros estão imbricados na produção dessas imagens. As imagens encerram ainda outros silêncios que provêm dos seus diferentes usos. A partir de algumas imagens de africanas e africanos em diferentes suportes materiais, o autor propõe uma reflexão sobre as marcas do silêncio nessas imagens do “arquivo colonial”. Nota-se que alguns silêncios são inerentes ao arquivamento de imagens e a história visual do colonialismo pode inovar na abordagem ao tratá-los não como lacunas, mas como sintomas da própria história das imagens.

Palavras-chave: arquivo; imagens; África; visualidade colonial.

Abstract: *The histories of the archiving of Africa and Africans' images are full of silences. Some archival silences result from the very process of archiving, while others are embedded into the images' production. The images enclose yet additional silences that relate to the images' diverse uses. Based on a set of Africans' images on a variety of material supports, the author proposes a reflection about the marks of silence in the images of the “colonial archive.” The reflection suggests that some of the silences are inherent to the archiving of images and that the visual history of colonialism can approach the silences innovatively by treating them not as gaps, but as symptoms of the history of images itself.*

Keywords: *archive; images; Africa; colonial visuality.*

Arquivos, saberes e poderes

O processo de independência dos países africanos favoreceu um questionamento sobre o futuro dos museus e dos arquivos nas sociedades pós-coloniais. Em 1964, a UNESCO organizou um evento sobre o papel dos museus na África contemporânea e do qual participaram 26 representantes de 17 países africanos. Durante o evento realizado na Nigéria, discutiu-se, entre outros temas, sobre a conservação dos acervos museológicos, as atividades científicas, educativas e culturais dos museus e a formação da equipe técnica (UNESCO, 1965).

O caso dos arquivos foi um pouco diferente. Nos países egressos da então chamada África ocidental francesa, os arquivos não foram uma prioridade dos governos no momento das independências e a organização dos serviços de informação nos arquivos data do início dos anos 1970 (Mbaye, 1984, pp. 288-289). No Gana e na Tanzânia, a nacionalização dos arquivos foi uma prioridade dos respectivos governos de Kwame Nkrumah e Julius Nyerere. Porém, na maioria dos países africanos, museus e arquivos ficaram subordinados a uma política partidária. Da direção ao corpo técnico-administrativo, seguia-se mais a ideologia do partido único do que as normas técnicas internacionais da museologia e da arquivologia.

Em abril de 1976, a UNESCO organizou um seminário em Bangui para tratar do futuro da museologia africana. Ao criticar a concepção colonial de museu, o seminário discutiu novas formas de museus com ênfase às demandas internas do continente africano. (UNESCO, 1976a, p. 183). Em setembro do mesmo ano, durante a 19ª sessão da conferência geral da UNESCO, realizada em Nairobi, destacou-se a importância dos arquivos como a fonte fundamental para

a história de todas as comunidades nacionais e para desenvolver a consciência e a identidade nacional (UNESCO, 1976a, p.3).

Na África, o processo de nacionalização do arquivo colonial seguiu caminhos distintos durante toda a segunda metade do século XX. Desde os primeiros arquivos nacionais na África ocidental, a instituição arquivística aparece como um semióforo da nação moderna e soberana. Um caso emblemático foi o plano de criação, organização e desenvolvimento dos arquivos nacionais da então Tanganyika (atual Tanzânia) que contou com o apoio de uma comissão da UNESCO (1962; 1964) e com um preliminar relatório técnico (Wright, 1962). Desde 1962, o arquivo mostrava-se incontornável para escrever a história nacional e para atender a demanda imediata da comunidade acadêmica. Até mesmo um novo prédio para o arquivo nacional foi previsto no plano quinquenal iniciado em 1964 (Wright, 1965, p. 518).¹

A nacionalização de arquivos, museus e bibliotecas parecia ser o corolário incontestado da descolonização. Seus espólios arquivísticos, museológicos, hemerográficos e bibliográficos foram acondicionados, conservados e organizados a partir de uma nova relação política entre o passado colonial e o presente nacional. Na altura, poucos foram os museus e arquivos africanos transformados em instituições nacionais com poder simbólico para ser semióforo da modernidade africana. Assim como os museus e as bibliotecas, os arquivos em países africanos tinham acervos e coleções que constituíam um pesado legado colonial. O historiador tcheco Ivan Hrbek (1981, p. 138) destacou o fato de “cada Estado independente da África ter arquivos governamentais que também mantêm material herdado da administração colonial anterior.” Segundo o diretor dos Arquivos do Senegal, Saliou Mbaye (1982, p. 28), os governos nacionais tinham cada vez mais consciência do partido que eles podiam tirar de um serviço de arquivos bem organizado.

No período pós-colonial, a historiografia africana inovara em suas abordagens, metodologias e fontes (Vansina, 1981). Fontes orais em línguas africanas e fontes visuais como fotografias e negativos de fotógrafos africanos constituíram novos acervos em arquivos africanos (Mbaye, 1982, pp. 26-27). Em 1967, o centro regional de formação de bibliotecários tornou-se escola de bibliotecários, arquivistas e documentaristas de Dacar e uma referência na área em toda África francófona (Mbaye, 1984, p. 292). No campo da pesquisa em ciências humanas, destacou-se o Instituto Fundamental da África Negra (IFAN), integrado à Universidade Cheikh Anta Diop de Dacar desde 1963.² Além da capital senegalesa, Ibadan e Dar-es-Salam eram os outros centros de referência da nova historiografia africana. Essas três escolas historiográficas tiveram também um diálogo profícuo com a museologia e a arquivologia no Senegal, na Nigéria e na Tanzânia. Mas essa tendência não foi geral no continente.

1 Para uma visão retrospectiva do relatório Wright, cf. Magaya & Lowry, 2013.

2 Antes denominado Instituto Francês da África Negra, o IFAN tornou-se Instituto Fundamental da África Negra em 1966.

No último quartel do século XX, a descolonização das ciências sociais (Okondj, 1975), a ênfase na experiência e na agência africanas (Mazrui, 1974; M'Bokolo, 1976) e as críticas aos paradigmas dos estudos africanos e à “biblioteca colonial” (Hountondji, 1977; Mudimbe, 1988) trouxeram à baila a questão da hegemonia das epistemologias ocidentais no campo científico. Em meados de outubro de 1978, arquivistas africanos participaram da *XVIII Conférence internationale de la table ronde des archives* (CITRA), realizada em Nairobi. Além das normas para estabelecimento e organização dos arquivos, discutiu-se a possibilidade de restituição de fundos dos acervos do arquivo colonial, assunto que fora objeto de uma resolução adotada pela UNESCO e de um relatório do seu Diretor Geral, em 1976. Também o Conselho Internacional de Arquivos (CIA) teve um papel importante para o desenvolvimento dos arquivos africanos (Mbaye, 1982, p. 27). Apesar de alguns desafios comuns, a arquivologia na África tinha que lidar com muitas idiossincrasias (Mwiyerwa, 1985; Mazrui, 1982).

Fora do continente africano, a democratização das sociedades ibéricas e sul-americanas favoreceu, outrossim, um debate público sobre os arquivos. Da arquivologia e da história pública vieram alguns argumentos para garantir o acesso a documentos dos tempos de autoritarismo de Salazar e Franco, na Península Ibérica, e das ditaduras militares na América do Sul. Em jogo estava o processo de construção da memória de um passado recente. Além da própria arquivologia, outras disciplinas como a história, a filosofia e a antropologia procuraram deslindar as relações de saber/poder que constituem os arquivos.

Na França, historiadores e filósofos como Michel de Certeau, Paul Ricoeur e Michel Foucault deram importantes contribuições sobre a relação entre arquivo e história. Também na Alemanha (Schenk, 2014, p. 45) e nos EUA (Stoler, 2002, p. 92), o *archival turn* permitiu uma nova perspectiva sobre os arquivos, o que fez parecer defasada em alguns pontos o enunciado do “mal de arquivo” de Jacques Derrida (1995). Por seu turno, Michel-Rolph Trouillot (1995) mostrou como as narrativas históricas estão intimamente ligadas aos silêncios dos arquivos. Contudo, a metáfora do “mal do arquivo” ensejou novas reflexões nos anos seguintes (Mbembe, 2002; Bellamy & Shetty, 2000). Com o fim do Apartheid na África do Sul e da crise dos regimes socialistas no continente africano, fizeram-se alguns diagnósticos da situação dos arquivos e algumas reflexões não apenas sobre a relação entre sociedade e arquivo, mas também sobre o futuro dos arquivos nas incipientes democracias africanas (Mnjama, 2005; McEwan, 2003; Harris, 2002; Mbembe, 2002; Lau, 1993).

Na última década, o campo da arquivologia tem proporcionado uma seara de trabalhos sobre novos aportes teóricos, novas demandas sociais e sobre a relação entre arquivo, saber e poder (Jeurgen & Karabinos, 2020; Ghaddar & Caswell, 2019; Nahmila, 2016; Schenk, 2014; Hillebrecht, 2013; Blouin & Rosenberg, 2011; Horstmann & Kopp, 2010). Artistas plásticos, das artes gráficas ou do audiovisual têm contribuído, outrossim, para interpelar a memória pós-colonial por meio de criativos usos de material do arquivo colonial. Algumas imagens do

arquivo colonial recebem novos significados e uma nova vida em exposições, performances ou material audiovisual de artistas contemporâneos³.

Alguns artistas são mesmo convidados por curadores de exposições para consultar os acervos de museus e arquivos. Para ficar num exemplo, a exposição *Fiction Congo* do Museu Rietberg de Zurique contou com a participação de artistas congolese como Sammy Baloji, Michèle Magema, Monsengo Shula e Sinzo Aanza, cujos trabalhos tiveram por ponto de partida os objetos e as fotografias da expedição ao Congo (1938-39) do etnólogo alemão Hans Himmelheber.⁴ Além desses trabalhos artísticos, os arquivos de Hans Himmelheber servem de objeto de estudo à pesquisa interdisciplinar sob a coordenação de Gesine Krüger e Michaela Oberhofer. Como as exposições organizadas em colaboração com as instituições parceiras do projeto e artistas africanos, as publicações da equipe de pesquisadoras devem dar “novas vidas” a fotografias dos arquivos do etnólogo alemão no acervo do Museu Rietberg.⁵

Nesse sentido, a chamada descolonização dos museus parece transcorrer simultaneamente com um processo similar em relação ao arquivo colonial. Entre os especialistas que abordam a descolonização dessas instituições, destacam-se aqueles que recorrem às fontes visuais do período colonial. Não raro, certas fotografias terríveis de arquivo acusam o “delito do silêncio” (Riccardi, 2020), enquanto outras são vazadas pelo silêncio de quem viveu uma guerra colonial (Antunes, 2020).

Atualmente, a deliquescência de alguns estados africanos tem efeito direto sobre o futuro dos arquivos nacionais no continente. Enquanto projetos faraônicos de monumentos ou memoriais emergem no cenário africano contemporâneo, a maioria dos arquivos públicos no continente africano apresenta uma série de problemas de acondicionamento, conservação e restauração dos seus acervos. A informatização e a digitalização da documentação são ainda desafios para muitos arquivos públicos africanos. Apesar de um novo *scramble for Africa* fomentado pela era digital (Coleman, 2019; Lalu, 2007; Limb, 2005), alguns arquivos africanos logram responder aos novos desafios e às novas demandas sociais. Como instituições dinâmicas, os arquivos têm mostrado a sua importância no processo em curso de construção de uma memória crítica do passado recente das sociedades africanas. Para ficar num exemplo, os arquivos foram imprescindíveis para a construção da memória pós-apartheid na África do Sul (Harris, 2007; Lalu, 2007; Isaacman, Lalu & Nygren, 2005).

3 Ana Balona de Oliveira (2019) analisou um conjunto de diferentes usos de material de arquivo por artistas, como Kiluanji Kia Henda, Olavo Amado, Ângela Ferreira e Eurídice Kala, cujos trabalhos questionam a retórica ufanista da “Grande Era dos Descobrimentos”, bem como a epistemologia colonial e o racismo estrutural na sociedade portuguesa (Flores & Järdermar, 2019: 21).

4 <https://rietberg.ch/fr/exhibitions/fictioncongo>

5 O Museu Rietberg possui grande parte da coleção privada de Hans Himmelheber, além do seu acervo fotográfico e material manuscrito e impresso relativo às suas expedições e coleções.

Em outros países africanos, depois de décadas de ditaduras, de partido único e de repressão à oposição, os arquivos são incontornáveis para uma nova história da África pós-colonial (Jeurgen & Karabinos, 2020; Nahmila, 2016). Muitos arquivos restam como caixa acústica de ressonância de vozes silenciadas por ideologias nacionalistas ou pela política populista dos últimos ditadores africanos. Alguns deles guardam ainda um legado colonial que permite, igualmente, perceber outros silêncios.

Arquivos e histórias entrelaçadas

Em seu livro *Silencing the past: power and the production of history*, Michel-Rolph Trouillot destacou os silêncios em quatro momentos cruciais no processo de produção histórica. Esses momentos são: o da criação do fato (na elaboração das fontes); o da composição do fato (na elaboração dos arquivos); o da recuperação do fato (na elaboração das narrativas); e, finalmente, o da significância retroativa (da história em última instância). Para o antropólogo haitiano, esses silêncios são distintos entre si e qualquer narrativa histórica contém um conjunto específico de silêncios (Trouillot, 2016, pp. 57-58).

Publicado originalmente em 1995, o livro de Trouillot desenvolve uma crítica historiográfica na qual perscruta-se o processo de arquivamento dos materiais. Sua análise sobre o “silenciamento” do passado pode ter interface com o enunciado do “mal de arquivo” de Jacques Derrida e que veio a lume no mesmo ano e que, por sua vez, remete às marcas do arquivo pelo apagamento e pelo esquecimento. A partir do arquivo como metáfora, o filósofo francês opera a desconstrução da ideia de um passado arquivado sem rasuras e sem lacunas. Desde então, uma copiosa literatura especializada tem contribuído para pensar a instituição arquivística inspirada no enunciado do “mal do arquivo”.⁶

Outra démarche teórica-metodológica foi empreendida por Ann Laura Stoler (2009). Sua abordagem destaca os conflitos que se inscrevem nos arquivos, assim como as fraquezas e as incertezas dos impérios e cujas evidências podem ser encontradas no arquivo colonial.⁷ A proclamação da onisciência e onipotência do Estado colonial é colocada em questão quando Ann Laura Stoler (2002; 2009) aborda o arquivamento à sua maneira, ou seja, como um processo em que a irracionalidade e os silêncios fazem também parte de um repertório de práticas e saberes.

6 Ver por exemplo, as contribuições dos dois dossiês dedicados ao tema Arquivo de *History of the Human Sciences*, 11 (4) (November 1998); 12 (2) (May 1999).

7 Ao longo desse capítulo, o uso no singular do termo arquivo colonial não se refere a qualquer instituição específica. Arquivo colonial tem uma conotação metafórica que remete à ideia de um conjunto de documentos produzidos e acumulados pelo Estado colonial ou por alguma pessoa jurídica (companhia concessionária ou ordem religiosa) ou física (comerciantes, viajantes ou colonos) e cujo corpus documental arquivado em diferentes suportes (papel, fotografia, filme etc.) tem relação direta com o colonialismo.

Para tratar dos silêncios nas imagens do arquivo colonial, os estudos sobre as fotografias e suas histórias de saberes e afetos são incontornáveis (Edwards, 2015; Vicente, 2014; Roque e Wagner, 2012). Cabe lembrar que o arquivo é apenas um dos destinos finais de um complexo circuito social da imagem. Pelo caminho, a imagem pode perder informações originais ou incorporar novas, antes de ter o arquivo como destino final. Por isso, não é raro encontrar imagens arquivadas sem qualquer informação adicional ou com marcas de mãos anônimas de circuitos intermediários entre a origem e o destino final de um fundo de arquivo.

A circulação de imagens à época dos impérios coloniais permite alargar o campo de análise de histórias entrelaçadas e cujas evidências podem ser encontradas nos acervos de um arquivo colonial. Para tratar das marcas do silêncio em imagens do arquivo colonial, usarei como exemplos algumas fotografias da então chamada “África alemã”, uma caricatura de uma revista satírica de 1918 e ainda imagens do filme *No Sudão Alemão*, editado em 1917⁸. As fotografias provêm do *Koloniales Bildarchiv* da Universidade de Frankfurt e dos arquivos nacionais da Namíbia e do Togo. Esses arquivos compartilham uma história colonial comum, pois os seus respectivos acervos contêm documentação do período do colonialismo alemão (1884-1918).⁹

O *Koloniales Bildarchiv* da Universidade de Frankfurt contém um dos maiores acervos de fotografias relativo ao colonialismo alemão. Trata-se da antiga coleção de imagens da Sociedade Colonial Alemã (*Deutsche Kolonialgesellschaft*). Fundada em 1887, a Sociedade Colonial Alemã resultou da fusão de duas sociedades alemãs, a *Deutsche Kolonialverein* e a *Gesellschaft für Deutsche Kolonisation*. A partir de 1911, a Sociedade Colonial Alemã ganhou uma nova sede no centro de Berlim, no prédio conhecido como *Afrikahaus*. Ela teve filiais em várias cidades da Alemanha.

A Sociedade Colonial Alemã foi a mais importante instituição colonial do II Reich e chegou a ter mais de 40 000 afiliados em 1914. Suas atividades visavam promover o interesse da população alemã pela questão colonial. Também apoiava empresas alemãs de colonização, 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 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.

8 *Im Deutschen Sudan* (DVD, 1976, Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen. Disponível no acervo da Médiathèque du Musée du Quai Branly (Paris), DVD-002560.

9 Na África, o império colonial alemão teve sob o seu domínio regiões que compreendiam grosso modo o atual território nacional de países como Togo, Camarões, Namíbia e Tanzânia. Fazia parte ainda do império colonial alemão algumas ilhas no Pacífico, como Samoa e a Nova-Guiné, e o enclave de Kiautschou na península chinesa de Shandong.

No final da Segunda Guerra Mundial, as tropas americanas encontraram a coleção de imagens da Sociedade Colonial Alemã em túneis de mineração na Turíngia (Jäschke, 2004, p. 8). Juntamente com 15 000 volumes da Biblioteca da Sociedade Colonial Alemã, o espólio fotográfico foi destinado à Biblioteca Universitária de Frankfurt. São mais de 50 000 imagens, entre fotografias, negativos, slides etc. Em seu conjunto, o material fotográfico apresenta danos causados pela ação do tempo e do mal armazenamento. Sob a guarda da BU de Frankfurt, o espólio da Sociedade Colonial Alemã tem sido alvo de uma série de medidas de conservação e restauração.¹⁰ Entre outras medidas, destaca-se o projeto de digitalização e de um banco de imagens (Wolcke-Renk, 1996; Jäschke, 1997) que se encontra disponível on-line.¹¹

Além do arquivo de imagens da Sociedade Colonial Alemã, outras coleções fotográficas do período colonial alemão integram acervos de outras universidades como as de Bremen e de Colônia. Outros arquivos alemães contêm milhares de fotografias das colônias africanas como, por exemplo, o da Missão Unida Evangélica em Wuppertal.¹² Já os arquivos federais da Alemanha (Bundesarchiv) guardam uma copiosa documentação oficial do império colonial alemão. Os fundos do arquivo colonial ficaram por longos anos sob a guarda do então Arquivo Central da República Democrática Alemã (1949-1989). Depois da reunificação alemã, os fundos relativos à história colonial foram distribuídos entre os arquivos federais de Berlim, Koblenz e Freiburg (Herrmann, 2019). Desde então, a arquivologia alemã tem contribuído para o trabalho dos historiadores, além de prestar um importante serviço para a sociedade *at large*.

Não obstante o trabalho dos arquivistas alemães, alguns historiadores denunciaram uma “amnésia colonial” (Zimmerer, 2004; Johnson, 2004), inclusive em relação ao genocídio na então *Deutsch-Südwestafrika* (Zimmerer e Zeller, 2003). Em suas críticas, os representantes dessa nova historiografia parecem ignorar o longo período de acesso restrito para alguns e proibido para muitos aos fundos coloniais do Arquivo Central na República Democrática Alemã (1949-1989). Desconhecem, outrossim, o trabalho de memória decorrente das parcerias internacionais entre os arquivos federais alemães e alguns arquivos nacionais de países africanos durante a segunda metade do século XX.¹³

As histórias entrelaçadas a partir do arquivo colonial na Alemanha e dos arquivos nacionais do Togo, Camarões, Namíbia e Tanzânia mostram que a propalada “amnésia colonial” não condiz com todo um trabalho de memória desenvolvido desde os primeiros anos do

10 Para mais informações sobre o projeto da coleção de imagem digital da Sociedade Colonial Alemã: <http://www.ub.bildarchiv-dkg.uni-frankfurt.de/>

11 <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/dsdk/>

12 <https://www.vemission.org/museum/archive.html>

13 Nos últimos anos, novas polêmicas em torno do Humboldt Forum em Berlim tiveram um impacto midiático, que redonda mais na promoção de alguns historiadores, como Jürgen Zimmerer (2019), e menos no exercício de um diálogo intercultural para atender a pauta de restituição dos grupos envolvidos com a espoliação colonial de seus bens culturais.

período pós-colonial.¹⁴ Se os poucos historiadores alemães como Helmut Bley, Horst Drechsler e Horst Gründer tratavam da história colonial alemã sem muito diálogo com historiadores africanos, no campo da arquivologia havia um intercâmbio entre alemães e africanos desde meados da década de 1960 (Hass, 2019; Franz, 2019).

Em janeiro de 1966, Michael Cook, diretor dos Arquivos Nacionais da Tanzânia, visitou a República Federal da Alemanha para buscar apoio material e técnico (Cook, 2019, p. 73; Hass, 2019, p. 65). A partir de 1967, os arquivistas alemães Eckhart Franz e Peter Geissler trabalham nos arquivos em Dar es Salaam (Franz, 1970; Franz e Geissler, 1973). Um inventário preliminar dos fundos dos arquivos já apontava para uma documentação do período colonial alemão um tanto lacunar e lacerada (Wright, 1962; 1965), conquanto fundamental para a história da Tanzânia sob dominação alemã (Illiffe, 1969).

Na década seguinte, outras parcerias foram firmadas com os arquivos dos Camarões (1973) e do Togo (1976). Arquivistas alemães trabalharam com seus homólogos africanos e também colaboraram na formação de quadro técnico-profissional. Essas parcerias entre profissionais europeus e africanos se inscrevem numa arquivologia que fomenta histórias entrelaçadas com todos os seus bônus e ônus, pois elas não estão livres de conflitos (Cook, 2019; Habermas e Linder, 2018). Também uma comissão da UNESCO contribuiu para a reorganização dos Arquivos Nacionais do Togo e cujo novo prédio foi construído em Lomé no final da década de 1970 (Himly, 1979, p. 11). Cabe lembrar que, desde 1976, os Estados membros da UNESCO tinham sido convidados a examinar a possibilidade de transferência de documentos provenientes dos arquivos constituídos sobre o território de outros países. Segundo o relatório da UNESCO (1976, p. 2), um dos princípios gerais que deveriam balizar os acordos bilaterais relativos aos arquivos era o da “continuidade histórica”.

Em nome da solidariedade humana, as comunidades nacionais são convidadas a cooperar entre si na busca da verdade histórica e da continuidade. A ocupação militar e colonial não confere nenhum direito particular de preservação dos arquivos adquiridos em virtude dessa ocupação.

Ainda sobre a importância do arquivo colonial para histórias entrelaçadas, cabe ressaltar a parceria institucional entre os arquivos da Alemanha e da Namíbia nos primeiros anos de 1990. Em maio de 1991, durante uma visita à capital da República Federal da Alemanha, a professora Andree-Jeanne Tötemeyer, Chefe do Departamento de Biblioteconomia da Universidade da Namíbia, entabulou os preparativos de um seminário sobre a coordenação de sistemas e serviços de informação na Namíbia com representantes do Centro de Educação,

14 A “amnésia colonial” tem mais impacto midiático do que proveito científico. Sua contribuição para a historiografia alemã pode ser comparada àquela da “fratura colonial” (Blanchard *et al.*, 2005) para a historiografia francesa.

Ciência e Documentação da Fundação Alemã para o Desenvolvimento Internacional. Em junho de 1992, houve uma reunião entre profissionais da informação namibianos e um representante da referida fundação alemã em Windhoek para tratar do evento que foi realizado entre fevereiro e março de 1993 (Tötemeyer et al., 1993).

O caso da Namíbia é interessante em muitos aspectos. Colônia alemã desde 1884, ela foi ocupada por tropas sul-africanas em meados de 1915. No final de 1920, a Liga das Nações transferiu o mandato para a África do Sul (Hayes et al., 1998). A Namíbia ficou sob a tutela administrativa sul-africana por 70 anos. Após a independência em 1990, o Ministério da Educação e Cultura da Namíbia desenvolveu em parceria com a Universidade de Windhoek um sistema nacional de informação e de serviços. Para o Arquivo Nacional da Namíbia, uma nova política foi balizada a partir das experiências em arquivologia da Alemanha e de países africanos como o Zimbabwe, o Botswana, o Malawi e o Quênia (Tötemeyer et al., 1993).

Desde então, o Arquivo Nacional da Namíbia tem ampliado suas parcerias e, em pouco tempo, tornou-se uma referência em termos de arquivologia na África austral. Nos últimos anos, o Arquivo Nacional da Namíbia desenvolve um projeto de digitalização de suas coleções fotográficas. Algumas delas já estão disponíveis on-line.¹⁵ Porém, a maioria das fotografias corresponde ao período posterior ao domínio colonial alemão. Trata-se de documentação diversa do período tutelar da administração sul-africana (1920-1990).

Diferente é a situação das fotografias nos Arquivos Nacionais do Togo. Em geral, elas apresentam alguns problemas de acondicionamento, conservação, registro e classificação. Os Arquivos Nacionais do Togo têm duas salas com acervos do período colonial: uma delas concerne a documentação colonial alemã (1884-1919) e a outra guarda documentação do período francês (1920-1960). A história pré-colonial não tem um espaço próprio. A história colonial resta bifurcada, dividida em duas salas. Encontram-se fotografias avulsas em ambas as salas. A partir de fotografias dos fundos do arquivo colonial, pode-se discernir alguns dos diferentes silêncios que fazem parte de histórias entrelaçadas.

Os silêncios de uma imagem fotográfica

Algumas fotografias podem melhor que outras servir de exemplos das marcas do silêncio na produção do conhecimento histórico. Embora a análise de Trouillot tenha por objeto a produção da história, os silêncios dos arquivos podem ser percebidos em outros discursos ou outras narrativas como, por exemplo, de um artigo panfletário ou de um filme etnográfico. O arquivamento de uma imagem contém silêncios desde a sua origem. A imagem fotográfica

15 <http://dna.nust.na/>

pode ser um registro visual de um acontecimento. Nesse caso, a fotografia tem um valor histórico enquanto fonte visual. Ela pode ser vista, outrossim, como um acontecimento em si e, por conseguinte, como objeto. A imagem como fonte visual e objeto produz uma ambiguidade e exige o alargamento do campo de análise de uma história visual do colonialismo.

Para tratar da ambiguidade e dos silêncios em torno de uma imagem do arquivo colonial, a fotografia de uma jovem mãe parece emblemática. Lembro quando a vi pela primeira vez durante uma visita ao Arquivo Nacional e à Biblioteca Nacional da Namíbia em 2012. Passado um lustro, revi a mesma imagem num quadro ao rés-do-chão na sala de leitura dos Arquivos Nacionais do Togo em Lomé. Minha surpresa ao ver aquela fotografia reside no efeito “*déjà vu*”, pois conhecia aquela imagem de um outro acervo e num outro suporte material. Quando revi a imagem em 2017, ela estava ao lado de um retrato do ex-presidente Gnassingbé Eyadema (1935-2005). Não pude me furtar de lembrar de Koyaga, o presidente-ditador do romance *En attendant le vote des bêtes sauvages*, de Ahmadou Kourouma. Duas fotografias ao chão, a de uma mulher anônima e a de um homem poderoso que governou o Togo por mais de três décadas. As duas imagens lado a lado ao chão da sala de leitura são indiciárias de um tempo tríplice: antes, durante e depois de Eyadema.

A imagem da jovem mãe estava num quadro e não encontrei a fotografia original ou qualquer outra reprodução no acervo fotográfico dos Arquivos Nacionais do Togo. A reprodução ampliada da fotografia e o seu enquadramento indicam que ela serviu de ornamento de



Figura 1

Fonte: Archives nationales du Togo
(fotografia do autor, 2017)

alguma parede antes de pertencer ao arquivo. Provavelmente, ela fez parte de algum espólio familiar doado para o arquivo juntamente com livros e outros materiais que podem ter sido avaliados como relevantes para um arquivo histórico.

Os silêncios em torno dessa fotografia são muitos e eles podem ser dispostos cronologicamente. Os primeiros silêncios remetem ao momento do ato fotográfico, o “momento da criação do fato” para usar o termo de Trouillot. Esse ato primordial na elaboração de uma fonte tem vínculo direto com a sua finalidade. Apesar do anonimato de quem fotografou, pode-se inferir a sua motivação. A fotografia daquela mulher ao telefone revela como um corpo colonizado é acionado pelo fotógrafo anônimo para uma encenação que sugere a escuta da fala de alguém do outro lado da linha, cuja mensagem resta inaudível. Uma marca de silêncio na fotografia da jovem mãe ao telefone indica um dos limites de toda a fotografia, pois ao reproduzir uma imagem a partir de uma realidade externa, a fotografia retém uma imagem sem os sons e ruídos do meio original.

A fotografia coloca em cena uma mãe com o seu filho em situação colonial. Ela está a usufruir do serviço telefônico. A imagem corresponde à propaganda colonial que buscava divulgar como as populações africanas podiam alcançar os benefícios dos serviços modernos (transporte, comunicação, educação, etc.) nas colônias alemãs. Em outras matérias da revista ilustrada *Kolonie und Heimat* podem ser vistas fotografias relativas à propalada assimilação cultural como, por exemplo, a de uma “nativa” a ler um periódico ou de “nativos” a viajar de trem.¹⁶ Essas fotografias de pessoas “assimiladas” fizeram parte da narrativa visual da “missão civilizatória” na revista ilustrada *Kolonie und Heimat*. Provavelmente, a fotografia foi publicada na revista ilustrada *Kolonie und Heimat*, da Liga Feminina da Sociedade Colonial Alemã antes de servir de ilustração a um artigo publicado em outro periódico berlinense da mesma Liga em 1929.

Num segundo momento, outros silêncios são imiscuídos durante o arquivamento das fontes visuais. Nos Arquivos Nacionais do Togo, não foi possível encontrar algum registro de entrada daquele quadro com a fotografia da jovem mãe. Porém, a mesma imagem fotográfica foi publicada num jornal de Berlim, cujo exemplar encontrei na hemeroteca da Biblioteca Nacional da Namíbia. Antes de pertencer ao acervo público, o exemplar do periódico ilustrado era de um particular. Como a organização e classificação de jornais avulsos nos arquivos nem sempre guardam todas as informações relativas aos fundos e às suas coleções, os silêncios pululam.

A fotografia da jovem mãe ao telefone serviu de ilustração a um artigo de Heinrich Schnee, ex-governador da então *Deutsche Ostafrika* (atual Tanzânia), entre 1912 e 1919, publicado na primeira página das Mensagens da Liga Feminina da Sociedade Colonial Alemã (*Mitteilungen des Frauenbundes der deutschen Kolonialgesellschaft*) em 20 de janeiro de 1929. Coisa

16 Cf. *Kolonie und Heimat*, Nr. 49, Berlin (1911); *Kolonie und Heimat*, Nr. 8, Berlin (1910).

rara, a legenda da fotografia traz o nome da mulher ao telefone. Chamava-se Fatuma, nome comum em Dar es Salaam, onde Heinrich Schnee foi o último governador alemão. Presumo que não se trate do seu nome e sim um apodo arbitrário de nomes comuns como Fatuma entre as muçulmanas ou Maria entre as cristãs. Da data, do local e da motivação do fotógrafo ao produzir aquele clichê, não há nenhuma informação. O artigo foi publicado dez anos depois que o autor deixou o seu cargo na África oriental. Talvez a fotografia pertencesse ao próprio autor do artigo. Como o artigo foi publicado na *Mitteilungen des Frauenbundes der deutschen Kolonialgesellschaft*, em 1929, a fotografia ou cópia poderia integrar o acervo da Sociedade Colonial Alemã, uma vez que a instituição guardava em seu acervo as fotografias enviadas para eventual publicação em seus meios impressos de informação e propaganda.

A imagem de Fatuma encontrada na sala de leitura dos Arquivos Nacionais do Togo e na Biblioteca Nacional da Namíbia pode ter como procedência a então África Oriental Alemã (atual Tanzânia). As reproduções de uma fotografia em diferentes suportes materiais e em diferentes arquivos são vestígios de um circuito social que abrangia diferentes espaços dentro do império colonial alemão. Porém, essa circulação de imagens produz os seus silêncios e apagamentos.

Ainda sobre esse segundo momento do processo de produção histórica, a fotografia original pode ter sido extraviada ou perdida do arquivo da Sociedade Colonial Alemã quando o acervo foi transferido de Berlim para um depósito na Turíngia ou, no *post bellum*, aquando da sua transferência definitiva para a Biblioteca da Universidade de Frankfurt. Como a fotografia foi usada para ilustração de primeira página do periódico da Liga Feminina da Sociedade Colonial Alemã na segunda quinzena de janeiro de 1929, ela deveria integrar o acervo iconográfico dessa instituição. A sua ausência do *Koloniales Bildarchiv* faz parte dos silêncios do arquivo colonial.

O terceiro momento corresponde à recuperação do fato, ou seja, quando da elaboração das narrativas. O artigo de Heinrich Schnee, intitulado O Estado da Questão Colonial (*Der Stand der Kolonialfrage*), estava afinado ao pleito da Sociedade Colonial Alemã que reivindicava o direito da Alemanha reaver as suas ex-colônias. A fotografia ilustra o discurso da nostalgia colonial. Recorre-se à metonímia de uma imagem. Fatuma aparece como uma “nativa” que dispõe de novos serviços introduzidos pela colonização alemã. Trata-se de uma perspectiva paternalista que escamoteia a real condição feminina em situação colonial. Embora sem data, a fotografia como um fato foi publicada para dar a ver o que o artigo trouxe em palavras.

O último momento tem a ver com a “significância retroativa”, ou seja, ao elaborar a história da “missão civilizatória”, o discurso alemão procura mostrar à opinião pública que a Alemanha tem igual direito em colonizar que as outras potências. O artigo de Heinrich Schnee foi publicado quase dez anos depois da Conferência de Paz de Paris de 1919. O último governador alemão da *Deutsche Ost-Afrika* considerava a paz de Versalhes uma ditadura (*Versailler Diktatfrieden*). Em 1928, Heinrich Schnee já havia participado de uma manifestação

de associações e partidos da Alemanha contra a anexação da ex-colônia alemã da África oriental ao império britânico.¹⁷

O exemplar do periódico ilustrado da Liga Feminina da Sociedade Colonial Alemã no Arquivo Nacional da Namíbia serve para pensar o impacto da significância retroativa de uma narrativa visual junto à comunidade alemã no sudoeste africano sob tutela da África do Sul desde 1920. Em 1929, a comunidade alemã na África austral mantinha laços fortes com diversas associações civis, religiosas, culturais, esportivas e políticas da Alemanha. A crise financeira, econômica e política durante a República de Weimar preocupava a comunidade alemã nas ex-colônias. Para muitos alemães, as imposições do Tratado de Versalhes eram responsáveis por toda crise na Alemanha. Entre as imposições, a renúncia de suas colônias afetara diretamente a comunidade alemã na África. Muitos alemães acreditavam ainda que a Alemanha pudesse reaver suas colônias. Em 1924, o plano Dawes tenta um novo acordo financeiro e econômico devido à insolvência da economia alemã. Se era possível a revisão de pontos financeiros e econômicos, o mesmo poderia acontecer com a questão colonial. O artigo de Heinrich Schnee sobre o Estado da Questão Colonial foi publicado nesse contexto conturbado. No início de 1929, discutia-se a continuação do pagamento da reparação de guerra. Diante do colapso da economia alemã, um novo plano de amortização foi proposto em meados de 1929. Poucos meses depois, o crash da bolsa nova-iorquina inaugura uma grande depressão mundial com efeitos mais nefastos para a economia alemã.

Quase 30 anos antes de ilustrar uma página do periódico da Liga Feminina da Sociedade Colonial Alemã, a imagem da jovem mãe ao telefone foi reproduzida em dois outros periódicos ilustrados metropolitanos. Encontrei mais uma vez “Fatuma” numa consulta à coleção digital do jornal humorístico *Le Rire*, na edição de 24 de fevereiro de 1900.¹⁸ Dessa vez, a imagem tem a seguinte legenda: “— Alô! Alô! Ladysmith foi tomada?...”

Abaixo da legenda, o semanário humorístico de Paris deu o crédito da imagem, a revista ilustrada *Moderne Kunst*, de Berlim. No periódico alemão, encontrei um desenho do artista alemão Max Rabes.¹⁹ O desenho reproduzido no semanário francês era o mesmo reproduzido na revista ilustrada alemã. Não se tratava de uma fotogravura. Porém, o desenho de Max Rabes é prova incontestável de que o artista teve por modelo a fotografia de “Fatuma” ou uma

17 Cf. Die koloniale Einheitsfront der Verbände und Parteien. Kundgebung gegen die Einverleibung Deutsch-Ostafrika in das britische Kolonialreich am 2. März 1928 in den Spichernsälen zu Berlin. Flugschrift der Kolonialen Reichsarbeitsgemeinschaft.

18 *Le Rire*, 24.06.1900, N. 277, p. 12 [https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rire1899_1900/0275/image]

19 Max Rabes (1868-1944) foi um pintor impressionista com certo renome na sociedade alemã do II Reich. Fez algumas viagens pela África e pelo Oriente, inclusive acompanhou o imperador Guilherme II em sua viagem à Istambul. Suas pinturas no estilo orientalista fizeram a sua reputação na capital do império alemão.

outra reprodução de sua imagem antes ou no início do ano de 1900. Quanto à legenda, ela contém apenas uma pergunta: “Ladysmith caiu?”.²⁰

Para entender a piada que fez rir alemães e franceses, deve-se recorrer à guerra anglo-bôer em curso desde outubro de 1899. Ladysmith foi uma pequena cidade onde milhares de soldados do império britânico estavam estacionados em 1899. A localidade ficou sitiada pelos bôeres por mais de cem dias. Ladysmith foi liberada no final de fevereiro de 1900, depois de algumas batalhas durante a segunda quinzena do mesmo mês. Portanto, a “piada” de Max Rabes foi publicada na revista ilustrada de Berlim e reproduzida no semanário humorístico de Paris durante as últimas campanhas militares para a liberação de Ladysmith. À imagem da jovem mãe ao telefone foi emprestado um novo sentido. Ela também ganhou um complemento, pois Max Rabes acrescentou no desenho os pés de “Fatuma” que não aparecem na fotogravura da revista alemã já referida e que se encontra na Biblioteca Nacional da Namíbia e no retrato na sala de leitura do Arquivo Nacional do Togo.

Os silêncios de uma imagem satírica

Durante uma consulta on-line ao acervo digital da imprensa satírica e humorística da Biblioteca Nacional da Áustria, encontrei uma caricatura que produziu o mesmo efeito “déjà vu” que provara quando revi a fotografia de Fatuma no Arquivo Nacional do Togo. O seu título era “Lutador da Civilização” (*Kulturkämpfer*) e ela foi publicada na revista vienense *Die Musquete* em sua edição de 3 de outubro de 1918. Ao contrário da fotografia de Fatuma, essa imagem satírica contém informações importantes como a data de sua publicação e o nome do desenhista (Roland Strasser). Com sarcasmo, a caricatura visa as tropas coloniais dos britânicos e franceses. Pode-se ler na legenda: “Fazer a paz? Não! Alemães e austríacos devem primeiro se tornar pessoas civilizadas e introduzir o canibalismo!”²¹ Essa caricatura de “selvagens canibais” que prestam mão forte aos civilizados tem várias camadas de silêncio.

Nessa imagem satírica, a figura sentada de um africano é mais que uma alegoria da suposta selvageria. Acontece que o desenho é uma cópia fiel de uma fotografia. O caricaturista Roland Strasser deu uma “nova vida” ao retrato de um líder herero, o capitão Banjo. Porém, o “momento da criação do fato” já tem as marcas do silêncio. Ao apagar o referente histórico da imagem, o desenhista atribui um novo significante àquela imagem que, por sua vez, tem implicações no seu significado. Escusado é lembrar que um caricaturista opera com signos,

20 *Die Moderne Kunst*, Berlin, Heft 13, XIV Jahrg., p.209. [https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/moderne_kunst1900/0331/image]

21 No original: “Frieden machen? Nein! Müssen Deutscher und Oesterreicher zuerst werden Kulturvolk und einführen Menschenfresserei!”

significados e significantes num determinado contexto cultural para que a sua mensagem possa ter o impacto esperado entre os leitores de uma revista humorística ou satírica.

Na Europa da Belle Époque, a invenção do “selvagem” foi uma construção social em que muitos participaram como, por exemplo, antropólogos, empresários de *ethno-shows*, fotógrafos e desenhistas. Na caricatura já não é mais o capitão herero. Trata-se de uma imagem satírica que se desprende de um corpo, de uma história de vida, e passa a ser uma alegoria do “selvagem canibal”. Provavelmente, Roland Strasser conhecia um cartão postal com o retrato do capitão Banjo ou mesmo um livro ilustrado com a fotografia do líder herero. Para o desenhista austríaco, a corpulência do homem e seus adereços “étnicos” correspondiam à figura do “selvagem” no imaginário europeu.

Não resta dúvida quanto ao modelo para a imagem satírica feita por Roland Strasser. Para o desenhista austríaco, a corpulência do homem e seus adereços “étnicos” correspondiam à figura do “selvagem” no imaginário europeu. Apesar da caricatura sair invertida (espelhada) em relação à imagem original da fotografia, talvez pelo processo técnico de reprodução da imagem na imprensa ilustrada, os traços físicos e os vários adereços do capitão Banjo foram reproduzidos fielmente. Resta saber a razão do silêncio do desenhista austríaco, pois a inspiração a partir de uma pintura, escultura ou mesmo de uma outra imagem satírica era, geralmente, assinalada pelos desenhistas. Ao silêncio em torno da fonte original, soma-se o silêncio no momento da “composição do fato”, ou seja, na elaboração dos arquivos, pois a imagem do capitão Banjo circulou em diferentes suportes materiais.

Provavelmente, um cartão postal com o líder herero circulava na Viena *fin-de-siècle*. Alguns exemplares puderam ser identificados em arquivos. Um deles foi produzido a partir de uma fotografia de F. Lange pela editora Szymanski, de Winduk, capital da então *Deutsch-Süd-west-Afrika* (atual Namíbia). Há também um cartão postal editado por C. Heyer, em Winduk, e um outro por Fritz Spenker em Hamburgo (Alemanha). Neste último, uma palmeira surge atrás da figura do líder herero. Dois exemplares do cartão postal de Banjo se encontram na coleção do *Deutsches Historisches Museum*.

A mesma fotografia do capitão Banjo foi publicada no livro *die Deutschen Kolonien in Wort und Bild*, de Gustave Hermann Meinecke (1899, p.40). Nessa reprodução, o fundo da imagem foi alterado. Apagou-se a carroça que pode ser vista na imagem dos cartões postais referidos anteriormente. A legenda da imagem do capitão Banjo informa o seguinte:

Este rico Herero, um Cafre no sentido mais próprio da palavra, é um tipo. Quase completamente nu, com correntes e todos os tipos de coisas mágicas e com velhos calçados nos pés, ele se senta com sua corpulência e pode ser admirado. Porque para o cafre, o conceito de riqueza está relacionado

com a abundância física, que só pode ser obtida com um mínimo de trabalho, com muita cerveja e paneladas de carne.²²

O retrato do capitão Banjo que circulou em diferentes suportes materiais (cartões postais, livros e periódicos) foi realizado durante um encontro do governador alemão, Theodor Leutwein, com o líder herero em 1895. Sobre o contexto desse encontro, o próprio Theodor Leutwein escreveu em suas memórias, intituladas *Elf Jahre Gouverneur in Deutsch-Südwestafrika* (Berlin, 1906). No seu livro, além da fotografia do capitão herero sentado, há uma outra fotografia do encontro. Essa última também integra a coleção da Sociedade Colonial Alemã e está disponível online no *Koloniales Bildarchiv* da Biblioteca da Universidade de Frankfurt.²³ Há ainda uma outra imagem do capitão herero impressa em Trier, na Alemanha, em 1903, a partir de uma outra fotografia de Lange²⁴.

A fotografia do capitão Banjo sentado foi também reproduzida no livro *Meine Kriegserlebnisse in Deutsch-Süd-West-Afrika* (1907, p. 109).²⁵ Segundo o prefácio do editor, Wilhelm Köhler, “as ilustrações provêm em parte das fotografias de amadores feitas durante a guerra.” Porém, o editor silencia sobre a procedência das fotografias realizadas num período *ante bellum*. A fotografia do líder herero como ilustração de uma narrativa memorial de um oficial alemão silencia outras histórias, inclusive de aliança e paz entre alemães e hereros em 1895. Fora do seu contexto original, a fotografia do capitão Banjo foi reproduzida no meio de um relato anônimo sobre uma guerra ocorrida dez anos depois do líder herero pousar diante da câmara de um fotógrafo alemão.

Com base nos momentos da operação historiográfica apontados por Michel-Rolph Trouillot, pode-se identificar ainda os silêncios durante a recuperação do fato e ainda no momento da significância retroativa. O desenhista austríaco não fez nenhuma referência à sua fonte inspiradora e tampouco ao fato do seu modelo ter sido um aliado dos alemães em 1895. A partir de 1904, houve uma guerra entre alemães e os grupos herero e nama. Provavelmente, o capitão Banjo falecera durante o conflito (Gewald, 1999, p. 176). Em 1918, Roland Strasser reproduz a imagem do capitão Banjo num outro contexto beligerante. Motivado pelo seu racismo e pelo seu chauvinismo, o desenhista austríaco transformou a imagem do líder herero naquela de selvagem canibal.

22 No original: *Dieser reiche Herero, ein Kaffer in des Wortes verwegenster Bedeutung ist ein Typus. Fast völlig nackt, mit Ketten und allerlei Zaubermittel behangen, an den Füßen plumpe Pellschuhe, sitzt er in seiner massigen Fülle vergnügt da und lässt sich bewundern. Denn für den Kaffer ist der Begriff des Reichtums mit der körperlichen Fülle verbunden, die nur durch ein Minimum von Arbeit bei vollen Bier- und Fleischtöpfen erlangt werden kann.*

23 Koloniales Bildarchiv. Bildnummer: 013-2051-04

24 Koloniales Bildarchiv. Bildnummer: 009-2067-24

25 Trata-se do relato de um oficial alemão que preferiu manter o anonimato.

Mais de vinte anos passados do encontro do governador Leutwein e do capitão Banjo, a imagem do líder herero continuava a circular pelas capitais do império alemão e do império austro-húngaro e em diferentes suportes materiais, inclusive como caricatura de um hebdomadário humorístico de Viena. Desde 1915, o território herero estava sob ocupação das tropas sul-africanas. O governador da *Deutsch-Süd-Westafrika*, Theodor Seitz, havia capitulado no mesmo ano. O arquivo colonial em Windhuk ficou nas mãos das tropas sul-africanas. De 1915 a 1919, muitos colonos alemães e suas famílias retornam para a Alemanha. Nos baús dos “retornados” vieram milhares de fotografias e cartões postais, além de outras lembranças e muitos silêncios.

Os silêncios de imagens em movimento

Um terceiro e último exemplo de marcas do silêncio em imagens do arquivo colonial vem de um filme típico do cinema colonial. As imagens em movimento ampliaram as representações visuais da África e dos africanos. Cabe lembrar que a invenção do cinema coincidiu com a chamada “Partilha da África”. Imagens em movimento de africanos foram realizadas desde então. Em 1898, um filme mostra trabalhadores de uma construção ferro-carril na África do Sul. No ano seguinte foi a vez de um grupo de zulus ser filmado numa doca portuária, sem olvidar que a guerra Anglo-Bôer (1899-1902) foi a primeira guerra a ser filmada (Barnes, 1992).

Os novos meios técnicos de produção de imagens permitiram também ampliar o inventário antropológico das diferenças à época dos impérios coloniais. Assim como a fotografia racial constituía uma evidência científica (Morris-Reich, 2016), o filme “etnográfico” passou a ser produzido não somente nas colônias. Também nas metrópoles, fotografava-se e filmava-se o exotismo dos outros. O filme *Baignade de nègres* (1896), dos irmãos Lumière, é apenas um exemplo entre tantos outros. Em diferentes suportes, as imagens da alteridade passam a fazer parte do imaginário colonial e também das coleções museológicas (Edwards, 2001). Acontece que a incipiente economia visual de produção e circulação de imagens da África e dos africanos crescia rapidamente, em compasso com o aumento do público consumidor ávido pelo espetáculo de paisagens e gentes exóticas. Além dos interesses científicos e outros mais escusos, a curiosidade popular era fomentada por fotografias, cartões postais e pelos primeiros filmes das grandes companhias de produção cinematográfica como Gaumont e Pathé.

Desde o final do século XIX, essas companhias exploram um filão do incipiente mercado cinematográfico e, sob seus auspícios, alguns aventureiros vão para a África numa verdadeira *Scramble for Images* (Glenn, 2015). A figura do “caçador de imagens” no imaginário colonial era tão popular que ele aparece na banda desenhada *Tintin au Congo*. Através da exibição

do seu filme, o jovem repórter revela a verdade aos espectadores “nativos” que, finalmente, descobrem quem roubou o fetiche²⁶.

Mesmo que *Tintin au Congo* seja uma aventura caricaturada do colonizador, o caçador com um rifle na mão e uma câmera de fotografar ou de filmar na outra era presença cada vez mais frequente por toda a África colonial. A literatura de *Big Game* é numerosa e pródiga em imagens de caça. Alguns aventureiros produzem filmes amadores e procuram ganhar algum dinheiro com a venda de suas filmagens. Poucos logram apoio institucional ou de empresários para filmar no continente africano. O alemão Hans Schomburgk foi um desses intrépidos pioneiros do que pode ser chamado de cinema colonial. Com plena consciência do potencial do cinema como meio de comunicação e expressão, mas também como um fenômeno cultural de massa, ele cria a sua própria produtora de filmes. Entre agosto de 1913 e março de 1914, Hans Schomburgk filmou a sua segunda expedição pelo Togo então sob domínio colonial alemão. Como ele mesmo declarou (Schomburgk, 1915):

Meu objetivo era visualizar, por assim dizer, para o público europeu, cenas da vida nativa africana como ela era em todo o continente e como é ainda nas partes mais remotas e raramente visitadas; era também meu objetivo apresentar os vários incidentes de modo a garantir que fossem agradáveis e interessantes para todas as classes e condições das pessoas.²⁷

O filme intitulado *No Sudão Alemão (Im Deutschen Sudan)* pretendia dar uma ideia do exotismo daquele território e suas gentes. O filme mostra cenas do cotidiano da expedição, o contato com populações locais e destaca as fainas de homens e mulheres. Acontece que a realidade africana é formatada pela perspectiva “etnográfica” que Schomburgk adota em seus filmes. Conquanto Schomburgk nunca tenha participado de nenhuma vanguarda artística, ele seguiu à sua maneira a moda do “primitivismo” nas artes modernas do início do século XX; aliás, foi o colonialismo que permitiu a apropriação de culturas figurativas não europeias por artistas como Picasso (Ginzburg, 2002, p. 134).

Algumas imagens da alteridade africana revelam a projeção de um modelo clássico de beleza ao corpo do “bom selvagem”. A jovem Meg Gehrts (1915, p. 117), companheira de Schomburgk, escreveu em seu relato de viagem:

26 Através da exibição do seu filme, o jovem repórter revela quem roubou o fetiche aos espectadores “nativos” que, indignados, lançam objetos contra a imagem de quem profanou o ídolo.

27 No original: My aim was to visualise, as it were, for the European public, scenes from African native life as it once was all over the continent, and as it is even now in the more remote and seldom-visited parts; and it was further my object to so present the various incidents as to ensure their being pleasing and interesting to all classes and conditions of people.

Era a primeira vez que eu encontrava autênticos konkomba puro-sangue e eu fiquei muito impressionada pela sua aparência. Grandes, esplendidamente proporcionados, de aspecto feroz e marcial, eles se comportavam com uma graça e uma dignidade que a gente não podia deixar de admirá-los.²⁸

O fascínio da jovem aventureira explica, talvez, a imagem do perfil de um homem konkomba como ilustração da capa do seu livro, publicado em Londres em 1915. Como observou Carlo Ginzburg (2002, p. 127):

Abeirar-se de realidades não europeias, por meio de formas clássicas, é uma característica recorrente do exotismo: pretende-se transmitir ao espectador ou ao leitor uma sensação de diversidade domesticada. É uma forma implícita e paternalista de racismo, que se torna explícita e agressiva toda vez que estátuas gregas ou romanas são justapostas hierarquicamente a fisionomias não europeias: um lugar-comum que a Alemanha nazista e a Itália fascista retomaram da antropologia do século XIX.

Provavelmente, a produção de imagens da alteridade africana da antropologia do século XIX condicionara o olhar cinematográfico de Hans Schomburgk, notadamente nas cenas dos guerreiros konkomba na parte final do seu filme *No Sudão Alemão*. Algumas imagens de jovens konkomba já tinham sido publicadas na imprensa periódica ilustrada da Alemanha. Em 1911, a revista *Kolonie und Heimat* publicara uma fotografia de um grupo de jovens konkomba na primeira página de seu número 38. Outras duas fotografias de jovens desse grupo étnico foram publicadas no mesmo ano no livro de Rudolf Fisch que estimou a população total dessa etnia em 50 000 pessoas (Fisch, 1911, p. 145). Em 1917, as primeiras imagens em movimento de jovens konkomba foram exibidas na Alemanha (Forest, 2017, p. 70).

O plano de imagens de jovens guerreiros encerra uma série de silêncios. Uma dezena de jovens konkomba passa diante da câmara fixa. O título da sequência é “estudos individuais” (*Einzelstudien*) e tem uma duração de pouco mais de cinco minutos. Mas todos restam anônimos. Não são mais que exemplares de uma raça guerreira, de “autênticos konkomba puro-sangue” (Gehrts, 1915, p. 117).

Devido às técnicas rudimentares de filmagens, os filmes eram mudos nas primeiras décadas do século XX. Geralmente, títulos ou letreiros explicativos indicavam ao público espectador o que iria acontecer numa sequência ulterior de imagens. Porém, não há transcrição do que é falado ou cantado pelos jovens guerreiros konkomba. Se os espectadores podem

28 No original: This was the first time I had ever met any real full-blooded Konkombwa, and I was greatly struck with their appearance. Tall, splendidly proportioned, and of fierce and warlike aspect, they carried themselves with a grace and dignity one could not help admiring.

visualizar os ornamentos dos guerreiros, seus semblantes, o seu sorriso e seus torsos diante da câmara, resta inaudível o que eles dizem diante da câmera fixa. Assim como as vozes silenciadas, tem-se apenas uma imagem indiciária da sonoridade metálica dos instrumentos de ferro que alguns tocam com um dedal no polegar da mão direita. No filme, o barulho da turba em volta fica também em silêncio.

Hans Schomburgk sabia que as vozes e a sonoridade das contas com o movimento das cabeças, os instrumentos de metal e o alarido da multidão escapariam aos espectadores do filme. O silêncio desse plano marca ainda mais a suposta distância entre o observado (jovem konkomba) e o observador (espectador metropolitano). Além da distância espacial entre o local da filmagem nos confins do chamado Sudão Alemão e das salas de cinema metropolitanas, havia a suposta distância temporal fabricada pela antropologia para construir o seu objeto (Fabian, 1983).

Apesar das vozes dos jovens konkomba e suas arengas não serem gravadas pela limitação técnica da filmagem, creio que Hans Schomburgk tenha logrado o seu intento com o uso do enquadramento em primeiro plano. O enquadramento de um personagem por vez e apenas do peito para cima não foi uma inovação da mirada “etnográfica” de Schomburgk. Trata-se do plano *close-up*, cujo termo pode significar tanto a aproximação quanto o fechamento da lente objetiva. O primeiro plano de “selvagens” proporcionava uma sensação de aproximação imaginária entre observador (espectador metropolitano) e o observado (kokumba). O uso do primeiro plano devia causar um forte impacto emocional entre os espectadores, pois o *close-up* parece anular ou suspender por alguns instantes a distância convencional entre “civilizado” e “primitivo”. Trata-se de um recurso visual no qual o silêncio do cinema mudo pode ser visto como um artifício, um limite espacial e temporal e um marcador que excita o olhar do espectador diante do espetáculo africano sem colocá-lo em desconforto na sua poltrona.

Hoje, o silêncio desse plano de imagens lembra o “retorno do morto” ao qual se referia Roland Barthes (1980, pp. 22-23) ao sinalar algo terrível em todo retrato de quem já morreu. Ele mesmo chamou de *Spectrum* um ente fotografado. Provo dessa mesma estranheza no *close-up* de cada jovem konkomba. Sei que eles já morreram, mas aquelas imagens são de um tempo outro, quando eles ainda eram “seres que vão morrer”. Mais de cem anos separam o espectador hodierno do grupo konkomba filmado por Schomburgk. Do plano de imagens desses espectros que voltam do passado, percebe-se os seus lábios em movimento. Sons inaudíveis e vozes silenciadas em imagens que são por si mesmas a evidência do quanto a história resta lacunar.

Os jovens ignoram a finalidade de suas performances diante da câmera e que tampouco são espontâneas já que seguem instruções de alguém (Schomburgk?) posicionado ao lado do *cameraman* Jimmy. O exotismo caricatural das representações da África e dos africanos no

cinema colonial chegou a ser alvo da imprensa satírica e humorística.²⁹ A “invenção do selvagem” desenvolveu um vasto repertório na indústria do cinema das primeiras décadas do século XX. Malgrado o propósito de filmar um espetáculo improvisado, Hans Schomburgk promoveu a exibição de uma alteridade performática fundada no silêncio que, por sua vez, remete à crítica reflexiva de Spivack (2010); afinal, pode o subalterno falar?

Podemos tirar uma lição dessa cena *à la fois* de cinema-mudo e de cinema colonial. A narrativa do filme *No Sudão Alemão* deve muito à montagem a partir dos rolos de filmagem das expedições de Hans Schomburgk entre 1912 e 1914. Cabe lembrar que ele produziu novos filmes nos anos seguintes, inclusive de ficção, a partir do material visual dos rolos de filmagens das expedições de 1912 e 1914 (Forest, 2017, pp. 74-75). Isso faz pensar como os dados históricos são recolhidos, eliminados, interpretados e narrados. Carlo Ginzburg (2002, p. 177) tratou disso ao sustentar a potencialidade cognitiva de qualquer narrativa, inclusive da história.

O final enigmático do filme *No Sudão Alemão* permite ser visto como uma metáfora da história da África colonial. Diante da câmara, um jovem de cada vez entra em cena. A impossibilidade de conseguir ouvi-los ressalta a distância. Uma primeira distância seria entre eles e o público espectador do cinema-mudo. Uma distância geográfica. Imagens que provêm da África. Porém, a distância espacial é também percebida como uma distância temporal, pois os espectadores europeus acreditam estar num outro tempo em relação às gentes africanas.

Essa distância espacial e temporal remete à distância entre duas culturas. Para usar os termos da época, a sequência fílmica exhibe os selvagens aos civilizados. Não descarto a hipótese que Hans Schomburgk fez daquela sequência um recurso para valorizar a sua proeza. Afinal, os espectadores podiam ter uma ideia parcial daquele “mundo” que ele pôde presenciar na íntegra. Vale lembrar que o mote a “África que desaparece” foi um recurso recorrente para a venda de fotografias, cartões postais e filmes sobre o continente africano durante o colonialismo.

Contudo, há uma outra distância. Uma distância que eu chamaria testamentária. Ao ver aqueles jovens diante da câmara, os espectadores de hoje experimentam uma distância temporal de um século.³⁰ As imagens propiciam a experiência visual do “retorno do morto”.

O enigma desse retorno tétrico pode ser decifrado com base nas reflexões sobre a distância de Carlo Ginzburg. O historiador italiano mostrou o quanto a história da civilização europeia é também a história de seus contatos com outras civilizações. Para Ginzburg, os acontecimentos adquirem novos significados quando levada em conta a distância entre eles e as várias formas de vê-los. A distância entre o espectador hodierno e os konkomba diante

29 Ver por exemplo as imagens satíricas sob os títulos Kulturträger e Kulturfilm-Pioniere nas respectivas revistas bávaras *Meggendorfer-Blätter. Zeitschrift für Humor und Kunst* (München, 4.11.1920), Nr. 1558, Seite 71; e *Simplicissimus* (München, 29.09.1930, Jg. 35, Heft 27, Seite 320).

30 Algumas raras e esporádicas exibições públicas do filme *Im Deutschen Sudan* ocorrem na Alemanha, como por exemplo, no projeto Westafrika Ethnographische Filme numa terça-feira, 28 de abril de 1987, em Freiburg.

da câmara fixa contém uma ambivalência. A proximidade deles diante da lente da câmara contrasta com a distância temporal. Essa distância excessiva pode provocar a indiferença. Carlo Ginzburg (2001, p. 218) temia que a nossa compaixão estendida a seres humanos muito distantes seria um ato de mera retórica.

As “múltiplas vidas” das imagens fora dos arquivos coloniais

Um século depois das filmagens de Hans Schomburgk, o cineasta alemão Jürgen Ellinghaus realizou alguns projetos de filmes documentários na África e nos quais a história colonial é confrontada com a memória pós-colonial. Durante uma de suas estadias no Togo, houve a projeção de cenas do filme *Im deutschen Sudan* (1917). A exibição ao ar livre para espectadores locais foi parcialmente filmada.³¹ Ellinghaus pôde gravar as vozes e as reações do público diante das imagens exibidas de seus antepassados. De forma inusitada, os espectadores se tornam atores durante a projeção noturna ao ar livre. Cantam e dançam diante das imagens de um passado lacerado. Mais uma vez, tem-se a impressão do “retorno do morto”, como se fosse restituída a sonoridade original ao plano dos jovens guerreiros konkomba. Trata-se de um efeito inusitado que confirma a opinião de Carlo Ginzburg (2001, p. 197) sobre a maior proximidade da memória com a experiência vivida, pois ela “consegue mais efetivamente que a historiografia estabelecer uma relação vital com o passado”.

Ainda sobre as filmagens de Hans Schomburgk, a jornalista e cineasta alemã Anna Schmidt partiu atrás das pegadas desse “caçador de imagens”. Seu documentário de longa metragem intitulado *O Olho da África* (*Das Auge Afrikas*), realizado em 2019, foi exibido no canal franco-alemão ARTE TV em novembro de 2020. Anna Schmidt recorreu a imagens de arquivo, inclusive material de Schomburgk. No seu documentário, há também planos da exibição de imagens de arquivo para espectadores africanos. Porém, o seu documentário tem uma narrativa acrítica no que tange ao olhar “colonial” de Schomburgk sobre a África e os africanos.

Nos últimos anos, cineastas e profissionais do audiovisual têm recorrido aos arquivos coloniais e reutilizado imagens de filmes ou fotografias a partir de uma mirada pós-colonial e/ou de uma proposta de descolonização do olhar. Cabe ressaltar que a imagem pode ser um atalho para acionar a memória individual ou coletiva. No filme documentário *Contract* (2010), Guenny Pires deslinda a relação vital da memória de migrantes africanos com o passado colonial ao dar voz a antigos trabalhadores cabo-verdianos das plantações de cacau e café nas ilhas

31 As projeções noturnas ao ar livre do filme de Schomburgk fizeram parte da produção de um projeto de um documentário de Jürgen Ellinghaus. Um teaser de partes do seu projeto foi exibido durante o evento “Cinema, história e memória pós-colonial na África contemporânea”, realizado com a presença do cineasta alemão em 14 de novembro de 2019, no auditório da Biblioteca Universitária da Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil.

de São Tomé e Príncipe durante o colonialismo português (Falconi, 2016). Imagens do período colonial se interpolam na narrativa visual do filme do cineasta cabo-verdiano. No primeiro longa metragem de Filipa César, *Spell Reel* (2017), imagens da luta anticolonial se articulam com outras moldadas por uma estética socialista dos primeiros filmes do cinema nacional da Guiné-Bissau. Essas imagens interpoladas compõem uma narrativa visual pós-colonial. No entanto, as narrativas da história, da literatura ou de um filme são feitas também de silêncios. Como lembrou Trouillot (2016, p. 243), “as narrativas são feitas de silêncios, nem todos deliberados ou perceptíveis como tais no momento em que são produzidos.”

Outros filmes de cariz pós-colonial têm recorrido aos arquivos como, por exemplo, o primeiro longa metragem de Filipa César, *Spell Reel* (2017), no qual imagens da luta anticolonial se articulam com outras moldadas por uma estética socialista dos primeiros filmes do cinema nacional da Guiné-Bissau. Essas imagens interpoladas compõem uma narrativa visual pós-colonial. No entanto, as narrativas da história, da literatura ou de um filme são feitas também de silêncios. Como lembrou Trouillot (2016, p. 243), “as narrativas são feitas de silêncios, nem todos deliberados ou perceptíveis como tais no momento em que são produzidos.”

Como último exemplo, tem-se o filme *African Mirror* (2019), do suíço Mischa Hedinger. Um rico material de arquivo de René Gardi foi utilizado para (des)construir uma narrativa que, ao tratar da África, serviu mais de “espelho” para Gardi. Diários, cartas, fotografias e filmagens foram alguns dos materiais que Hedinger pôde consultar do espólio de Gardi e que passou da guarda da família ao arquivo do cantão de Berna. Hedinger atentou para os silêncios desse arquivo. Imagens e sons foram colocados em uma nova relação durante a montagem do seu filme. Ao mostrar as formas coloniais de registro do continente africano e de suas gentes, notadamente pela escrita, pela fotografia e pela filmagem, Hedinger aborda criticamente a África de Gardi, ou seja, a representação de uma alteridade em relação com a auto-percepção de si mesmo. No início de *African Mirror*, uma frase de Achille Mbembe dá o tom do filme ao designar por “África” uma fantasmagoria ocidental. No filme de Hedinger, destaca-se o material audiovisual da viagem de Gardi com o etnólogo Paul Hinderling ao Níger em 1953. *African Mirror* foi exibido na Berlinale em 2019. Trata-se de uma das melhores abordagens na filmografia recente sobre os silêncios dos arquivos.

As “múltiplas vidas” das imagens do arquivo colonial têm sido um tópico importante nos estudos de cultura visual. Desde o *Bilderatlas* de Aby Warburg, as sobrevidas de uma imagem extrapolaram o campo da história da arte. Elas também não se limitam às artes plásticas. O *Nachleben der Antike* que Warburg via no Renascimento pode ter um paralelo com a sobrevida do colonialismo nas imagens (re)produzidas e que circulam atualmente. Imagens fotográficas interpoladas num documentário ou imagens de um filme num outro filme podem também produzir o mesmo efeito de *Nachleben des Kolonialismus*.

Algumas delas entram num novo circuito social e numa nova economia visual. Assim como as fotografias de Fatuma e do capitão herero Banjo ou das imagens em movimento dos

jovens guerreiros konkomba, outras imagens deixam o arquivo colonial em diferentes suportes materiais como as páginas de um artigo acadêmico ou de uma tese de doutorado ou um cartaz ou uma montra de exposição ou num filme documentário ou de ficção. Atualmente, as imagens do arquivo colonial passam pelo formato digital antes de ganhar uma nova materialidade. Nesse processo de digitalização, outros silêncios se imiscuem. Através dos seus trabalhos, o(a) historiador(a), o(a) antropólogo(a), mas também o(a)s artistas e profissionais do audiovisual, podem ensejar “novas vidas” às imagens fora do arquivo colonial. Essas imagens fora do arquivo carregam, inevitavelmente, as marcas de novos silêncios.

Em certos trabalhos acadêmicos ou artísticos, a crítica pós-colonial tem tomado o arquivo colonial por uma caixa de Pandora, como se nela estivessem todos os males do colonialismo. Silenciam os mais radicais quando, eventualmente, encontram algo além de violência, destruição, coerção e coação no arquivo colonial. Mas a caixa de Pandora guardava também a esperança. Creio que imagens dela se encontram também no arquivo colonial. Como observou Joel Birman (2008, p. 109):

[...] empreender a leitura crítica do arquivo e propor a sua desconstrução, que já se realiza efetivamente no campo da história contemporânea pela abertura dos múltiplos arquivos sobre o mal, implica não apenas uma interpretação do passado da tradição ocidental, mas principalmente na sua possível abertura para o futuro.

Atualmente, pululam imagens do arquivo colonial em novos circuitos e com novos significados. Muitas delas são evidências da persistência no presente do racismo e da violência de um passado (Vicente, 2017, p. 20). Em alguns casos, elas reaparecem com grande impacto midiático como ocorreu após o lançamento do livro *Sexe, race & colonies* e que gerou um debate sobre as armadilhas da fascinação que amalgama erotismo e colonialismo.³² Não era a primeira vez que a crítica desaprovava a espetacularização de corpos nus africanos. Em 1975, Susan Sontag abordou com acuidade a fascinação perigosa das fotografias do livro *The Last of the Nuba*, de Leni Riefenstahl. Considerado sem ambição científica, o livro *Sexe, race & colonies* suscitou um questionamento sobre a deontologia de uma “História-Barnum”, para usar um termo de Claude Liauzu.³³ A polêmica ensejou, outrossim, uma reflexão epistemológica sobre o arquivo colonial (Giardinelli, 2019).

Os novos usos das imagens do arquivo colonial e os novos circuitos e significados suscitam uma revisão da deontologia de profissionais que recorrem à iconografia colonial. Sabe-se

32 Sobre esse debate na imprensa francesa, ver por exemplo: Georgesco (2018), Artières (2018) e Schneidermann (2018).

33 Liauzu, C. (2005). Les historiens saisis par les guerres de mémoires coloniales. *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 5(5), 99-109.

que nenhum tratamento pode restaurar por completo as eventuais perdas de todo arquivamento. Tampouco o historiador é um taumaturgo capaz de salvar a imagem de uma pessoa silenciada, vítima de algum ultraje ou de uma violência física e/ou simbólica. Cabe ter em conta as limitações e os riscos, assim como os silêncios que se imiscuem desde a elaboração das fontes até a significação retroativa de uma narrativa histórica. Como apontaram Ciraj Rassoul e Patricia Hayes (2002, p. 341):

O máximo que podemos fazer é interrogar cada processo de representação e as fases pelas quais passou a produção de novos significados. Assim, devemos assumir plena responsabilidade pelos novos circuitos de representação que geramos em nosso próprio gênero acadêmico.

Considera-se fundamental para análise histórica de uma imagem que os silêncios nesses processos de representação e de produção de novos significados possam ser identificados e submetidos à crítica dos estudos em cultura visual a fim de assegurar que a nova vida de uma imagem de arquivo não venha trair as “boas intenções” de um(a) historiador(a), de um(a) antropólogo(a) ou de um(a) artista ou profissional do audiovisual. O eventual uso de uma imagem de arquivo deve prescindir de uma postura deontológica de quem a insere num novo circuito e com um novo significado.

No caso de imagens do arquivo colonial que, geralmente, representam pessoas em situação de subalternidade, cabe o dever — mesmo que póstumo — de respeito à dignidade alheia.³⁴ Diante do sensacionalismo e mesmo do voyeurismo em torno de imagens do arquivo colonial, uma nova reprodução de imagem pode ser permissiva com as formas de *revival* de um espetáculo africano preso a um vetusto imaginário colonial.

Por fim, gostaria de recorrer a uma analogia freudiana sobre a reconstrução da “verdade histórica” no trabalho de um arqueólogo. Escusado é lembrar que arqueologia e arquivo compartilham o mesmo radical. Freud considerou os vestígios materiais do passado como a matéria básica para o arqueólogo construir a sua “verdade histórica”.³⁵ Nesse sentido, alguns silêncios são inerentes ao arquivamento de imagens e a história visual do colonialismo pode inovar na abordagem ao tratá-los não como lacunas, mas como sintomas da própria história das imagens.

34 Faço minhas as palavras da jornalista militante feminista e antirracista Mélusine (2018).

35 Ao tratar da classificação dos arquivos desde o final do século XVIII até meados do século XIX, Michel Duchein lembrou que os historiadores daqueles tempos consideravam o documento de arquivos por si, independentemente de seu contexto ou mesmo do seu processo de arquivamento e recorreu à imagem do sítio arqueológico para criticar o interesse pelos objetos de arte exumados como peças de coleção e sem a devida preocupação com a conservação do quadro em que esses vestígios materiais se encontram (Duchein, 1977, p. 73).

Referências bibliográficas

- Antunes, M. J. L. (2020, Agosto 16). Imagens silenciosas da guerra colonial. In *Público*. Recuperado de <https://www.publico.pt/2020/08/16/sociedade/noticia/imagens-silenciosas-guerra-colonial-1927696>
- Artières, P. (2018). Sexe, race et colonies: Livre d'histoire ou beau livre? In *Libération*. Recuperado de https://www.liberation.fr/debats/2018/09/30/sexe-race-et-colonies-livre-d-histoire-ou-beau-livre_1682243
- Banks, M., & Vokes, Richard. (2010). Introduction: Anthropology, photography and the archive. *History and Anthropology*, 21(4), 337-349.
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire, Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil.
- Barnes, J. (1992). *Filming the Boer War in England*. London: Bishopton Press, 1992.
- Bellamy E. J & Shetty, S. (2000) Postcolonialism's archive fever. *Diacritics* 30(1), 25-48.
- Blanchard, P., Bancel, N. & Lemaire, S. (2005). *La fracture coloniale. La société française au prisme de l'héritage colonial*. Paris: La Découverte.
- Blouin, F. & Rosenberg, W. (2011). *Processing the past. Contesting authority in History and the archives*. New York: Oxford University Press.
- Birman, Joel. (2008). Arquivo e mal de arquivo: Uma leitura de Derrida sobre Freud. *Natureza Humana*, 10(1), 105-128.
- Buchmann, Wolf. (1977). Die Sicherung und Erschließung von Schriftgut deutscher Kolonialbehörden in afrikanischen Archiven; In Boberach, H. & Booms, H. (Orgs.). *Aus der Arbeit des Bundesarchivs. Beiträge zum Archivwesen, zur Quellenkunde und Zeitgeschichte*. Boppard am Rhein: Schriften des Bundesarchivs, 25, 62-68.
- Coleman, D. (2019). Digital colonialism: The 21st Century scramble for Africa through the extraction and control of user data and the limitations of data protection laws. *Michigan Journal of Race and Law*, 24, 417-439.
- Cook, M. (2019). Meine Tätigkeit in Tansania, *Archiv. Nachrichten aus Essen*, 19(2), 72-75. Recuperado de https://landesarchiv.hessen.de/sites/landesarchiv.hessen.de/files/Archivnachrichten%20aus%20Hessen%20Nr.19_2.2019_o.pdf
- Derrida, J. (1995). *Mal d'archive. Une impression freudienne*. Paris: Galilée.
- _____. (1995). *Archive fever: A freudian impression*. Chicago: University Of Chicago Press.
- Duchemin, M. (1977). Le «respect des fonds» en archivistique: principes théoriques et problèmes pratiques. *La Gazette des archives*, 97, 71-96.
- Edwards, E. (2015). Anthropology and photography: A long history of knowledge and affect. *Photographies*, 8(3), 235-252.
- _____. (2001). *Raw Histories: Photography, anthropology and museums*. Oxford/New York: Berg.
- Fabian, J. (1983). *Time and the other: How anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press.
- Falconi, J. (2016). Narrativa visual e pós-memória: O caso do docudrama *Contract*, de Guenny Pires. *Configurações*. Revista de Sociologia, 17, 167-179.
- Fisch, R. (1911). *Nord-Togo und seine westliche Nachbarschaft*. Basel: Basler Missionsbuch.
- Flores, T. & Järdeemar, C. (2019). Vistas imperiais: Visualidades coloniais e processos de descolonização. *Vista. Revista de Cultura Visual*, 5, 9-24.
- Forest, Claude. (2017). Les débuts du cinéma au Togo. 1895, *Revue de l'Association Française de Recherche Sur l'Histoire du Cinéma*, 3(83), 60-77.
- Franz, B. (2019). Afrikanische Erinnerungen Die Tätigkeit des Eckhart G. Franz in Dar es Salaam (1967 und 1969), *Archiv. Nachrichten aus Essen*, 19(2), 69-71. Recuperado de https://landesarchiv.hessen.de/sites/landesarchiv.hessen.de/files/Archivnachrichten%20aus%20Hessen%20Nr.19_2.2019_o.pdf
- Franz, E. (1970). Die Deutsch-Ostafrika-Akten im Nationalarchiv Dar es Salaam, *Der Archivar*, 23, 329-342.
- Franz, E. & Geissler, P. (1973). Das Deutsch-Ostafrika-Archiv. Inventar der Abteilung „German Records“ im Nationalarchiv der Vereinigten Republik Tansania in Dar es Salaam, vol.1/2, Marburg.
- Ghaddar, J. & Caswell, M. (2019). “To go beyond”: Towards a decolonial archival praxis. *Archival Science*, 19, 71-85.
- Georgesco, F. (2018, Outubro 4). Erotisme et colonialisme, le piège de la fascination. In *Le Monde*. Recuperado de https://www.lemonde.fr/livres/article/2018/10/04/erotisme-et-colonialisme-le-piege-de-la-fascination_5364290_3260.html
- Gehrts, M. (1915). *A Camera actress in the wilds of Togoland*. London: Seeley, Service & Co. Ltd.
- Gewald, Jan-Bart. (1999). *Herero heroes. A Socio-political history of the herero of Namibia. 1890-1923*. Oxford/Cape Town/Athens: James Currey/David Philip/Ohio University Press.
- Giardinelli, A. (2019). (Dé)construire les archives coloniales: enjeux, pratiques et débats contemporains. *Le calendrier des lettres et sciences humaines et sociales*. Recuperado a 20 de agosto de 2020 em <https://calenda.org/644206>
- Ginzburg, C. (2002). *Relações de força. História, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (2001). *Olhos de Madeira. Nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Glenn, R. (2015). *Colonial cinema in Africa: Origins, images, audiences*. Jefferson (N.C.): MacFarland.
- Grundhuber, L. (2019, Nov. 2). Historiker kritisiert Konzept des Humboldt Forums. 2019. Entrevista com Jürgen Zimmerer. Recuperado de <https://www.moz.de/artikel-ansicht/dg/o/1/1708983/> (consultado em 15 de junho de 2020).
- Harris, V. (2007). *Archives and justice: A South African perspective*. Chicago: Society of American Archivists.
- Hass, P. (2019). Deutsche Akten Afrikas Erschließung und Verfilmung von Kolonialakten durch die Archivschule Marburg und das Bundesarchiv. *Archiv. Nachrichten aus Essen*, 19/2, 65-68. Recuperado de https://landesarchiv.hessen.de/sites/landesarchiv.hessen.de/files/Archivnachrichten%20aus%20Hessen%20Nr.19_2.2019_o.pdf
- Hayes, P. et al. (1998). *Namibia under South African rule. Mobility & containment 1915-46*. Athens: Ohio University Press.
- Hrbek, I. (1981). Written sources from the fifteenth century onwards. In K-Zerbo, J. (Dir.), *General History of Africa – I. Methodology and African Prehistory* (114-141). Heinemann/University of California Press/Unesco.

- Herrmann, S. (2019). Koloniale amnesie? – 100 Jahre Archive zur Geschichte der deutschen Kolonien. Recuperado de <http://www.bundesarchiv.de/DE/Navigation/Finden/Publikationen-Bundesarchiv/publikationen-bundesarchiv.html>
- Horstmann, A. & Kopp, V. (Orgs.). (2010). *Archiv Macht Wissen. Organisation und Konstruktion von Wissen und Wirklichkeiten in Archiven*. Frankfurt: Campus.
- Illiffe, J. (1969). *Tanganyika under German Rule, 1905-1912*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Isaacman, A., Lalu, P. & Nygren, T. (2005). Digitization, history, and the making of a postcolonial archive of Southern African liberation struggles: The Aluka Project. *Africa Today*, 52(2), 55-77.
- Jäschke, U. (1997). Technische Aspekte zur Sicherung und Erschließung des Bildbestandes der Deutschen Kolonialgesellschaft. Rundbrief Fotografie, N.F.13, 27-30
- _____. (2004). 15 Jahre "Koloniales Bildarchiv" an der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main. Recuperado de <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/886>.
- Jeurgens, C. & Karabinos, M. (2020). Paradoxes of curating colonial memory. *Archival Science*, 20, 199-220.
- Johnson, D. (2004, Jan. 17). Koloniale amnesie. In *Tageszeitung*. Recuperado de <http://www.taz.de/!805935/>
- Habermas, R. & Lindner, U. (2018, Dez. 12) Rückgabe - und mehr! In *Die Zeit*, Recuperado de <https://www.zeit.de/2018/52/kunst-kolonialzeit-rueckgabe-restitution-geschichtspolitik>.
- Harris, V. (2002). The archival sliver: a perspective on the construction of social memory in archives and the transition from Apartheid to democracy. In Hamilton et al. *Refiguring the archives* (pp. 135-151). David Philip, Cape Town.
- Hartmann, W., Silvester, J. & Hayes, P. (1999). *The colonising camera. Photographs in the making of Namibian history*. Cape Town/Athens: University of Cape Town Press/Ohio University Press.
- Hillebrecht, W. (2013). Probleme der archivalischen Überlieferung - Lücken, Indizien und Rekonstruktionen. In Stoecker, H., Schnalke T. & Winkelmann A. (Hrsg.) *Sammeln, Erforschen, zurückgeben? Menschliche Gebeine aus der Kolonialzeit in akademischen und musealen Sammlungen* (pp. 279-289). Berlin: Ch. Links Verlag
- Lalu, P. (2007). The virtual stampede for Africa: Digitisation, postcoloniality and archives of the liberation struggles in Southern Africa. *Innovation: Journal of appropriate librarianship and information work in Southern Africa*, 4, 28-44.
- Lau, B. (1993). Archives services in changing societies in Southern Africa: Namibia. *ESARBICA Journal, The Journal of the East and Southern Africa Regional Branch of the International Council on Archives*, 13, 50-60.
- Limb, P. (2005). The digitalization of Africa. *Africa Today*, 52(2), 3-19.
- Magaya C. S. & Lowry, J. (2012). *The National Archives of Tanzania fifty years after Marcia Wright's Report on the government records and public archives of Tanganyika* (pp. 47-57). Comma 2012(1).
- Mazrui A. (1982). Archives and the (un)common man: Towards an indigenous theoretical framework. *ECARBI-CA Journal, The Journal of the East and Central Africa Regional Branch, International Council on Archives*, 5, 4-9.
- _____. (1974). *World culture and the black experience*. Seattle: University of Washington Press.
- Mbaye, S. (1982). Problèmes spécifiques aux archives en Afrique. *La Gazette des archives*, 116, 20-29.
- Mbembe, A. (2002). The power of the archive and its limits. In Hamilton et al. *Refiguring the archives* (pp. 19-26). David Philip, Cape Town.
- McEwan C (2003). Building a post-colonial archives? Gender, collective memory and citizenship. *Journal of Southern African Studies*, 29, 739-757.
- Meine Kriegs-Erlebnisse in Deutsch-Südwest-Afrika*. (1907). [Von einem Offizier der Schutztruppe]. Minden in Westfalen: Wilhelm Köhler.
- Mélusine. Un ouvrage sans ambition scientifique. *Libération* (30.09.2018) Recuperado de https://www.liberation.fr/debats/2018/09/30/un-ouvrage-sans-ambition-scientifique_1682245
- Mnjama N. M. (2005). Archival landscape in Eastern and Southern Africa. *Library Management*, 26, 457-470.
- Mwiyeriwa S. (1985). The development of archives in Africa: Problems and prospects. In Wise M. (Ed.), *Aspects of african librarianship: A collection of writings* (pp. 222-263). London: Mansell.
- Nahmila, E. N. (2016). Content and use of colonial archives: an under-researched issue *Archival Science*, 16, 111-123.
- Oliveira, A. B. (2019). Epistemic decolonization through the colonial, Anti-and post-colonial archive in contemporary art, *Vista. Revista de Cultura Visual*, 5, 235-272.
- Okonji, M. O. (1975). The decolonization of the social sciences in Africa and traditional african psychology. *Thought and Practice Journal: The Journal of the Philosophical Association of Kenya*, 2, 101-113.
- Rassoul, C. & Hayes, P. (2002). Do trabalho de campo à exposição do império: A viagem da bosquímana / Khanako pela África do Sul, 1936-1937. In Y. Maggie, & C. Rezende, (Orgs.), *Raça como retórica. A construção da diferença* (pp. 311-350). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Real, J. (1980). Verwaltung des Deutschen Schutzgebietes Togo. Findbuch zu den Akten der deutschen Behörden in Togo 1884-1914, Koblenz/Lomé: Bundesarchiv/ Archives nationales du Togo.
- Riccardi, A. (2020, Maio 31). Três terríveis fotografias nos arquivos do Vaticano. Os anos do silêncio na Igreja. In *Expresso*. Recuperado de <https://expresso.pt/cultura/2020-05-31-Tres-terríveis-fotografias-nos-arquivos-do-Vaticano.-Os-anos-do-silencio-na-Igreja>.
- Roque, R. & Wagner, K. (Orgs.). (2012). *Engaging colonial knowledge: Reading european archives in world history*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Schomburgk, H. (1915). Introduction In M. Gehrts, *A Camera actress in the wilds of Togoland*. London: Seeley, Service & Co. Ltd.
- Schenk, D. (2014). Pouvoir de l'archive et vérité historique. *Écrire l'histoire*, 13-14, 35-53.
- Schneider, L. (2003). The Tanzania national archives. *History in Africa*, 30, 447-454.
- Schneidermann, D. (2018). Un beau livre de viols coloniaux. In *Libération*. Recuperado de https://www.liberation.fr/debats/2018/10/07/un-beau-livre-de-viols-coloniaux_1683813.

- Stoler, A. L. (2009). *Along the archival grain. Epistemic anxieties and colonial common sense*. Princeton: Princeton University Press.
- _____. (2002). Colonial archives and the arts of governance. *Archival Science* 2, 87-109.
- Trouillot, M.-R. (2016). *Silenciando o passado. Poder e a produção da história*. Curitiba: Huya.
- Töttemeyer et al. (1993). Coordination of information systems and services in Namibia. *Papers of the Seminar*. Windhoek. Recuperado de <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED360994.pdf>
- UNESCO. (1976). Report by the Director-General on the study on the possibility of transferring documents from archives constituted within the territory of other countries or relating to their history, within the framework of bilateral agreements. [doc. 125746] Recuperado de <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000022224>
- _____. (1965). The role of museums in contemporary Africa. *Museum*, XVIII, 3. Recuperado de <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000127389?posInSet=45&queryId=6f3d67c9-ab24-4acc-813a-f799fb4a-da68>
- _____. (1964) Tanganyika. Development of national archives. Recuperado de <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000007641?posInSet=4&queryId=b1c4f4e8-57b7-44bd-8bc3-237e1a472184>
- _____. (1962). Report on the government records and public archives of Tanganyika with recommendations for a national archives. Recuperado de <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000158073?posInSet=9&queryId=b1c4f4e8-57b7-44bd-8bc3-237e1a472184>
- Vicente, F. L. (Org.). (2014). *O império da visão. Fotografia no contexto colonial português (1860-1960)*. Lisboa: Edições 70.
- _____. (2017). Black women's bodies in the portuguese colonial visual archive (1900-1975). *Portuguese Literary & Cultural Studies*, 30-31, 16-67.
- Wolcke-Renk, I. D. (1996). Sicherung und Erschließung des Bildbestandes der Deutschen Kolonialgesellschaft an der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main; Rundbrief Fotografie, N.F.11, 14-20
- _____. (2004) Afrika südlich der Sahara (SSG 6,31): aus der Afrika-Abteilung der Stadt-und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main, Frankfurt a. M., 43-61.
- Wright, M. (1965). The tanganyika archives. *American Archivist*, 28, 511-520.
- _____. (1962). Report on the government records and public archives of Tanganyika with recommendations for a national archives. Dar es Salaam.
- Yakel, E. (2006). Archives and manuscripts: inviting the user into the virtual archives. *OCLC Systems and Services: International Digital Library Perspectives*, 22(3), 159-163.
- Zimmerer, J. (2004, Jan. 10). Keine Geiseln der Geschichte. In *Tageszeitung*, Recuperado de <http://www.taz.de/!808947/>
- Zimmerer, J. & Zeller, J. (Orgs.). (2003). *Völkermord in Deutsch-Südwestafrika: der Kolonialkrieg (1904-1908) in Namibia und seine Folgen*. Berlin: Links Verlag.

Itinerários fotográficos no acervo do Instituto de Antropologia da Universidade do Porto

*Photographic itinerary in the Anthropology
Institute of University of Porto's archive*

Marcus Vinicius de Oliveira

Universidade Federal Fluminense
Instituto de História, Doutorando no Programa
de Pós-graduação em História
Laboratório de História Oral e Imagem/UFF
Niterói/Brasil, Bolsista CNPq
marcusoliveira93@gmail.com
ORCID ID: [0000-0001-7529-0143](https://orcid.org/0000-0001-7529-0143)

Resumo: O arquivo do Instituto de Antropologia da Universidade do Porto possui um conjunto de fotografias reunidas pelos antropólogos da instituição. Estima-se que as fotografias foram produzidas entre as décadas de 1910 e 1950, com uma parte importante produzida na Exposição Colonial Portuguesa em 1934. O capítulo se propõe a pensar, a partir de alguns exemplos, os diferentes circuitos sociais das imagens fotográficas reunidas no fundo da instituição. A imagem visual permitirá discutir os usos da fotografia no conhecimento antropológico produzido na instituição, suas operações para transformar essas fotografias em imagem científica e os desafios presentes no seu arquivo para os estudos visuais contemporâneos. O trabalho irá mostrar também as práticas sociais historicamente situadas que colaboraram para a formação da coleção fotográfica. Elas permitem discutir a visão limitada que pensa a organização de coleção fotográfica somente como algo protocolar na pesquisa antropológica desenvolvida pelos antropólogos da instituição, assim como elas destacam a importância de analisar as condições histórico-materiais dos arquivos.

Palavras-chave: fotografia; coleção antropológica; estudos visuais.

Abstract: *The Anthropology Institute of University of Porto's archive has some photographs collected by the institution's anthropologists. There is an estimate that photographs had been made among decades 1910 and 1950, with a main part produced at Portuguese Exhibition Colonial in 1934. This chapter proposes to think, on the face of some examples, different social circuits of photograph image collected by Institute background. Visual images will allow us to discuss the uses of photography in anthropology knowledge produced in this institution, their operations to make these photographs become a scientific image and the challenges present in their archive for contemporary visual studies. The work will show social practices situated historically that collaborated to formation of photograph collection too. They allow to question the limited sight that thinks the organization of photograph collection only as something protocol in anthropology research developed by institution's anthropologists, as well as they highlight the importance to analyse the archives' historical and material conditions.*

Keywords: *photography; collection anthropological; Visual Studies.*

Introdução



Figura 1
Página de um dos tombos com
fotografias do Instituto de Antropologia
— MHNC-UP-IA-Livro2B-Folha175

A imagem em tela é uma página com quatro fotografias e suas respectivas identificações em uma catalogação arquivista. As legendas referentes aos códigos alfanuméricos, no entanto, estão presentes em um documento à parte que não integra o livro com as cópias fotográficas. Nas fotografias acima estão presentes indivíduos de frente e perfil, ou mesmo isolados, com o destaque em sua face. Uma das retratadas apresentava inscrições em seu rosto, as quais foram captadas e valorizadas pelo registro fotográfico. Já a outra pessoa destacada está presente nas duas fotografias (na parte esquerda do espaço fotográfico) acompanhada de uma outra mulher, que também é captada de frente e perfil. Logo, as quatro imagens visuais seguem determinada ideia de registro fotográfico e foram reunidas nessa página pelo responsável (ou mesmo responsáveis) da catalogação das fotografias no arquivo.

Essa página integra um livro do conjunto de quatro tomos que reúne uma série de imagens fotográficas usadas pelos antropólogos do Instituto de Antropologia da Universidade do Porto. O instituto está relacionado à trajetória da disciplina na universidade, a qual se iniciou em 1911 com a criação da cadeira de Antropologia na Faculdade de Ciências da Universidade do Porto, sendo no ano posterior criado um posto de antropologia criminal, um museu e um laboratório antropológico. Os dois últimos deram origem ao Instituto de Antropologia em 1923.

Um dos nomes mais conhecidos desse grupo foi o médico e antropólogo português António Mendes Corrêa (1888-1960) que orientou e coordenou trabalhos científicos realizados por antropólogos na instituição universitária, teve a regência da cadeira de Antropologia por cerca de 40 anos e foi uma referência na constituição da Escola Antropológica do Porto, junto com alguns colaboradores, como Rui de Serpa Pinto, Alfredo Athayde e Joaquim Santos Júnior (Matos, 2012). Além disso, também expandiu suas influências na área científica praticada no país ao assumir a presidência da Junta das Missões Geográficas e Investigação Colonial em 1946, dirigindo, inclusive, a seção antropológica.

Embora a constituição da Junta tenha sido criada em 1936 a partir da ampliação das atividades da Comissão de Cartografia, ela começou a ter uma política de financiamento, planejamento e expansão sem precedentes no pós II Guerra Mundial e a mudança do cenário internacional. Esse contexto impactou diretamente a política colonial portuguesa e os estudos científicos voltados para o território colonial (Castelo, 2012 p. 391-408). A presidência de Mendes Corrêa no órgão governamental acontece logo depois dessa reorientação do regime.

Ao assumir a direção do principal órgão de produção científica colonial durante o regime salazarista, Mendes Corrêa aproximava o financiamento das pesquisas para os intelectuais que estavam próximos de si e imprimia referências também para os trabalhos científicos a serem desempenhados no país. O posto era estratégico numa época em que a pesquisa científica era controlada politicamente através de autorizações específicas e circunscritas a determinados critérios. O cargo poderia gerar também possibilidades para investigações nas colônias e autorizações para desenvolver trabalhos de seu interesse, como podemos observar com relação às verbas disponibilizadas para as duas campanhas da Missão Antropológica

e Etnográfica da Guiné entre 1947-1948 que tiveram sua orientação e foram chefiadas pelo zoólogo, dedicado à antropologia física no Instituto de Antropologia do Porto, Amílcar de Magalhães Mateus (Oliveira, 2019).

Nesse sentido, podemos compreender um pouco sobre a influência do antropólogo na área científica em Portugal e a importância do acervo do Instituto de Antropologia para compreender como se desenvolveu essa perspectiva antropológica no país. Esse fundo do instituto integra hoje o acervo do Museu de História Natural e da Ciência da Universidade do Porto (MHNC-UP), instituição que vem trabalhando na organização desse material. Ele reúne todo o conjunto de trabalhos realizados, objetos coletados, gráficos produzidos e fotografias reunidas por esse conjunto de intelectuais ao longo dos anos de produção intelectual.

Diante dos trabalhos de organização do acervo e impossibilidade de abordar de forma total o fundo, propõe-se debruçar sobre as imagens fotográficas reunidas ao longo das atividades do grupo. Em princípio, há uma estimativa de aquisição dessas fotografias entre os anos 1910 e 1950, ou seja, a partir da criação da cadeira de Antropologia na Universidade e até à aposentadoria de Mendes Corrêa (a maioria das fotografias cuja datação consegui identificar foram produzidas entre os anos 1930 e 1940). Como qualquer arquivo ou instituição de salvaguarda de acervos, os objetos reunidos, organizados e catalogados possuem percursos históricos dos mais diversos que se inscreveram nas histórias desses materiais guardados. O conjunto documental dos intelectuais do Instituto de Antropologia brevemente enunciado no MHNC-UP também possui estratégias de organização que definem os sentidos desses documentos e condicionam interpretações.

Para compreender o porquê criar um fundo fotográfico em um Instituto de Antropologia nesse período proponho pensar os itinerários fotográficos, ou seja, os caminhos de produção, arquivamento e usos da imagem fotográfica. A partir dessa noção, se propõe a não limitar-se nas perguntas “quem fotografou? Onde? E pra quê?”, mas sim avaliar os interesses presentes em organizar um conteúdo fotográfico em seu acervo. Essa estratégia metodológica lida com a impossibilidade de definir todas as origens das fotografias reunidas nos tombos e atenta-se para a necessidade de buscar os vestígios das redes sociais que auxiliaram em sua formação.

O arquivo, nessa compreensão, se torna um espaço que permite explorar mais coisas que a visão limitada de obter informações pontuais. Esse entendimento reconhece os documentos salvaguardados como suportes dotados de relações sociais que se inscreveram e atravessaram a materialidade dos suportes armazenados. As notas de campo, os diferentes relatórios de pesquisa, as correspondências, os objetos coletados, os instrumentos de trabalho e tantos outros vestígios da construção do conhecimento antropológico desenvolvido por esses antropólogos são observados como espaços de instituição de significado para as fotografias criteriosamente selecionadas para ocupar a interpretação criada. Elas, muitas vezes, reforçam os sentidos atribuídos na organização dos tombos.

Diante desse cenário, o presente capítulo se propõe a pensar, com determinados exemplos, as questões que estruturaram a composição do material fotográfico e sua utilização em pesquisas produzidas por Mendes Corrêa. Para isso, inicialmente, estabelecerá uma breve reflexão da fotografia no conhecimento antropológico; depois apresentará os circuitos sociais da imagem fotográfica nos trabalhos de Mendes Corrêa e os mecanismos usados para operacionalizar a imagem fotográfica; ao fim, um desafio historiográfico será indicado a partir dos próprios documentos visuais arquivados nesse acervo. Ao longo do trabalho, as práticas sociais historicamente situadas que colaboraram para a constituição daquele conjunto fotográfico estarão presentes a fim de questionar a visão limitada que observa a organização do acervo fotográfico apenas como algo protocolar da pesquisa antropológica desenvolvida pelos intelectuais do instituto e dimensionar a importância de reconhecer as condições histórico-materiais dos documentos arquivados.

Breves reflexões da fotografia no conhecimento antropológico



Figura 2
Página de um dos tombos com
fotografias do Instituto de
Antropologia — MHNC-UP-IA-Livro
2B-Folha147

A imagem acima apresenta duas fotografias de um batuque do Mufico (Infundula), como apresentado em sua legenda inscrita no suporte fotográfico. As pessoas estão pintadas e ornamentadas com uma vestimenta de palha. No primeiro registro, elas estão em círculo se movimentando, enquanto no segundo foram reunidas para facilitar o registro fotográfico, o que sugere um acordo presente para a produção dessas fotografias entre o fotógrafo e os sujeitos fotografados. Ambas estão em um dos tombos mencionados anteriormente e também apresentam uma identificação arquivista ao lado. A identificação inscrita no papel fotográfico, portanto, não impediu a sua organização e catalogação dentro dos parâmetros realizados pelos intelectuais do Instituto de Antropologia da Universidade do Porto.

O conjunto permite pensar alguns elementos presentes na produção de conhecimento antropológico e a aplicação desse recurso técnico nas pesquisas científicas. Na obra clássica organizada por Edwards (1992), percebe-se como alguns antropólogos no início da utilização da fotografia por essa disciplina buscaram esconder visualmente tanto a presença colonial quanto a antropológica para sugerirem que os registros fotográficos não sofriam interferência externa. A promoção do registro da “pura manifestação” dos nativos estudados através da imagem fotográfica estava presente nessa perspectiva. Ela era pensada de modo a não colocar em evidência as condições que permitiram o desenvolvimento dos estudos, como também as alterações causadas por alguém externo àquela organização social e as ações dos indivíduos estudados. Tudo era pensado dentro dos desejos científicos que estruturavam a ação intelectual naquele momento.

O livro organizado por Elizabeth Edwards é um marco na discussão entre fotografia e Antropologia. Os artigos reunidos na coletânea buscam ir além da superfície do visível das coleções fotográficas produzidas pela antropologia britânica entre 1860 e 1920 e recuperar os traços históricos das pessoas retratadas. A necessidade de se debruçar sobre os arquivos etnográficos para pensá-los tanto como parte da história da disciplina e sua colaboração com o colonialismo, como também como um documento capaz de apresentar dados sobre aquelas pessoas estão atravessados nos diversos trabalhos da obra. Dessa maneira, Banks e Vokes (2010) argumentam que uma das principais contribuições da coletânea é justamente mostrar como essas imagens, por mais que pareçam encenadas, permitem identificar pontos registrados na vida individual e coletiva das pessoas captadas pelo projeto antropológico em voga.

As imagens fotográficas são vistas, nessa perspectiva, como fontes para pesquisar a vida dos sujeitos retratados fotograficamente tanto no período de fé na “fotografia científica”, quanto aqueles documentados posteriormente que pensavam a fotografia como uma prova da realização do trabalho de campo. A compreensão da fotografia como fonte da pesquisa antropológica e não apenas como um dado visual ilustrativo está presente na maioria dos trabalhos antropológicos atualmente. Alguns tomam a fotografia como ponto de partida para a reflexão antropológica, enquanto outros a tomam como resultado dessa reflexão, porém em ambos a presença do pesquisador-fotógrafo estão colocadas (Guran, 2011), diferentemente

do período inicial que se almejava fotografar dentro de parâmetros rigidamente estipulados, os quais atribuiriam a cientificidade da disciplina.

Esse dado pode ser acompanhado no crescente número de etnografias de “fotografias africanas” conduzidas por antropólogos atualmente, como destaca Vokes (2012). Para o autor, os trabalhos se debruçam em dois produtos interessantes, pois, se por um lado, eles buscam localizar modos africanos de produção fotográfica e representação em seus contextos sociais mais amplos, por outro lado, os produtos da “fotografia africana” são observados como artefatos culturalmente significativos ou, em outras palavras, como objetos que podem desenvolver uma “vida social” própria, à medida que se tornam incorporados à atividade doméstica, prática ritual, redes de intercâmbio, entre outros.

Nesse sentido, a fotografia não é tomada na área como um meio técnico e neutro de apresentação de informação. Porém, a Antropologia, disciplina especializada em olhar e classificar o outro, produziu acervos fotográficos de diversos povos que podem ser objetos de uma reflexão histórica. Algumas fotografias foram produzidas em território colonial com o estado colonial apoiando ou oriundas de outras pessoas que viveram/passaram pelo mundo colonial com suas máquinas fotográficas. A produção de sfocalizada de imagem fotográfica ganhou mais espaço, em impérios coloniais mais periféricos (como o português), onde não existia uma estrutura de produção de pesquisa científica colonial consolidada, diversificada e com recursos suficientes para patrocinar a produção por antropólogos¹. Essa característica não reduz as potencialidades dos acervos fotográficos reunidos na metrópole portuguesa, mas sinaliza a necessidade de pensar as condições histórico-materiais que constituíram a organização dos conjuntos como ponto de partida para uma reflexão histórica entre arquivo, fotografia e antropologia.

O cenário complexo dos arquivos fotográficos com temáticas coloniais em Portugal está sendo discutido e analisado a partir do mapeamento e digitalização dos acervos existentes. A produção portuguesa em seus contextos coloniais é significativa e, embora não tenha tido a estrutura de suas congêneres europeias, suas fotografias trazem questões para o debate internacional e elementos para pensar as relações entre fotografia e colonialismo na época contemporânea (Vicente, 2014).

1 Mendes Corrêa defendeu um maior investimento na área científica no I Congresso de Antropologia Colonial realizado no Porto, durante a Exposição Colonial de 1934. Joaquim de Santos Júnior comenta a necessidade de criar um espaço de pesquisa e difusão do conhecimento sobre as colônias nas Comemorações Centenárias, em 1940. A sua proposta de Museu Colonial incorporava, inclusive a necessidade de ter uma seção específica para a fotografia. Amílcar Mateus (outro discípulo de Mendes Corrêa) comentou anos depois também a necessidade de investimento na área científica para produzir dados antropológicos e visuais das populações nativas em seus territórios nos relatórios da Missão Antropológica e Etnográfica da Guiné, entre 1947-48 (cf. Oliveira, 2019). Observa-se, portanto, um interesse em produzir imagens fotográficas das populações nativas, mas havia limitações técnicas (e por que não ditatoriais?) que restringiram a produção fotográfica e antropológica em Portugal no período de formação do acervo fotográfico do Instituto de Antropologia da Universidade do Porto, por esse motivo identificamos uma incorporação de imagens fotográficas de diferentes lugares no acervo antropológico.

Nesse sentido, ao apresentar um arquivo fotográfico montado por um Instituto de Antropologia busca-se identificar quais estratégias foram usadas para construir esse acervo, reconhecendo que havia limitações técnicas, financeiras e políticas no período de constituição do acervo. Além disso, coloca-se também o desafio de pensar historicamente um itinerário fotográfico a partir dos fragmentos disponíveis e a indicação de como os acervos fotográficos podem levantar diversas questões de pesquisa, inclusive a sua própria formação, organização e usos. Para não avançarmos na parte seguinte do trabalho, vamos avaliar a imagem 2 dentro dos quadros de construção da objetividade científica do Instituto de Antropologia e como esse campo científico operava com a fotografia.

As informações foram reunidas e catalogadas pelos intelectuais que a operaram e quebrar esse monumento não é possível só com a observação das fotografias. É fundamental apresentar mais informações sobre aquele momento de produção através dos seus registros (como os cadernos de campo ou cartas, por exemplo), porém nesse caso específico não é possível, já que essas informações não estão juntas com as imagens visuais, tampouco há algum vestígio que possa colaborar com a reflexão disponível para a investigação. Diante desse cenário precisamos pensar sobre o itinerário fotográfico possível para essas duas fotografias no período de atuação de Mendes Corrêa.

Ao apresentá-las juntamente, podemos indicar como as duas fotografias foram possíveis dentro de um contato entre os nativos e o fotógrafo que permitiu a produção dessa cena fotográfica e dessa forma encenada. Ambas foram colocadas no catálogo visual em construção dentro do Instituto de Antropologia e tiveram percursos distintos. Pois as imagens fotográficas precisavam evidenciar práticas, características, hábitos e costumes dos povos em análise de modo que a presença do fotógrafo fosse mínima e com pouca interferência na ideia de objetividade científica operada pelos antropólogos que agenciavam a imagem dentro dos seus trabalhos científicos, como ressaltado por Edwards (1992).

O próprio Mendes Corrêa (1940) apresentava que a utilização da fotografia na pesquisa antropológica tinha inúmeras vantagens, pois era menos suscetível a deturpações, proporcionava uma produção de informações necessárias e confiáveis para a identificação e o estudo científico, sem contar as suas possibilidades de ampliação que permitiam a utilização de pormenores, como as cicatrizes e marcas nos corpos dos analisados. Essa compreensão de como usar a fotografia na pesquisa antropológica explica muito a existência de várias cópias no conjunto fotográfico reunidos pelo grupo, assim como os diferentes *close ups* de determinadas características dos retratados, como observamos na imagem 1, quando as imagens são produzidas pelos próprios antropólogos do Instituto.

No entanto, havia limitações técnicas para a produção de imagens fotográficas pelos próprios antropólogos, como a própria permissão para realizar os trabalhos científicos em campo (nas colônias) e os recursos para comprar os materiais fotográficos adequados. A condição histórico-material presente no país impactava diretamente a construção do acervo

fotográfico, o seu circuito social e a própria objetividade científica que orientava os usos das fotografias nos trabalhos antropológicos do Instituto. Por esse motivo era importante construir um catálogo visual dos grupos étnicos estudados de modo a usá-lo em outros momentos.

No trabalhos de Mendes Corrêa, por exemplo, o documento fotográfico era orientado por um olhar colonial que demarcava a condição racial dos grupos em análise e sua seleção estava diretamente relacionada a possibilidade de apresentação visual dessas evidências. As marcas físicas, a indumentária, os cabelos, em suma, tudo aquilo que demarcava a categorização racial do indivíduo deveria estar presente no registro fotográfico o que possibilitaria seu uso em trabalhos científicos pelo antropólogo. Essa ideia permite identificar porque a primeira cena fotográfica da imagem 2 foi usada em seu livro *Ultramar Português: síntese de África* (1949) com a legenda de *Cerimónia da iniciação dos Ambo-Herrero, no S. de Angola (Batuque do mufico — Infundula) — Foto Dr. Casimiro de Carvalho*, enquanto a outra continuou no catálogo visual do Instituto.

Essa perspectiva de valorização da técnica fotográfica frente à subjetividade presente nos registros visuais usados anteriormente (como o desenho) foi recorrentemente utilizada pelo antropólogo de modo a potencializar sua característica de acordo com os objetivos estabelecidos para as suas publicações. Ela nos coloca o desafio de pensar como operava a objetividade defendida em duas frentes. A primeira estaria no reconhecimento da objetividade científica como historicamente situada, pois ela se estabelece em oposição a alguma subjetividade definida pelos próprios sujeitos do campo científico em análise, logo ela possui uma historicidade e seus sentidos sofrem a influência das atividades sociais no tempo (Daston, 1999, pp. 79-103). A segunda frente consiste em apontar como a imagem fotográfica é atravessada também por sujeitos históricos, os quais promoveram determinadas formas de ver em suportes fotográficos e estes documentos visuais tiveram seus sentidos operados e criados a partir das exigências do agenciador da própria imagem fotográfica (Freud, 2017; Mauad, 2016).

Portanto, podemos reconhecer que, paralelamente ao desenvolvimento dos métodos e técnicas de realização da pesquisa de campo antropológica, ocorreu também a definição dos métodos para registrar fotograficamente de forma científica os grupos humanos em análise pelos antropólogos, como chamou atenção Pinney (1992, pp. 74-95) na obra clássica mencionada. Pensar os princípios que estruturavam a documentação fotográfica dentro da pesquisa antropológica era fundamental para esses intelectuais, pois as fotografias apareciam nos estudos enquanto um artefato capaz de proporcionar a comparação e destacar os elementos analisados antropológicamente. Deste modo, a fotografia era entendida como um meio objetivo e neutro na captação dos registros da vida humana nessa altura, como também permitiam estabelecer comparações e análises importantes para o campo antropológico do período (Pinney, 1992, pp. 74-95).

A evidência da fotografia ganhava importância central dentro dos estudos antropológicos desempenhados, pois, como destaca Edwards (1992), ao lado do significado presente

numa fotografia, estava também a “expectativa” que o observador carregava ao analisá-la. Uma vez que a imagem fotográfica fosse observada como uma “realidade”, os modos de representação presentes nela seriam catalisados para intensificar essa “realidade” de modo que uma imagem fotográfica deveria ser acionada a partir do “é assim que foi” (Edwards, 1992). Nesse sentido, o observador não conseguiria se desprender desse cenário fotográfico produzido para dar sustentação visual a sua própria “expectativa”. A interação visual presente nessa relação, portanto, se encontraria inserida em um determinado ambiente cultural que tanto justifica aquilo que é criado, como também o seu próprio significado.

Essa imagem visual precisa ser vista como fruto de um tempo/espço que possibilitou a sua construção e elaboração dentro de um horizonte de expectativas delineado pelo marco da cultura visual. Nessa perspectiva, vale considerar, como faz Edwards (1992), a função da fotografia dentro desses trabalhos antropológicos. Para a autora, os estudos antropológicos observavam as estruturas “significativas” de um grupo, os fragmentos de um informante eram registrados e o trabalho final surgia primeiro da síntese e depois da generalização, no qual os fragmentos eram moldados em um relato unificador de uma dada “cultura”. Essa proposta utilizava um veículo capaz de sintetizar o que era dito de forma visual: a fotografia. A imagem fotográfica, portanto, configurava-se como o meio ideal para expor um momento específico que se tornava representativo do todo e do geral exposto na análise científica. Essa exposição permite reconhecer como operou a seleção das duas fotografias do batuque do mufico para ocupar o trabalho apontado, assim como encaminha para observarmos a sequência a seguir.

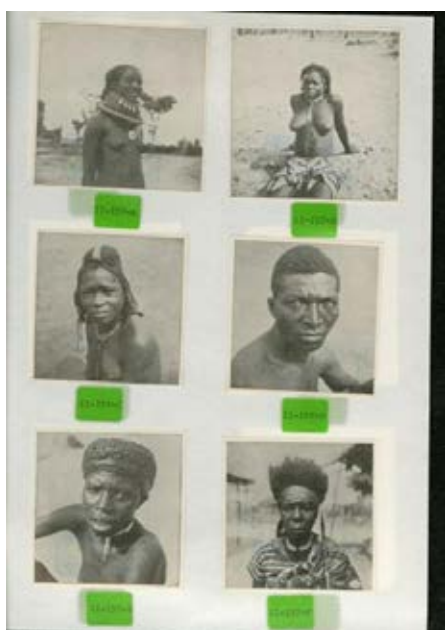


Figura 3
Página de um dos tombos com fotografias
do Instituto de Antropologia —
MHNC-UP-IA-Livro 2B-Folha157



Figura 4
Página de um dos tombos com fotografias
do Instituto de Antropologia —
MHNC-UP-IA-Livro 2B-Folha 158

As imagens acima são mais duas folhas de outro tomo presente no conjunto fotográfico em análise. Elas são duas páginas em sequência e reúnem seis fotografias em cada. As imagens fotográficas apresentam basicamente uma pessoa de frente. Elas são extremamente diferentes e a princípio não parecem ter sido produzidas no mesmo lugar e pelo mesmo indivíduo. Sua data de produção também não é possível localizar com as informações disponíveis atualmente. No entanto, as imagens fotográficas se encontram juntas na organização arquivista, como se fossem produzidas no mesmo período e trabalho de campo. Elas induzem, desse modo, uma leitura de mosaico visual humano, pois as suas diferenças e especificidades permitem o observador lidar com a diferença cultural presente no suporte fotográfico e estabelecer arcos para a atuação da fotografia em trabalhos antropológicos produzidos pelos antropólogos do Instituto no período de formação do acervo.

Ao reconhecer que as fotografias operavam a partir da apresentação de estruturas “significativas” do grupo em estudo para os antropólogos, compreendemos que a fotografia reunida em um arquivo antropológico está inserida numa ação mais ampla de produção do fato, de construção de taxonomias e de estabelecimento de noções distintas que compunham a própria autoridade científica. Vale ressaltar que a autoridade desempenhada por esses antropólogos não deixava de estar em diálogo com os valores do colonialismo praticados no período, já que o Instituto de Antropologia do Porto não ficou de fora dos espaços de discussão para o desenvolvimento de uma ciência colonial (como veremos a seguir). Nessa perspectiva, Ann Stoler (2002, pp. 87-109) nos ajuda a compreender esse material visual dentro de um espaço que consiste tanto como um local do imaginário colonial quanto um *locus* discursivo produtor de histórias, principalmente, ao ocultar, revelar e reproduzir o poder colonial dentro de sua ação científica, inclusive controlando efetivamente os seus arquivos fotográficos.

O diálogo com os *subaltern studies* realizado por Stoler coloca uma perspectiva importante para os arquivos coloniais: as ações humanas inscritas em seu protocolo técnico e a necessidade de questioná-los. Dito de outro modo, o arquivo colonial não é um espaço isento e ausente da sociedade. Ele é fruto das condições históricas que permitiram a produção e salvaguarda de determinada informação que pode tanto expressar os objetivos e desejos do governo colonial, como também apresentar as fissuras que ajudam a desmontar o monumento do colonialismo. Esses documentos podem tensionar a ideia de controle total do território e das pessoas, a onipresença do estado colonial em todo domínio colonial, ou mesmo relações apaziguadas e sem negociações desiguais nas áreas de presença do colonizador. Eles apresentam e omitem uma série de informações fundamentais para a recomposição do colonialismo nessas localidades e a própria configuração daqueles indivíduos documentados enquanto sujeitos históricos que agiram, interferiram e promoveram a construção da experiência colonial, mesmo naqueles documentos produzidos pelo próprio órgão colonial.

Ao avaliar as imagens fotográficas a partir dessa compreensão não nos limitamos apenas a sua dimensão visual e incorporamos também a sua materialidade enquanto marca das

relações sociais daquela experiência. A diversidade de fotografias nas páginas dos livros do arquivo antropológico aqui abordado, portanto, permite discutir como a autoridade etnográfica (Clifford, 1998) atribuiu um valor às imagens fotográficas reunidas pelo grupo de intelectuais que definia também seus circuitos sociais dentro das pesquisas científicas. Os diferentes itinerários dos suportes fotográficos, assim como os trabalhos de construção das imagens visuais dos trabalhos antropológicos, dimensionam como o conhecimento colonial foi sendo construído dentro de colaborações, tensões e heterogeneidades que apontam também para a percepção que o projeto colonial (aquele que criou espaços para o desenvolvimento do conhecimento científico voltado para a exploração colonial) não foi, necessariamente, coerente, uno, homogêneo, articulado e exercido de modo contínuo.

Precisamos estar atentos para as formas, as estratégias e as ações utilizadas para formar a situação colonial, ou seja, reconhecer como as dinâmicas sociais inseridas pelos agentes coloniais construíram a coerção, impuseram a força e promoveram a ideia de uma ocupação efetiva, sem conflitos sociais, ou mesmo sem uma negociação desigual das partes envolvidas. A aparente ausência de tensão está presente numa dada leitura dos documentos fotográficos que não se propõe aprofundar a análise das camadas que formam a informação salvaguardada e continuam a pensar a imagem fotográfica dentro de uma ideia de ilustração. É preciso enfrentar a imagem visual e pensá-la dentro das práticas sociais e culturais que permitiram a sua construção visual e apresentação material do suporte.

A materialidade da fotografia em arquivos coloniais gerou debates importantes sobre a sua situação, formação e questionamentos para pensar os seus usos e funções nessas instituições (Edwards e Hart, 2004; Bärnighausen et al., 2019). A sua aproximação permite tanto a não redução da fotografia apenas a sua dimensão visual ou mesmo como resultado de um trabalho protocolado desempenhado por aqueles sujeitos, como também, evidencia as redes de práticas que operam a fotografia nesses espaços e promovem diferentes formas de usos para esse recurso técnico, os quais colocaram a imagem fotográfica em uma situação de não reflexão epistemológica (Edwards, 2019, pp. 67-82). Dito de outro modo, a imagem fotográfica não é um recurso neutro, em vista disso, ao questionar seus usos e funções nas instituições, promove-se um espaço para problematizar como a fotografia produziu conhecimento, mesmo quando pensada dentro de um cronograma de ações técnicas.

Nesse sentido, analisaremos a seguir exemplos de intercâmbio, edição e montagem no fundo fotográfico do Instituto de Antropologia do Porto. Os itinerários fotográficos demonstram como o fundo fotográfico é, na verdade, uma coleção de fotografias obtida de diferentes modos e de lugares distintos que formam uma unidade no trabalho antropológico.

Caminhos fotográficos nos trabalhos científicos de Mendes Corrêa



Figura 5
Mensurações nos indígenas da Exposição Colonial (Gravuras cedidas pelo Jornal de Notícias). — MHNC-UP-IA-Livro1C-Folha174. Legenda original que reproduz o processo de esteriotipação e racialização das pessoas representadas.



Figura 6
Mensurações nos indígenas da Exposição Colonial (Gravuras cedidas pelo Jornal de Notícias). — MHNC-UP-IA-Livro1C-Folha175. Legenda original que reproduz o processo de esteriotipação e racialização das pessoas representadas.

As fotografias acima apresentam os trabalhos de mensuração em nativas realizados pelos antropólogos do Instituto de Antropologia da Universidade do Porto durante a Exposição Colonial de 1934. As imagens destacam a ação do antropólogo usando um equipamento específico para medir a largura e o tamanho do ombro de uma mulher. Em ambas as cenas fotográficas, o pesquisador se encontra de costas para o fotógrafo e as nativas de frente, mostrando sua cara de incômodo com a situação, minimamente estranha para elas, mas também de uma violência simbólica extrema que se unia à sua exposição durante quatro meses nos jardins do Palácio de Cristal do Porto, onde se realizava o evento colonial.

Mesmo com o seu questionamento inscrito no seu corpo e captado pela objetiva fotográfica, a legenda da fotografia buscou estabilizar a tensão presente no suporte visual e reforçar a ação do intelectual (*mensurações nos indígenas da Exposição Colonial*). Essas imagens foram produzidas pelo *Jornal de Notícias* e cedidas para o Instituto de Antropologia, onde hoje se encontram. O circuito social dessas fotografias não foram restritos apenas à área científica, muitas das imagens visuais do arquivo em análise foram cedidas por diferentes lugares que as produziram dentro de outros objetivos iniciais e as agenciaram de modos distintos daqueles empreendidos pelos antropólogos.

Os itinerários fotográficos não são facilmente mapeados, pois a reprodutibilidade da imagem fotográfica e sua publicação em diferentes suportes colocam um desafio grande para reconstruir o seu circuito social na integridade. No entanto, mesmo se fosse possível recompor todo esse caminho, não é esse o objetivo presente nesse trabalho, pois o objetivo é pensar

os interesses presentes na construção desse acervo fotográfico. As fotografias reunidas nos tombos possuem um caminho que avançam na percepção de como as dificuldades em produzir imagem fotográficas de nativos (mesmo aqueles criteriosamente selecionados para ocupar as exposições coloniais na metrópole) foram dribladas pelos antropólogos.

As imagens 5 e 6 não foram só usadas pelo periódico interessado em publicar notícias sobre os trabalhos científicos desenvolvidos na exposição, elas também foram usadas por Mendes Corrêa (coordenador desses trabalhos) em uma comunicação (que foi publicada e apresenta as legendas usadas aqui²) durante o Congresso Colonial que ocorreu no último mês da Exposição Colonial.³ O antropólogo utilizou também essas fotografias e outras para ilustrar a publicação *O Instituto de Antropologia da Universidade do Porto e a investigação científica colonial*.

A comunicação apresentada durante o Congresso Colonial reuniu informações sobre o instituto, as investigações desenvolvidas pelos seus integrantes, o seu acervo científico, as colaborações para a sociedade portuguesa e a necessidade de investimento na área para que pudessem ser ampliados os estudos até então realizados. Ao longo da publicação, há inúmeras fotografias que acompanham o texto, sem realizar, necessariamente, alguma referência direta com a palavra escrita, mas promovendo outro sentido para o que está escrito. As imagens 5 e 6 estão presentes justamente na parte que são apresentados os dados obtidos pelos antropólogos com o trabalho realizado no evento de 1934.

Na Exposição Colonial o pessoal do Instituto, com a colaboração dos alunos e de outras pessoas, tem-se consagrado ao estudo antropológicos dos indígenas das colônias reunidos ali. Observaram-se caracteres descritivos, caracteres antropométricos, grupos sanguíneos, metabolismo basal, alguns caracteres fisiológicos e psicológicos. [...] Se compararmos esta documentação — na amplitude dos temas estudados e no número de indivíduos observados — com aquela que Deniker⁴ & Laloy⁵ recolheram na Exposição Universal de Paris de 1889, e lhes serviu de base a importantes sistematizações antropológicas, a diferença é em nosso favor. (Corrêa, 1934, p. 15)

A comparação das pesquisas e trabalhos realizados em outros países era fundamental para demarcar a importância dos trabalhos desempenhados na altura por aqueles intelectuais do Instituto de Antropologia e apresentar dados importantes na retórica do maior

2 Nas imagens 5 e 6 foram usadas as legendas criadas por Mendes Corrêa. Portanto, embora sejam cópias fotográficas no acervo do Instituto, usou-se “gravura”, já que o antropólogo utilizou essa palavra na publicação.

3 O I Congresso Nacional de Antropologia Colonial ocorreu entre os dias 22 e 26 de setembro de 1934, logo nos últimos dias da Exposição Colonial.

4 Joseph Deniker (1852-1918) era naturalista e antropólogo francês conhecido pelas suas tentativas de estabelecer classificações dos povos usando métodos da antropologia física.

5 Louis Laloy (1874-1944) era musicólogo, escritor e sinólogo francês. Chegou a ser professor da Universidade de Sorbonne e do Conservatório de Paris, além de secretário geral da Ópera de Paris.

investimento financeiro na área, no período de reorganização da política portuguesa com a instauração da ditadura do Estado Novo (década de 1930). A imagem fotográfica possibilitava justamente reforçar esses objetivos ao dar a ver como ocorria essa atividade científica fundamental para o desenvolvimento da política colonial, aos olhos dos intelectuais reunidos no evento. O desejo apresentado ao longo do Congresso Colonial não pode ser avaliado dentro de uma perspectiva teleológica que reduz o papel da ciência no desenvolvimento do projeto colonial hegemônico nesse período.

Os escassos números de estudos feitos por antropólogos ao longo do período colonial salazarista demonstram que a ideia está distante da prática, mas não pode descartar a existência de um grupo que buscou desenvolver uma ciência disponível para o desenvolvimento da política colonial. O Congresso de Antropologia Colonial de 1934 foi o local que reuniu diversos intelectuais do país para pensar a antropologia colonial, indicar as possibilidades de pesquisa e seus ganhos para o regime, apresentar trabalhos realizados e produzir fotografias dos nativos, como as imagens de 5 e 6 presentes aqui. Os baixos investimentos na área científica era uma crítica apresentada no congresso e permaneceu até a reforma da Junta das Missões Geográficas e de Investigação Colonial, na década de 1940 (Castelo, 2012).

As mudanças no cenário internacional e a necessidade de criar outras justificativas para a presença em território colonial no pós-II Guerra Mundial colocaram essa necessidade para além das fronteiras portuguesas, desencadeando alterações significativas nas políticas de financiamento científico, mas ainda ficaram em descompasso quando comparado com outros impérios coloniais do período. Esse dado coloca um outro ponto importante para avaliarmos os trabalhos antropológicos desenvolvidos em um cenário de controle científico e cultural, como a ditadura salazarista: a força de um texto está nas leituras desencadeadas por ele.

As interpretações desenvolvidas por meio desses argumentos circulam e impactam a sociedade como um todo, assim como impactam o próprio desenvolvimento antropológico. Esse dado fica mais evidente quando observamos, em uma perspectiva temporal, a produção intelectual do antropólogo. Segundo Matos (2012)

No âmbito da Escola de Antropologia do Porto, tanto no trabalho de Mendes Correia, como no de outros seus membros, houve a partir do final dos anos 20 e início dos anos 30 do século XX uma certa mudança no que aos estudos de antropologia física diz respeito. O assunto principal dos trabalhos [de Mendes Corrêa] deixa tanto de incidir sobretudo em aspectos físicos e morfológicos (estudos sobre o esqueleto) para passar a focar-se mais em aspectos como os grupos sanguíneos e os factores genéticos (Correia, 1927a; Correia, 1931b; Correia, 1931c; Correia, 1941b; Júnior, 1937b) ou a reprodução humana (Teixeira, 1936c; Correia, 1946a). Além disso, é também a partir dessa altura que começa a ser impulsionada a realização de pesquisas sobre os contextos coloniais. No entanto, ao longo das décadas, vai dando continuidade aos temas sobre os quais sempre escreveu, embora adaptando-os, adequando-os e diversificando-os. Por outro lado, vai reforçando nuns casos e atenuando noutros

algumas das suas ideias. Nos anos 30 e 40, um período em que se assiste ao auge do racismo na Europa, reforça algumas delas quanto à «raça» e aos mestiços das colónias portuguesas, que não estavam tão explícitas nos seus textos dos anos 10 e 20. Além da crença na ideia de que existiam «raças» humanas, o professor da FCUP defendeu a possibilidade do seu aperfeiçoamento. Foi nesse sentido que propôs algumas medidas eugénicas, como a realização do exame pré-nupcial, o controle da natalidade entre indivíduos com doenças e o controle do mestiçamento nas colónias. (Matos, 2012, p. 344)

A síntese realizada por Matos (2012) apresenta bem como Mendes Corrêa ajustou suas ideias aos cenários políticos existentes no país e colaborou para o debate desenvolvido no país. Além disso, o antropólogo não se limitou as instâncias governamentais e seus contatos internacionais na área científica, também ocupou cargos na legislatura municipal (no Porto) e na Assembleia Nacional. Suas ações também perpassaram a construção desses espaços dentro do Estado autoritário. Portanto, quando avaliamos os esforços de divulgação das reflexões e trabalhos desenvolvidos pelos antropólogos do Instituto, a ocupação de Mendes Corrêa em diferentes lugares e o debate colonial do período, ficamos com o questionamento se realmente não estamos reduzindo o espaço dessas reflexões na política colonial, já que seus usos pelo governo não foram colocados abertamente. Além disso, cabe questionar se a presença do antropólogo na estrutura do regime salazarista não reverberou nenhuma das suas ideias, assim como refletir sobre as possibilidades de circulação de informações e dados na sociedade portuguesa, inclusive capaz de desencadear uma reorganização da política colonial em um momento de crítica, como o pós II Guerra Mundial.

Questões a serem pensadas e investigadas, junto com o espaço criado na Exposição Colonial voltado para a pesquisa científica. Ele foi um momento de aglutinação e difusão desse desejo de colaborar com o desenvolvimento científico, porém houve condições históricas e materiais que podem explicar os motivos dos poucos estudos desenvolvidos e sua utilização pelo estado colonial. A problemática dos motivos que impossibilitaram esse desenvolvimento, as tensões e conflitos dentro da estrutura governamental, assim como a própria censura do regime em torno dos projetos científicos nos anos 1930 precisam ser avaliados de um modo mais profundo e amplo que a simples constatação da baixa presença de estudos antropológicos nas colônias portuguesas.

Essa proposta também precisa incorporar a problemática visual que os itinerários fotográficos do acervo fotográfico do Instituto de Antropologia da Universidade do Porto nos apresentam, porque há bastantes fotografias da Exposição no acervo, as quais são usadas em diferentes trabalhos posteriormente, como iremos ver a seguir. Dito de outra forma, havia uma limitação técnica e de censura que dificultou o desenvolvimento científico colonial, em Portugal, assim como a sua promoção em territórios coloniais. Essa questão não está latente apenas nos poucos trabalhos desenvolvidos por intelectuais portugueses em lócus (ou seja, nas colônias), mas também no uso recorrente das mesmas fotografias oriundas de vários

lugares em períodos distintos. As imagens 5 e 6 nos apresentam esse dado, pois elas foram deslocadas de uma cobertura jornalística para uma comunicação científica dias depois da sua publicação no jornal, mas há outras no acervo também.

Nesse sentido, vamos observar a série a seguir para observar outras práticas realizadas por meio da fotografia que esse arquivo permite delinear: a edição e a montagem.

“Evidências étnicas”: Edição e montagem nas fotografias publicadas



Figura 7
Nativos na Primeira Exposição Portuguesa, 1934 — MHNC-UP-IA-Livro2B-Folha144. Legenda original que reproduz o processo de esteriotipação e racialização das pessoas representadas.



Figura 8
Nativos na Primeira Exposição Portuguesa, 1934 — MHNC-UP-IA-Livro2B-Folha144. Legenda original que reproduz o processo de esteriotipação e racialização das pessoas representadas.



Figura 9
Nativos na Primeira Exposição Portuguesa, 1934 — MHNC-UP-IA-Livro2B-Folha183A. Legenda original que reproduz o processo de esteriotipação e racialização das pessoas representadas.

A série contém fotografias de nativos seguindo a tendência do retrato fotográfico, ou seja, organizar as pessoas de perfil e de frente diante de uma objetiva fotográfica. Nesse caso, os retratados foram fotografados perto das habitações da Exposição de 1934 e com as roupas com que estavam expostos. A câmera fotográfica capta também os olhares de estranhamento dessas pessoas e as suas formas de inscrição, indicados pela mão na cintura de um homem, na imagem 9, a cabeça baixa de uma mulher, na imagem 8, ou mesmo a criança posicionada para o lado esquerdo, enquanto as outras três pessoas estão para o lado direito, na imagem 7. Detalhes são inscrições que fogem ao protocolo científico desejado pelos antropólogos que desempenhavam esse estudo, interessados em produzir dados da “condição racial daquele grupo étnico” de modo a permitir a comparação com outros “grupos étnicos”.

Diferente das imagens 5 e 6, as imagens 7, 8 e 9 foram produzidas pelos intelectuais que vinham desenvolvendo trabalhos com os nativos expostos no certame, como vimos anteriormente. As fotografias foram usadas nos trabalhos de Mendes Corrêa e acompanharam alguns resultados e reflexões obtidas a partir dos estudos aplicados àquela população, exposta durante o verão português. Algumas delas circularam no próprio Congresso Colonial que ocorreu no último mês de exposição, enquanto outras foram usadas em trabalhos futuros.

As fotografias serviam como suportes visuais técnicos para afirmar o que estava sendo dito no texto escrito ou mesmo criar uma narrativa visual paralela aquela presente no trabalho. As pessoas selecionadas serviam como amostra de uma população e constituíam uma experiência para ser consumida pelos metropolitanos, seja nas exposições coloniais e universais realizadas entre 1850 e 1940, seja nas imagens fotográficas escolhidas para ocupar os suportes materiais produzidos na metrópole (os trabalhos antropológicos também estão incluídos). O itinerário fotográfico não era previamente definido, por isso, era fundamental ter uma boa organização e catalogação do arquivo a fim de dispor em usos futuros.

Nesse sentido, a reunião de diferentes imagens fotográficas ampliava o mosaico visual humano presente nos tomos e permitia que as publicações do grupo pudessem abordar temas cada vez mais variados. O armazenamento permitia também que eles operassem e controlassem as imagens fotográficas de modo a servirem os seus objetivos científicos, pois não era qualquer imagem fotográfica que estava apta a ser usada em trabalhos antropológicos. Havia um protocolo de registro fotográfico usado pelos antropólogos sob a orientação de Mendes Corrêa que demarcava esse olhar colonial e que orientava e inscrevia essa prática fotográfica científica.

As fotografias deveriam ser retiradas e organizadas fotograficamente de modo a apresentar os traços físicos e culturais dos fotografados, a sua condição racial (as marcas físicas, a indumentária, os cabelos) e outros dados “significantes” dos grupos. O conjunto fotográfico deveria apresentar os dados visuais empíricos adequados para os trabalhos científicos, os quais seriam realizados nos gabinetes dos antropólogos e alguns com publicação de anos depois da produção fotográfica. Assim, a objetividade científica ganhava um recurso técnico protocolado para dar base ao argumento desenvolvido nas análises antropológicas. No

entanto, como já mencionamos anteriormente, essa objetividade fotográfica era aparente, pois ela estava relacionada tanto as formas usadas pelo fotógrafo para organizar o fato visual, quanto pelas exigências mobilizadas pelo agenciador da imagem fotográfica.

Nessa lógica, podemos observar a imagem 10 e compreender como a fotografia apresentava “as informações necessárias e confiáveis” de acordo com Mendes Corrêa. O antropólogo recriava as fotografias para seus trabalhos acadêmicos, aulas e palestras como forma de enfatizar suas ideias e dar bases para suas teses antropológicas demonstrando visualmente as “evidências étnicas” que trabalhava em seus escritos.

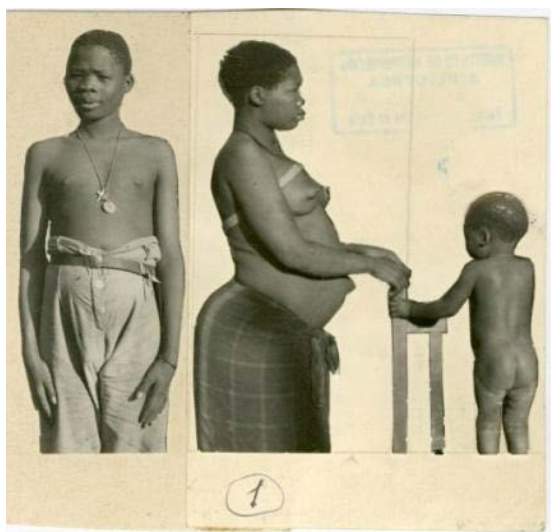


Figura 10

Recortes de fotografias da Exposição Colonial Portuguesa, 1934. MHNC-UP-IA-Livro1C-Folha152. Legenda original que reproduz o processo de esteriotipação e racialização das pessoas representadas.

A imagem 10 foi montada a partir de duas fotografias que se encontram na série acima (imagens 7 e 8) para produzir a imagem desejada. Desse modo, o arquivo antropológico permite avaliar os processos, as estratégias e os recursos mobilizados para criar e promover a imagem fotográfica de acordo com os parâmetros científicos que orientavam a produção acadêmica desse grupo. Neste caso específico, Mendes Corrêa isolou duas imagens distintas para serem usadas em dois trabalhos: no livro *Raças do Império* (1943), no capítulo designado para Angola, e no livro *Ultramar Português: síntese de África* (1949). Ambos foram publicados na década seguinte à produção fotográfica e demonstram como as imagens fotográficas estão inscritas em práticas historicamente situadas.

No primeiro trabalho, somente a mulher e a criança em perfil foram utilizados com a seguinte legenda: *Mulher bochimane de Angola (Mucancala) com um filho: esteatopigia*. No entanto, no segundo trabalho, a fotografia é apresentada como se fosse de uma única mulher de frente e de perfil com seu filho, como a legenda da imagem técnica na obra sugere: *Mulher mucancala (Bochimane) de Angola, de frente e de perfil, com um filho*. Logo, não apenas se interveio na evidência visual, mas induziu um significado totalmente relacionado com as ideias

do autor. Além disso, no primeiro trabalho, essa imagem visual está junta com uma série de fotografias que tiveram seu fundo apagado com tinta branca; ou foram recortadas e montadas em outro suporte propondo outra imagem fotográfica (verifique mais a frente as imagens 13, 14, 15 e 16), ou mesmo ampliando fotografias menores que já haviam sido fotografadas, como a imagem 11, ou fotografando-a novamente, como a imagem 12.



Figura 11
Recorte da fotografia.
MHNC-UP-IA-Livro2B-Folha183A.
Legenda original que reproduz
o processo de esteriotipação
e racialização das pessoas
representadas.

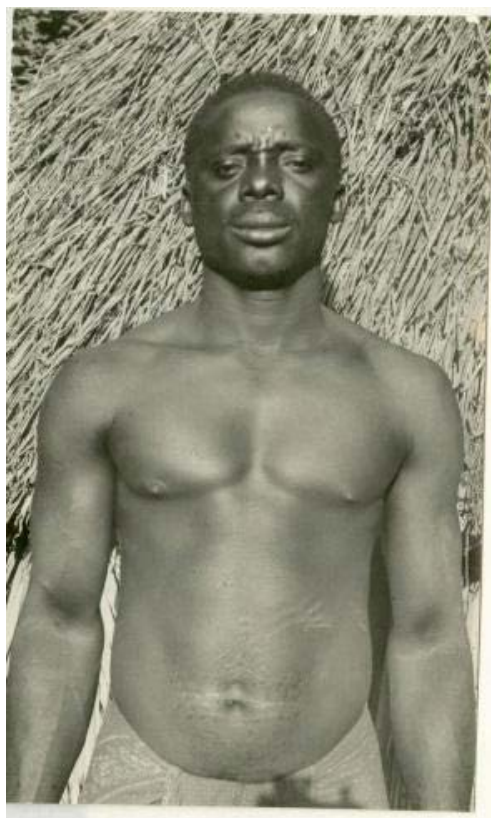


Figura 12
Bacara, indígena do grupo de Bijagós vindo
à Exposição Colonial do porto em 1934.
MHNC-UP-IA-Livro1C-Folha172.
Legenda original que reproduz o processo
de esteriotipação e racialização das pessoas
representadas.

A imagem 11 foi recortada da fotografia que pertence à série acima e este mesmo homem foi retratado separado em outro registro fotográfico, como visto na imagem 12. Esse novo registro fotográfico foi ampliado e teve seu fundo apagado para ser também publicada no livro *Raças do Império*, mais precisamente abrindo a 1ª seção da obra (intitulada “generalidades”) em uma página inteira. Essa fotografia tinha o objetivo de enfatizar a “força masculina” denominada pelos antropólogos como “robustez”. Tanto que dos três homens retratados na imagem 9 este foi selecionado por se enquadrar nos parâmetros de força e vitalidade que os antropólogos apontavam como necessária para os trabalhos desenvolvidos nas colônias, os quais esses nativos poderiam desempenhar.

Portanto, a fotografia nos trabalhos científicos estava associada a duas funções primordiais: documentar as atividades científicas e promover dados visuais que demarcariam os sujeitos raciais estudados. Há ainda uma tentativa de controle dessas evidências visuais em momentos de maior produção fotográfica, como nas missões científicas produzidas pela Junta. Elas definiam os circuitos sociais das imagens fotográficas e circunscreviam algumas para usos em trabalhos antropológicos com menções da sua produção, inclusive em relatórios e notas de pesquisas, enquanto outras não possuem nenhum registro e ficaram restritas ao arquivo da missão (Oliveira, 2019).

Identificar e promover visualmente os caracteres raciais, em suma, estavam presentes na prática fotográfica científica desempenhada por esses intelectuais, no período dos anos 1930 e 1940, principalmente porque, para Mendes Corrêa, a raça apresentava características observáveis.

Conceito essencialmente histórico-natural, de difícil discriminação na mescla confusa das populações actuais, a raça não deixa, porém, de constituir uma realidade, e uma realidade digna de atenção dos naturalistas, dos sociólogos, e dos pensadores. Expressão duma especial estrutura biológica, entidade orgânica individualizada de modo concreto ou apenas teórico, ela define-se por caracteres objetivos, variáveis dentro de certa amplitude, mas hereditários e alguns deles desde longínquas eras, acessíveis à observação vulgar. (Corrêa, 1943, p. 10)

Como podemos observar na passagem, o evolucionismo foi uma das principais influências teóricas presentes no trabalho de Mendes Corrêa. Essa matriz pode ser observada, principalmente, no modelo artificial de evolução linear, contínuo e progressivo criado pelo intelectual. Ela incorporava tanto os grupos étnicos das colônias, como também indivíduos à margem da sociedade metropolitana, como exemplos vivos de estágios humanos anteriores à civilização, onde ele se julgava encontrar e considerava ser superior. Na presente obra do autor (*Raças do Império*) há inclusive recomendações eugênicas e, em diálogo, com os receios da mestiçagem enquanto política colonial. Ela também apresenta a razão científica presente no trabalho de mapeamento e interpretação das diferenças humanas.

Essa razão científica pautada em três pontos distintos — “mathesis (‘ordenação de naturezas simples’), taxonomia (‘tabela de diferenças visíveis’) e gênese” — colocaria em evidência as raças que integravam esse Império Colonial dentro do estudo desenvolvido. Sua apresentação a partir de imagens fotográficas difundiria as ideias científicas e comunicaria para a população, assim como organizaria visualmente as diferenças observáveis. O empreendimento permitia que todas as possibilidades e alteridades da existência humana estivessem abertas para a análise racional desses intelectuais, principalmente porque a formalização do campo epistemológico clássico foi pautada na noção de ordem, segundo Silva (2014, pp. 119-162). E, deste modo, a ideia de alteridade constituída horizontalmente (para classificar) e verticalmente (para mediar) organizou o mundo vivo (animal, vegetal e humano) e realizou um mapeamento formal de todos os elementos existentes, utilizando dessa razão científica para realizar a sua primeira inscrição na produção das condições humanas. Além de utilizar também a observação, descrição e classificação de territórios, corpos e modos de existências para designar como estas variedades humanas estariam posicionadas nesse mapa desenvolvido.

Nesse sentido, os trabalhos de campo (seja nas exposições, seja nas colônias) desenvolvidos pelos colaboradores de Mendes Corrêa buscaram mapear essa diversidade imperial a partir de uma razão científica, utilizando as fotografias para ilustrar suas afirmações, teses e ideias. Entretanto, mais que ilustração, essa imagem fotográfica científica educava fotograficamente um grupo que reconhecia determinadas regiões e pessoas do Império Colonial a partir das fotografias que eles consumiam nos trabalhos desenvolvidos por esses intelectuais.

Esse grupo interessado nas publicações dos intelectuais do Instituto poderia consumir os trabalhos científicos comprando os livros, participando dos congressos ou lendo livros nas bibliotecas públicas que possuíam seus exemplares. Ao ler essas obras, os leitores se deparavam com várias ilustrações e fotografias que acompanhavam o texto, mas que também produziam uma narrativa científica paralela, pautada na visão. Essa posição diferenciada da imagem fotográfica dentro da publicação demonstra os usos e funções da fotografia na pesquisa antropológica desenvolvida por esse grupo, as quais pouco se discutem, pois pressupõe-se que sua função é autoexplicativa, ou seja, consiste apenas em apresentar fotograficamente os caminhos da pesquisa, os dados analisados e as suas conclusões.

Não podemos esquecer que a ciência é um fenômeno social e humano, e não um trabalho desempenhado por robôs programados para coletar dados puros e neutros, como argumenta Gould (1991). Deste modo, os cientistas não abandonam os condicionamentos de sua cultura quando estão em campo, nem mesmo estão totalmente apartados do mundo que os formou enquanto um sujeito histórico, pelo contrário, suas influências impactam nas suas referências e em suas conclusões no trabalho desempenhado. É neste sentido que Mendes Corrêa e seus colaboradores recriaram imagens fotográficas isolando os indivíduos de modo a corroborar as suas ideias científicas, tal qual presente na série a seguir.



Figura 13
Camponesa dos arredores de Leiria.
MHNC-UP-IA-Livro6-Folha171.
Legenda original que reproduz o processo
de esteriotipação das pessoas representadas.



Figura 14
Fotografias recriadas de nativos.
MHNC-UP-IA-Livro2B-Folha143a.
Legenda original que reproduz o processo
de esteriotipação e racialização das
pessoas representadas.



Figura 15
Homem ronga. Manhiça, distrito de Loureço
Marques. MHNC-UP-IA-Livro2B-Folha160a.
Legenda original que reproduz o processo
de esteriotipação e racialização das pessoas
representadas.



Figura 16
Maca, de Angoche. Cruzamento de árabe e negro.
MHNC-UP-IA-Livro2B-Folha164a.
Legenda original que reproduz o processo
de esteriotipação e racialização das
pessoas representadas.

As quatro imagens fotográficas da série acima demonstram esse processo de recriação das fotografias usadas para os trabalhos acadêmicos de Mendes Corrêa, na qual o antropólogo identifica a fotografia que lhe interessa, como, por exemplo, a fotografia da jovem portuguesa (imagem 13) produzida pela Casa Alvão, recorta o fundo e cola em outro suporte. A mesma ação foi desempenhada com as fotografias da jovem quipunga (“etnia” de Angola) que estava exposta na Exposição Colonial de 1934 (imagem 14). Ou então, utilizava uma tinta branca para apagar o fundo da imagem fotográfica e isolar a figura humana, como nas fotografias do homem ronga (imagem 15) e no mestiço de árabe e negro (imagem 16), ambas de Moçambique.

Essa nova imagem fotográfica estava pronta para ser publicada nos trabalhos acadêmicos e estava de acordo com os parâmetros dos deterministas biológicos. Os conceitos abstratos que definiam determinada raça eram apresentados com fotografias isoladas dos indivíduos racializados (colonizados, colonos e metropolitanos), assim como a sua evolução gradual seria observada no contraponto com os indivíduos brancos, também registrados e presentes fotograficamente. É exemplo a imagem 13 que foi publicada no livro *Raças do Império* abrindo a seção dirigida para os portugueses da metrópole, intitulada “A lusa grei”, como também a imagem 16, na seção referente a “Moçambique”. Já a imagem 15, além de abrir a seção de “Moçambique”, também foi utilizada no livro do *Ultramar Português*.

As fotografias usadas por Mendes Corrêa não eram necessariamente produzidas por ele (basta atentar para o fato que as fotografias de Moçambique foram oferecidas pela Repartição Técnica de Estatística da Colônia de Moçambique, em 1944), e por isso, havia uma série de mecanismos de obtenção de imagens fotográficas para os estudos científicos desse grupo. Desde doações ou trocas — intercâmbios que reforçavam os laços de colaboração entre os diferentes espaços de produção da imagem fotográfica —, até mesmo a produção própria, pois havia também a orientação do próprio pesquisador para produzir as imagens que usaria na pesquisa (como vimos com as imagens 7, 8 e 9). Esses caminhos da fotografia apontam para as redes de práticas sociais que conferem valor, sentido e significado às imagens fotográficas, mas também sinalizam para uma limitação técnica e financeira para ampliar a produção fotográfica pelos próprios antropólogos. Pensar a dialética do processo que cria a fotografia e a promove de diferentes formas é fundamental para refletir sobre a experiência fotográfica na época contemporânea, assim como para colocar a situação da fotografia em um arquivo como um problema histórico.

Nesse sentido, ao avaliarmos a diversidade existente no museu do Instituto e nos trabalhos produzidos pela Escola Antropológica do Porto, podemos reunir dados que permitem inferir a orientação presente no grupo, como propõe Matos (2012). Para a autora, os diferentes estudos são dados de como Mendes Corrêa compreendia a Antropologia enquanto uma ciência ampla e com capacidade de estudar o ser humano em suas diversas dimensões (física e cultural) e temporalidades (passado e presente). A Antropologia praticada pela Escola

Antropológica do Porto, portanto, tinha sim uma influência da antropobiologia⁶, como também da pré-história, medicina, ciências naturais, história e etnologia praticadas naquele momento⁷. O ser humano era compreendido em sua integridade através da reunião desses estudos (sobredeterminados pela biologia), mesmo que, em algumas pesquisas, os elementos etnográficos fossem apresentados apenas como complementares dos dados antropobiológicos que descreviam e sistematizavam (Matos, 2012).

Os trabalhos, geralmente, são ricamente ilustrados com mapas, desenhos e fotografias. As últimas podem ser encontradas no acervo fotográfico apresentado e apontam para os itinerários posteriores a sua aquisição pelo antigo Instituto de Antropologia da Universidade do Porto. Em síntese, esses documentos fotográficos estavam inseridos em contextos de práticas sociais e culturais que lhes conferiram sentido e valor que a organização arquivística dos tombos não apresentam diretamente. Eles colocam o desafio de ampliar a dimensão limitada que compreende as fotografias como um depósito de informações a ser acessado ou uma mera evidência visual de um fato. Confrontar a documentação fotográfica com seu cenário de produção, circulação e arquivamento e estranhar-se diante do registro visual pode permitir a produção de outras leituras que combatam o colonialismo presente na estrutura que originou essas fotografias.

Considerações finais

A imagem fotográfica em sua exposição pública pode gerar diferentes valores e significados. Eles são orientados e forjados na ação de sujeitos que apresentam materialmente a imagem visual em seus circuitos sociais a fim de promoverem determinada interpretação. Nesse sentido, quando observamos os documentos fotográficos reunidos nos livros do antigo Instituto Antropológico da Universidade do Porto e identificamos algumas questões presentes no arquivo que impossibilitam construir leituras fora do quadro de inventariação étnica, coloca-se a necessidade de buscar outras fontes para produzir interpretações mais complexas dessas fotografias.

A presença humana registrada fotograficamente está nas ações dos retratados inscritas no suporte fotográfico. Nas imagens fotográficas da Exposição Colonial do Porto, por

6 Área da Antropologia que estuda o ser humano do ponto de vista funcional.

7 Essas áreas do conhecimento fundamentavam a Antropologia praticada pela Escola Antropológica do Porto em sua descrição (em bases biológicas) das populações a fim de justicar seu “atraso”. Embora a raça não exista cientificamente e seja uma falácia criada, não podemos ignorar a sua força enquanto categoria sociológica. Sua ideia foi capaz de mobilizar indivíduos, definir projetos, elaborar leis, estabelecer limites de acesso, desumanizar pessoas e uma série de outras ações que ainda persistem na contemporaneidade. Analisar criticamente esses trabalhos consiste também em compreender como essa ideia se estruturou e empregou-se nas práticas sociais da época de modo a não ser criticada, pelo contrário, ser reproduzida em diferentes lugares e sociedades, mesmo sendo criada em “gabinetes científicos”, como observamos ao longo do capítulo.

exemplo, alguns nativos expostos demonstraram em suas faces o incômodo diante daquela situação, enquanto outros reagiram de outras formas que a lente da objetiva não pode controlar e teve que captar na cena fotográfica. O vestígio da ação do sujeito histórico está na imagem visual e precisamos buscá-lo em outros registros salvaguardados, para não ficar restrito a poucos sinais. A ampliação da reflexão, desse modo, requer a confrontação com outros registros a fim de colocar diversas camadas de sentidos àquela documentação e complexificar as análises possíveis para os elementos presentes no suporte visual.

As imagens fotográficas reunidas no acervo do Instituto de Antropologia e os documentos disponíveis para a pesquisa não nos permitem captar essa presença histórica, porque as informações sobre os registros fotográficos se encontram dispersas e não estão juntas ao tombos, o que dificulta a investigação em um momento que o acervo se encontra em tratamento. Essa característica da atual situação do material coloca o desafio de pensar essas fotografias em outras chaves de interpretação, mesmo que distantes de alguns debates atuais das imagens fotográficas em contexto colonial (cf. Azoulay, 2019; Hayes & Minkley, 2019; Bajorek, 2020). Esse percurso projeta também caminhos de investigação com esses acervos, dimensiona a importância deles para pensar como se desenvolveu a relação entre antropologia e o colonialismo português e encaminha questões presentes na produção fotográfica da antropologia portuguesa.

As imagens visuais reunidas nos tombos, por exemplo, foram separadas dos diversos documentos que acompanharam a sua produção, os seus caminhos até ao livro-acervo e as suas utilizações pela Escola Antropológica do Porto. As informações que apontam para uma vida anterior ao conjunto ou mesmo posterior a obtenção pelos antropólogos do Instituto são escassas e lacunares. A organização arquivística dos antropólogos buscou apagar as relações sociais que marcaram as camadas daquelas fotografias para circunscrever seu objetivo principal de enunciação: a inventariação do outro. Além disso, reforçar a cientificidade da imagem fotográfica obtida de diferentes modos.

O conjunto fotográfico é um monumento construído pelos antropólogos composto por fragmentos que põem em evidência visual os grupos étnicos estudados no Instituto. As imagens fotográficas foram usadas, ou não, em trabalhos antropológicos, ou mesmo produzidas ou reunidas pelos intelectuais em questão. Elas permitem identificar uma rede de intercâmbios e usos diversos da fotografia dentro do trabalho antropológico que, em princípio, não estão evidentes quando pensamos a fotografia apenas em sua dimensão ilustrativa e não refletimos sobre a materialidade da documentação fotográfica em um arquivo. Assim, cabe indagar se não podemos usá-las também para pensar a história dos retratados, reconhecendo-os a eles também como agentes históricos que marcaram aquele documento visual nas suas diferentes camadas e nos deixaram problemas históricos.

Referências bibliográficas

- Appadurai, A. (2009). *A vida social das coisas: As mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: EdUFF.
- Azoulay, A. (2019). *Potential history: Unlearning imperialism*. London/New York: Verso.
- Banks, M. & Vokes, R. (2010). Introduction: Anthropology, photography and the Archive. *History and Anthropology*, 21 (4), 337-349.
- Bajorek, J. (2020). *Unfixed: Photography and decolonial imagination in West Africa*. Duke University Press Books.
- Bärnighausen, J., Caraffa, C., Klammer, S., Schneider, F. & Wodtke, P. (Eds.). (2019). *Photo-Objects: On the materiality of photographs and photo archives in the humanities and sciences* [PDF]. Retrieved from: <https://www.mpiwg-berlin.mpg.de/resources/publications/books/photo-objects-materiality-photographs-and-photo-archives-humanities>
- Burgin, V. (1982). *Thinking Photography*. Londres: Macmillan Press.
- Castelo, C. (2012). Investigação científica e política colonial portuguesa: Evolução e articulações, 1936-1974. *História, Ciências, Saúde — Manguinhos*, 19 (2), 391-408.
- Clifford, J. (1998). *A experiência etnográfica: Antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- Daston, L. (1999). As imagens da objetividade: A fotografia e o mapa. In F. Gil, (Ed.), *A ciência tal como se faz* (pp. 79-103). Lisboa: Ed. João Sá da Costa.
- Edwards, E. (Ed.). (1992). *Anthropology and Photography: 1860-1920*. New Haven and London: Yale University Press.
- Edwards, E. & Hart, J. (Eds.). (2004). *Photographs objects histories: On the materiality of images*. London/New York: Routledge.
- Fabris, A. (1998). *Fotografia: Usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp.
- Gould, S. J. (1991). *A falsa medida do homem*. São Paulo: Martins Fontes.
- Guran, M. (2011). Considerações sobre a constituição e a utilização de um corpus fotográfico na pesquisa antropológica. *Discursos fotográficos*, Londrina, 7 (10), 77-106.
- Hayes, P. & Minkley, G. (Eds.). (2019). *Ambivalent: Photography and visibility in african history (New african histories)*. Ohio: Ohio University Press.
- Matos, P. F. (2012). *Mendes Correia e a Escola de Antropologia do Porto: Contribuição para o estudo das relações entre antropologia, nacionalismo e colonialismo (de finais do século XIX aos finais da década de 50 do século XX)*. (Ph.D.'s thesis, Universidade de Lisboa). Retrieved from: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/7831>
- Mauad, A. M. (2016). Sobre as imagens na História, um balanço de conceitos e perspectivas. *Revista Maracanan*, 12 (14), 33-48.
- Mbembe, A. (2013). *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona.
- Mirzoeff, N. (2003). *An introduction to visual culture*. London/New York: Routledge.
- Mitchell, W. J. T. (2005). *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago: University of Chicago Press.
- Oliveira, M. V. (2019). *À sombra do colonialismo: Fotografia, circulação e projeto colonial português (1930-1951)*. (Master's thesis, Universidade Federal Fluminense). Retrieved from: <https://www.historia.uff.br/stricto/td/2306.pdf>
- Roque, R. (2006). A antropologia colonial portuguesa. In D. R. Curto (Ed.), *Estudos de sociologia da leitura em Portugal no século XX* (pp. 789-822). Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkin.
- Sekulla, A. (1992). The body and the archive. In R. Bolton, (Ed.), *The contest of meaning: Critical histories of photography* (pp. 343-389). Cambridge: MIT Press.
- Silva, D. F. (2014). No bodies: Law, raciality and violence. *Meritum*, 9 (1), 119-162.
- Stoller, A. (2002). Colonial archives and the arts of governance. *Archival Science* 2, 87-09.
- Tagg, J. (1988). *The burden of representation: Essays on photographs and histories*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Vicente, F. L. (Ed.). (2014). *O império da visão: Fotografia no contexto colonial português (1860-1960)*. Lisboa: Edições 70.
- Vokes, R. (Ed.). (2012). *Photography in Africa: Ethnographic perspectives*. Suffolk, UK: James Currey.

Dwelling in the word: a visual essay on Senegalese sacred architecture

*Habitando a palavra: um ensaio visual sobre
arquitetura sagrada Senegalesa*

Allen F. Roberts

Professor Emérito
University of California Los Angeles
aroberts@arts.ucla.edu
ORCID ID: [0000-0001-9024-1542](https://orcid.org/0000-0001-9024-1542)

Mary N. Roberts¹

University of California Los Angeles

Attention to Senegalese visual and narrative epistemologies suggests that “image” and “archive” are anything but universal or discrete terms of reference. Visual achievements captured by photographs often imply esoteric narrative, for example, and in the case to be presented here, while built environments possess practical functions, they also archive human intentions and divine interventions. Through photo-documentation, processes and moments of meaning-making may be preserved, yet unless accompanied by the exegeses of those deploying what Alfred Gell might have understood as “technologies of enchantment” to construct and then dwell in their creations and so receive the active blessings (*baraka*) so realized, photographs may be reduced to the “pretty pictures” of souvenirs, with the memories so implied only those of the photographer.²

From the late 1980s (and perhaps earlier) until 2018, a most marvelous feat of architecture stood on the outskirts of Djourbel, a small city east of Dakar. A holy man named Serigne Omar Sy (1913-2018) and his ardent followers constructed a large compound of multiple buildings made entirely of reeds and similar materials to venerate the stylus used to write the Words of Allah.³ The domes, towers, mosque, dwellings, and other structures gracing the place were realized without formal training, and the place was called Yaminullah, “We Trust that Allah Will Be Satisfied with Us.”

Serigne Sy was a mystic of a Senegalese Sufi order called the Muridiyya, and following such practices, evident aspects of any phenomenon (*zahir*) are matched by secret dimensions (*batin*) as illuminated by divine signs (*ayah*) that, when recognized, may bring active blessings (*baraka*). The layout and fretwork adorning walls of Yaminullah were calligraphic, Serigne Sy explained, and legible to those who had perfected their souls through sufficiently deep erudition and inspired reflection to recognize the compound as a text. Registers of isosceles triangles captured the rhythm of Arabic inscription as voiced and performed, for positive figures presented the three upright postures of Muslim prayer. Between these forms of supplication were absent, downward-pointing triangles as the remaining poses of effacement, for who can presume that Allah will respond to one’s entreaties?

1 The contributions of Dr. Mary “Polly” Nooter Roberts (d.2018) may be posthumous, yet she participated in every phase of the research, writing, teaching, and museum work leading to the present exposition, and she continues to inform my ongoing scholarship (AFR).

2 Alfred Gell, “The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology,” pp. 40-63 in *Anthropology, Art, and Aesthetics*, J. Coote and A. Shelton, eds. 1994. New York: Oxford University Press. Much of our writing has addressed photography and related visual practices via a Senegalese visual epistemology informed by mystical Islam. For example, see A. F. Roberts and M. N. Roberts, “Enigma and Purpose: Visual Hagiographies of Urban Senegal,” pp. 194-211 in *The Image Debate: Figural Representation in Islamic and Global Cultural Contexts*, Christiane Gruber, ed.. 2019. London: Gingko; and idem, “Aura and Icon in Contemporary Senegal,” pp. 180-194 in *Reader on Modernity in Africa*, P. Geschiere, B. Meyer, and P. Pels, eds. 2008. London: James Currey and Indiana University Press.

3 Serigne Sy’s oeuvre from 1994 through 2002 is presented in A. F. Roberts and M. N. Roberts, pp. 212-229 of *A Saint in the City: Sufi Arts of Urban Senegal*. 2003. Seattle: University of Washington Press for the UCLA Fowler Museum of Cultural History, Los Angeles. The same volume details histories and practices of the Muridiyya Sufi movement of which Serigne Sy was an ardent follower.

Despite, or perhaps because of his gifts, Serigne Sy was a most controversial person. His acerbity was legendary when directed toward those he deemed to have left the straight and narrow. Furthermore, his astonishing architectural skills were matched by equally miraculous healing powers that, it was suspected, might be turned against his adversaries. The ephemerality of building in straw was integral to Serigne Sy's mission, for the need for constant reconstruction made Yaminullah a monument to work as prayer; yet reed and stick are vulnerable to fire, and arsonists destroyed his compound three times. Yaminullah was rebuilt with ardor after the first two blazes, in different but equally compelling ways. After a final fire just before the very elderly holy man died in 2018, his sons replaced straw structures with constructed cement-block housing. Yaminullah remains in memories of purposeful labor to materialize trust in divine guidance, yet tragically matched by conspiracy theories regarding the old man's clandestine powers. In sum, the ephemeral nature of his chosen medium affirms the impermanence of any human achievement, as a humbling, albeit unstated aspect of Serigne Sy's architecture of the Word.



1

1

Serigne Omar Sy (1913–2018) was not formally trained in architecture but his achievements were directed by Divinity. While passersby or visitors might marvel at the visual and spiritual wonders of his compound, Serigne Sy humbly received Allah’s gifts and did not expect credit for his achievements. As attested by this portrait taken when he was 93 years old, Serigne Sy remained hale and hearty well into his dotage, tirelessly working with his followers to maintain their dwelling as a place of prayer — quite literally.



2

“Nothing happens by chance,” Senegalese Sufis often hold, for all is Allah’s will. In June, 1994, when our driver took what we understood as a wrong turn in leaving the Senegalese town of Djourbel, we came upon a most remarkable compound graced by towers, domes, and other structures, all constructed of straw. An inscribed central gate facing the road read “Allahu Akbar,” God is Great; a sign above the threshold offered a prayer of protection from Satan; and to the side, a painting of Sheikh Amadu Bamba (1853–1927) and his most fervent follower, Sheikh Ibra Fall, was an icon assuring the saints’ presence and conveying their *baraka* blessings. Stopping to inquire about so astonishing a place, we were told that the inhabitants did not ordinarily speak to strangers, but since Allah had brought us to their door, the marabout — the holy man — Serigne Omar Sy would receive us and tell us anything we wished to know of the endeavors he undertook with his devotees. So began a most meaningful friendship.

Serigne Sy named his residence Yaminullah, “We Trust that Allah Will Be Satisfied with Us.” As he explained, geometrical ornamentations captured the right-to-left rhythms of Arabic script. To Muslim thinking, writing is not an end unto itself, for it is always meant to be recited. A soundscape was therefore implied by the fretwork. So was pious kinesis, for upward-pointing triangles suggested positions of prayerful supplication, while downward, seemingly absent triangles were gestures of humility before Allah, again as expressed while praying. Serigne Sy admitted that most would not be able to “read” any such “text,” yet the place would be “legible” to those sufficiently far along their mystical paths toward blessed revelation. Nor would most fathom the layout, for he had composed his compound as a *xatim*, a “divine seal” or, more prosaically, a “mystical square” of the sort so instrumental to problem-solving, healing, promotion, and protection as mystical Islam is *put to work* to assist everyday lives. The doorway seen here led through a small central room called “the threshold of blessing” (*bab-salam*) to a next room with its vertically striped back wall. Anyone traversing this space would be healed, protected, and promoted, Serigne Sy told us.





In our first visit with Serigne Sy, when we asked why he constructed his dwellings in straw and reed, he replied that anyone could build with cement blocks, but it was his blessed gift (*baraka*) to be able to create structures from reed as veneration of the Qalam — the holy stylus with which one writes the Word of Allah. The implied kinesics of Yaminullah thus included the performance of inscription while speaking to its purposes. Furthermore, straw is ephemeral in ways fundamental to the *mission* of Serigne Sy's construction, for it weathers because of the equally fierce rainy and dry seasons of inland Senegal, and must constantly be repaired and replaced as these two ardent followers are seen undertaking. Such sustained endeavors are like building a mosque, Serigne Sy asserted, for such work can never be completed and the restorative labors he undertook with his men are themselves prayer. Indeed, Yaminullah was a monument to work itself. Here the interior lattice of a wall is seen under construction, and railroad ties and other repurposed metal serve as scaffolding and structural support.



Many people lived within Yaminullah, including Serigne Sy's extended family (his first wife stands to the left). A host of his own and his devotees' children helped with housework, care of livestock penned within the confines, and minor maintenance of the compound. Some followers dwelled in the compound to be sheltered and fulfilled by its blessings, while others came for regular spiritual retreats, working joyously for days or weeks of prayerful camaraderie so as to bring blessings back to their own homes and places of work.

Serigne Sy was a most controversial person for his acerbity regarding those he felt were straying from divine purposes. It was also rumored that his miraculous healing powers might be directed toward adversarial ends should he so choose. Many Senegalese told us they were afraid to enter the compound. Straw is obviously vulnerable to fire, and on three different occasions, arsonists destroyed the evident structures of Yaminullah. Serigne Sy's blessings were such that no human casualties resulted, but livestock and possessions were lost. Serigne Sy's political and spiritual enemies might wreck havoc, yet he and his followers would persevere, for Yaminullah was far more than its superficialities. Not being oblivious to perfidy, however, Serigne Sy's burned-out car was left visible from the road as new structures were raised in triumph.

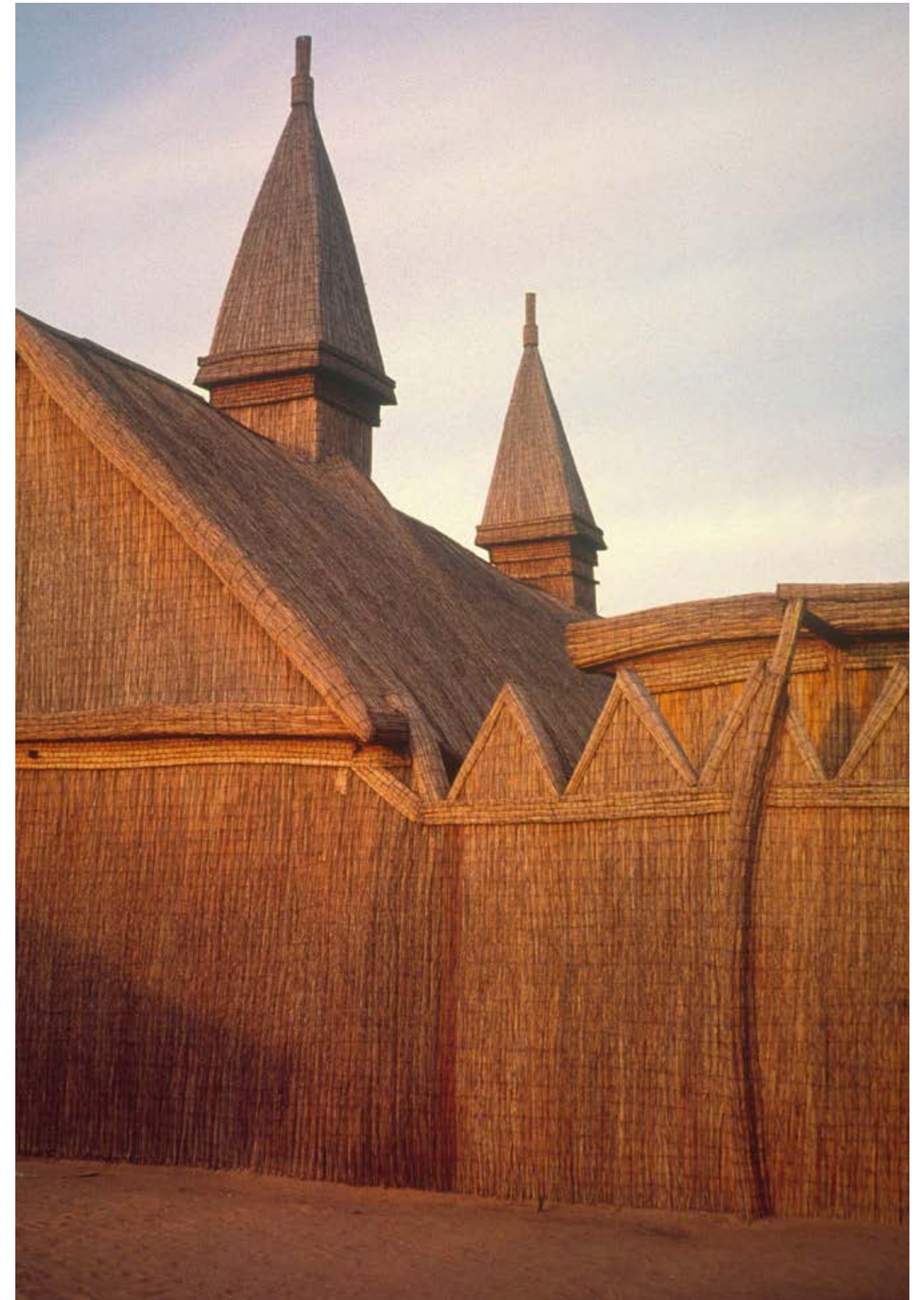


7

Yaminullah may have been razed, yet it was given physical form again through the hard work and deep dedication of Serigne Sy and his devotees. Just as construction of a mosque can never be complete, perfection is additive: There is no turning back, only looking forward. The compound's new layout, structure, and more general aesthetic program did not replicate what had been lost to fire. Instead, triangles were made more acute through towers and turrets as seen in 2001, and other registers graced the tops and surfaces of walls, for prayer never ceases.

8

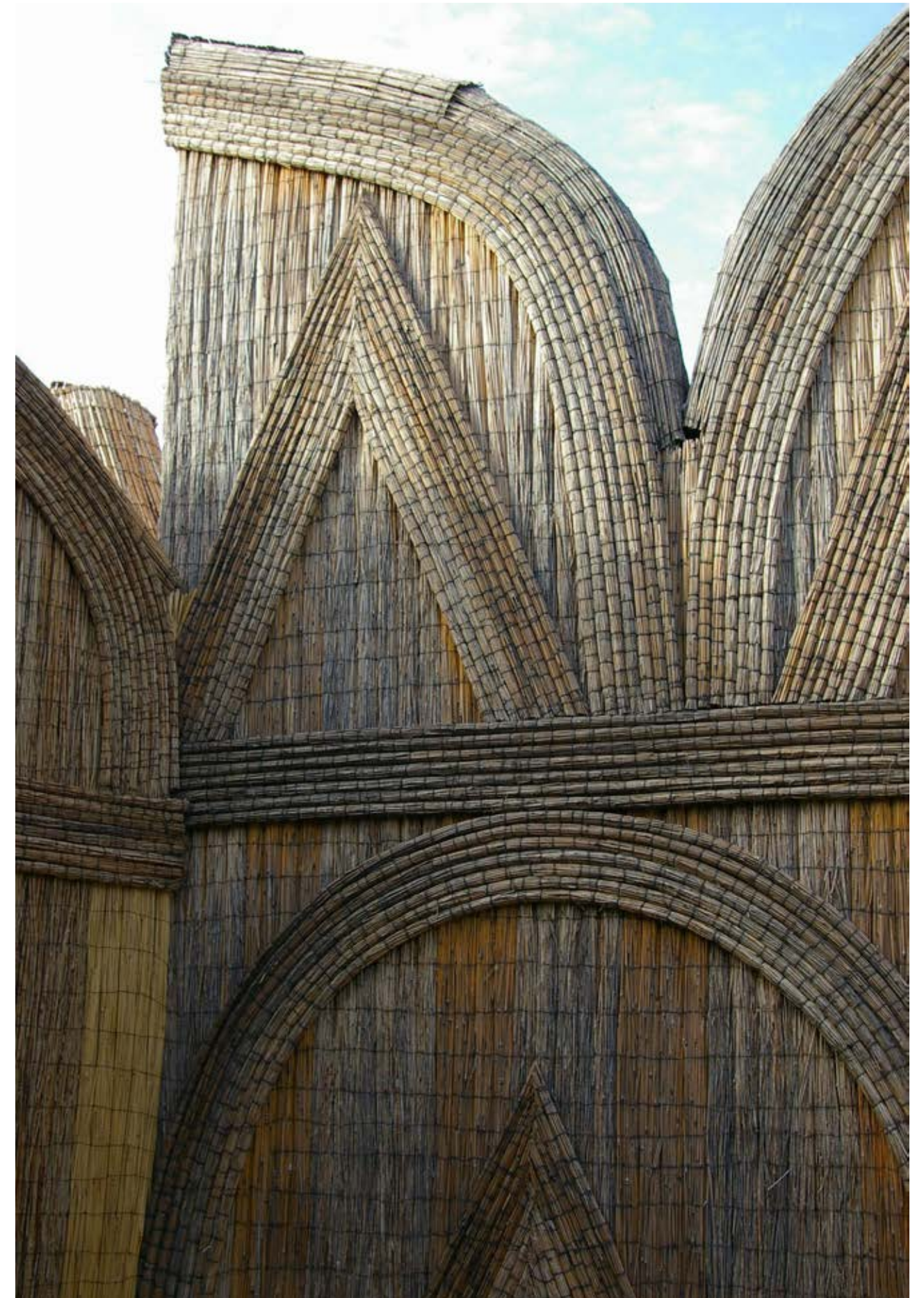
As the elaboration of Yaminullah continued for the next five years, structures became more ornate and so more expressive of the blessings they bestowed. As seen in 2006, exaltations of triangles stood to either side of the entrance to the compound, enhanced by stripes produced by leaving reddish husks or removing them from reeds and slim sticks gathered from a nearby rainy-season marsh. Verticality was thereby emphasized, directing gaze, thought, and supplication upward to Allah. Through the gateway opening to passersby on the road from Djourbel to Kaolak, interior structures bore their own cadences of triangles both evident and implied following the dialectic of mystical Islam that balances superficial realities (*zahir*) with hidden truths (*batin*).





Within Yaminullah as encountered in 2006, an aesthetic combining triangles and overarching, rounded designs was more pronounced than earlier. To the left of this picture, a recently constructed wall retained the yellow of its reeds that had faded in the striking structure to the right. Baling wire used to bind sheaves of straw was evident, but aside from its functional necessities, staccato interventions in courses of triangles and embracing arches added visual impact, contrasting features with flat grids created in binding the structure's walls as further emphasized by the play of stripes. Following the precepts of mystical Islam, deep contemplation of any such features may be revelatory, and judging from Serigne Sy's explanations of his compound as we encountered it in 1994, sounds, rhythms, postures, and vitality were expressed, with grids further referring to *xatim* as active devices of numerology directed toward problem-solving, healing, and protection.

After another arson razed Yaminullah, a next dwelling offered even greater emphasis to rounded forms as seen here in 2009. Interior triangles were subsumed by such embrace, yet implied by the three vertical lines held within. That labor was perpetual could not be more evident than in this photograph, for Yaminullah's façade facing the road bore an older structure to the right, a newer one to the left. Piles of bundled sticks, logs, and repurposed concrete blocks and cement debris attested to carefully planned efforts requiring a great deal of coordinated work to find, transport, prepare, and deploy these and other materials through symposiums – people working closely together as an end unto itself.







11

11

With time, interior structures retained their blessing properties expressed through iconography, yet as Serigne Sy, his family, and his followers dwelled within their architecture of the Word, life went on: As seen here, kids' clothes needed to be washed and dried above sandy floors. Durkheim's dialectic between sacred and profane was a reality of everyday *life*.

12

A last arson reduced Yaminullah to ashes only a few months before Serigne Sy left this world in 2018, aged 105. As his health declined, his sons took ever greater responsibility for his healthcare and his home. Recognizing that they did not possess their father's divine inspiration and gifts for architecture, they could not — and, truly, should not — replicate Yaminullah in any of its manifest iterations. Over the years, the town of Djourbel had grown into a city expanding along the road to Kaolak, engulfing Yaminullah. Land as valuable property became increasingly emphasized, and where once a compound stood as material manifestation of Serigne Sy's veneration of the reed stylus with which one writes the Word of Allah, concrete-block housing was constructed, as seen here in 2019. Implied rhythms, writing, and prayerful postures have been lost, as has the joyful symposium of men working together as a form of prayer. May Allah be satisfied with those dwelling therein nonetheless, as memories of Serigne Sy continue to inspire.



Rasgar as fronteiras: campos e foras de campo nos álbuns fotográficos das fronteiras

*Tearing borders: Field and out-of-the-field
in border photo albums*

Teresa Mendes Flores

Universidade Nova de Lisboa,
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas,
Instituto de Comunicação da Nova,
Lisboa, Portugal
teresaflores@fcsh.unl.pt
ORCID ID: [0000-0002-8866-3129](https://orcid.org/0000-0002-8866-3129)

Este capítulo teve apoio da FCT,
no âmbito do projeto Photo Impulse
PTDC/COM-OUT/29608/2017.

Resumo: Este texto apresenta a produção fotográfica relacionada com o Arquivo de Fronteiras do Instituto de Investigação Científica Tropical (IICT) do Museu de História Natural e Ciência (MUNHAC) da Universidade de Lisboa, em particular os álbuns fotográficos. Partindo dos conceitos de campo e fora de campo, apresenta-se uma problematização sobre o significado destes álbuns e dos arquivos coloniais, numa perspetiva decolonial e tomando como exemplo os dois álbuns da Comissão de Delimitação de Fronteira de Lourenço Marques, 1890-91.

Palavras-chave: fotografia; fronteiras; campo; fora de campo; álbuns fotográficos; colonialismo.

Abstract: *This chapter presents the photographic production related to the Archives of Borders of the Institute for Tropical Scientific Research (IICT) of the Museum of Natural History and Science (MUNHAC) of the University of Lisbon, in particular the photo albums. Starting from the concepts of field and out-of-field, a problematization about the meaning of these albums and colonial archives is presented, in a decolonial perspective and taking as an example the two albums of the Commission of Border Delimitation of Lourenço Marques, 1890-91.*

Keywords: *photography; borders; field; out of field; photographic albums; colonialism.*

Rasgar as fronteiras: campos e foras de campo nos álbuns fotográficos das fronteiras

Este capítulo aborda uma das mais persistentes formas de usufruto e arquivo de fotografias desde o início da sua história em provas de papel, que é o álbum de fotografias. Vem-nos, imediatamente, à memória aquele velho álbum de família do tempo dos nossos avós, ou o nosso próprio álbum enquanto bebés, ou talvez o álbum que fizemos quando adolescentes, repleto de fotos de amigos, romances de verão e viagens de finalistas; ou talvez, ainda, o que comemora o nosso casamento, com todos os lugares comuns a que nos sentimos com direito e que são como as cartas de amor. É verdade que quando pensamos em álbuns de fotografias pensamos, principalmente, em álbuns pessoais e em contexto privado: o nosso arquivo pessoal de imagens de vida. Contudo, e durante mais de cem anos, o álbum fotográfico teve também outros contextos, como sejam, os comerciais, vendidos por fotógrafos profissionais, por vezes contendo *cartes-de-visite* ou cartões-álbum de personalidades famosas ou de paisagens celebrizadas; e os álbuns produzidos em contextos institucionais, seguindo de perto a tradição dos álbuns temáticos (Langford, 2001). É sobre este último tipo — os álbuns “oficiais” — que me vou ocupar, tomando como objeto o caso específico do conjunto de álbuns fotográficos ligados ao Arquivo de Fronteiras, para depois desenvolver um desses casos.

Imaginar a fronteira

O Arquivo de Fronteiras reúne a documentação textual, cartográfica e imagética produzida pelas comissões de delimitação de fronteira, entre cerca de 1856 e a década de 1940, referente aos territórios africano e asiático ocupados por Portugal¹. Pertencendo ao vasto património do Instituto de Investigação Científica Tropical (IICT), transita para o Museu Nacional de História Natural e da Ciência (MUHNAC) da Universidade de Lisboa, na sequência da remodelação institucional do IICT, em 2015². Em conformidade com a Declaração Universal sobre os Arquivos (UNESCO, 2011), em que se assevera a importância patrimonial dos arquivos e se defende a sua acessibilidade, nomeadamente com recurso a novas tecnologias, o Arquivo de Fronteiras tem vindo a disponibilizar em linha as suas imagens³. Este arquivo assume, por um lado, o seu carácter público e, por outro, a particular função diplomática de assegurar às nações anteriormente ocupadas o acesso a esta informação relevante e que também lhes pertence. As informações aí conservadas têm sido particularmente importantes desde que os estados libertados entenderam aceitar, como parte da sua história, as fronteiras coloniais, num processo iniciado na segunda conferência dos Países Não Alinhados, no Cairo, em 1964, na base de cujos resultados se delineou o Programa de Fronteiras da União Africana de 2007 (Roque, 2015; Santos, 2013).

As tipologias de imagens presentes neste acervo são mapas, desenhos e fotografias, tanto positivos quanto negativos. A produção fotográfica é frequente no contexto das missões de delimitação de fronteira, apesar de pouco referida nos relatórios escritos. No Arquivo de Fronteiras do MUHNAC estão identificados 9 álbuns fotográficos relativos a missões de delimitação de fronteira⁴ (ver gráfico1). Para além dos álbuns, de diferentes formatos e com um número diversificado de imagens cada, existe um acervo de cerca de 2 000 negativos de

1 Ana Cristina Roque (2015, p. 74) escreve sobre o Arquivo de Fronteiras, dizendo que se trata da “Designação genérica dada ao acervo constituído pela documentação sobre a questão das fronteiras existente no IICT, e que inclui: processos de correspondência, documentação oficial e diplomática, atas das reuniões realizadas pelas comissões de fronteiras, relatórios e notas de campo, descrição e localização geográfica dos marcos de fronteira, resultados dos trabalhos topográficos e geodésicos, esboços, mapas, fotografias, descrições dos territórios atravessados, informações (litígios, impostos...), sobre todos os territórios que, em tempo, estiverem sob domínio português.”. Contudo, sobretudo por razões de conservação, o material fotográfico, sejam álbuns, provas soltas ou negativos, integra organicamente, ao dia de hoje, a coleção fotográfica geral do IICT/MUNHAC da Universidade de Lisboa. A história custodial destas imagens coloca-as como a parte visual dos relatórios escritos e técnicos, e portanto, a sua leitura deve ser feita no contexto do acervo do Arquivo de Fronteiras, como sua parte integrante.

2 O IICT foi transferido, por fusão, para a Universidade de Lisboa — Decreto-Lei n.º 141/2015 — Diário da República n.º 148/2015, Série I de 2015-07-31

3 Consultar <https://actd.iict.pt/collection/actd:AHUMGG>

4 Existem outros conjuntos relativos a missões de geodesia, com evidentes afinidades com as fotografias da delimitação de fronteira, porque reportam a utilização das mesmas metodologias da geodesia, mas estas missões não se destinavam a traçar as fronteiras, mas a completar a cobertura geodésica de todo o território para elaboração de mapas completos. Não eram, por isso, acompanhadas de comissões de qualquer outro país europeu como no caso das comissões de limites.



diferentes tipologias, a maioria em vidro de brometo e prata de diferentes formatos, tanto monoscópias quanto estereoscópias e panoramas, assim como películas de grande e médio formatos. Já as provas impressas compreendem albuminas (nas missões da década de 1890), papel de revelação e papel de brometo de prata. A identificação das câmaras fotográficas usadas é mais difícil, pois os relatórios dedicavam várias páginas a descrever o material técnico de geodesia (teodolitos, pedómetros, higrómetros, heliótropos, lunetas, etc.) mas raramente se ocupavam com a tecnologia fotográfica de que dispunham. Dada a evidência dos muitos momentos dedicados à documentação fotográfica, esta ausência pode justificar-se, por um lado, porque a fotografia não é usada como meio para concretizar o trabalho técnico de triangulação com vista à medição dos territórios e futuro desenho de mapas rigorosos, que preenchia as preocupações dos chefes destas missões e dos seus relatórios escritos e, por outro lado, precisamente, poderia ser objeto de uma certa evidência e familiaridade, ficando na área do não dito. Contudo, penso que não podemos concluir que seria uma atividade marginal e a que não dedicariam tempo ou (alguns) recursos, pois a quantidade e o tipo de imagens produzidas revelam um empenho na sua produção e preservação para envio às autoridades da metrópole. Nas missões mais antigas a portabilidade era um desafio e alguma parte química era ainda desenvolvida no local, o que, sem dúvida, exigia grande empenho e esforço (Geary, 1986; Rosenblum, 1997; Sena, 1998). A observação das fotografias mostra-nos inúmeros atos fotográficos que implicaram a paragem das atividades em curso, para “pousar

para o retrato”. Num grande número de casos, a técnica fotográfica da época exigia um tempo de exposição de alguns segundos, o que tinha implicações na escolha dos temas, rareando fotografias de ações por comparação com fotografias de paisagens ou retratos. Estes exigiam a organização das poses para garantir a nitidez das fotos. Esta arregimentação de todo o pessoal, em especial nos inúmeros retratos coletivos, encontra-se até ao final da primeira guerra mundial e torna-se um código visual da fotografia colonial, isto é, não acontece apenas por razões técnicas, mas tem fortes razões simbólicas, enquanto ritual de celebração dos objetivos alcançados e forma de enquadramento colonial dos sujeitos. Por outro lado, os espólios existentes evidenciam uma forte preocupação com a documentação dos diversos trabalhos e a constituição da sua prova fotográfica. Em particular a partir do início do século XX, fez-se a documentação fotográfica de todos os marcos de fronteira, atestando a importância da fotografia nesse contexto.

Era, na realidade, uma exigência das autoridades governamentais, como fica claro no despacho publicado no Diário do Governo, n.º 17 de 23 de janeiro de 1900, onde se escreve:

Farão [os comissários das Missões] a descrição de cada um dos locais escolhidos para pontos da fronteira, acompanhando-a de uma planta topographica devidamente cotada e onde se indiquem as coordenadas geographicas desses pontos. É da máxima conveniência, para ulteriores reconhecimentos, tirar vistas photographicas d’esses marcos ou pyramides da fronteira, indicando na photographia o azimuth e distancias a que foram tiradas (*Sic*). (In Instruções a observar nos trabalhos de delimitação de fronteiras das nossas colónias, n.º 11, p. 179, assinado pelo Secretário de Estado dos Negócios da Marinha e Ultramar, Francisco Dias da Costa).

Neste mesmo despacho se incumbe cada comissário a entregar “relatórios, plantas e mais documentos dos trabalhos realizados” (artigo n.º 18) à Direção Geral do Ultramar que os enviaria, para avaliação científica, à Comissão de Cartografia, sendo deste modo que este arquivo se constituiu e chegou até nós⁵. No mesmo despacho, artigo n.º 23, enumera-se o conjunto de instrumentos científicos com que se devem munir as diversas comissões de limites, entre os quais surge a menção a “machina photographica” (*Sic*). Embora o registo fotográfico não tivesse um papel direto na determinação das coordenadas nem nos levantamentos topográficos, a documentação visual dos trabalhos é valorizada como parte de um conjunto de saberes de natureza científica e técnica que contribuiriam para o conhecimento dos territórios e sua concomitante “possessão”. E a questão da apropriação das riquezas é decisiva. Em caso

5 O IICT é o organismo sucedâneo desta Comissão de Cartografia, fundada em 1883, no âmbito do Ministério do Ultramar. Sobre a história do IICT, consultar o texto de Manuel Lobato, no blog História Lusófona, do IICT em www2.iict.pt (acedido em novembro de 2020).

de diferendos, a documentação fotográfica poderia ser importante. Leia-se a seguinte passagem do mesmo despacho, chamando a atenção para as riquezas mineiras: “ter em atenção a natureza do terreno, principalmente quando for mineira, sobre o qual um desvio por mais insignificante que pareça poderá encerrar incalculáveis riquezas” (idem, artigo n.º 2, p. 179). O interesse colonial organiza e orienta todas as ações, e a isso não escapa também o olhar fotográfico.

Campos, contracampos e fora de campos

A intervenção da prova fotográfica em possíveis diferendos pode ser uma das razões para a sua prática por ambas as comissões diplomáticas, para além de servir, para cada um dos lados, de prova cabal da realização dos trabalhos e de descrição visual dos próprios territórios percorridos, desconhecidos da generalidade dos governantes. A circunstância de ambas as comissões fotografarem permitir-nos-ia, hoje, um exercício de comparação sobre o que cada comissão teria fotografado de cada um dos lados da fronteira, numa espécie de exercício retardado de reconstituição do campo/contracampo. Contudo, por um lado, nem sempre se encontra documentação coincidente e, por outro, a ideia de comparar o que uns e outros fotografaram em cada um dos lados da fronteira, colocada em termos de campo/contracampo, não é, provavelmente, o desafio mais importante que nos lançam estas imagens e estes álbuns⁶.

Quando comparamos a produção visual de ambas estas comissões, como são exemplo as missões do belga Alphonse Cabra com as portuguesas, mesmo que de zonas de fronteira não coincidentes, verificamos semelhanças quanto às formas de fotografar, aos seus temas, aos métodos de organização das imagens, nomeadamente na importância conferida ao objeto álbum, ao seu enquadramento institucional e, provavelmente até, às formas de circulação e receção dessas imagens. Na realidade, ambas as partes representantes dos países europeus, de cada um dos lados da fronteira em produção, partem de um lugar da enunciação análogo, expressam posições sociais e políticas bastante semelhantes e depositam idênticas expectativas face à imagem fotográfica.

6 É o caso da fronteira entre Angola e o antigo Congo Belga, atual República Democrática do Congo. Existem algumas missões em que não temos fotografias portuguesas, como é o caso da missão de delimitação de fronteira de Cabinda, de 1897-99, conhecida como missão Cabra-Nunes, do nome dos comissários belga e português, respetivamente, e onde apenas conhecemos álbuns e provas fotográficas soltas produzidas pela comissão belga; ou da missão seguinte, entre o Noqui e o Cuango (Angola), liderada pelo mesmo belga Alphonse Cabra e pelo português Carlos Gago Coutinho, entre julho de 1901 e Novembro de 1902, de que também desconhecemos imagens fotográficas portuguesas. O que não significa que não tenham existido. O contrário também é verdadeiro, como na missão do português César Moura Brás (1914-1915), na região angolana do Dilolo, em que não encontramos fotografias produzidas pelo lado belga. Pelo menos no estado atual das nossas pesquisas.

O mesmo não poderemos dizer dos povos africanos que são uma espécie de “terceiro excluído” e cuja presença nas imagens nos assinala, apesar disso, um dos aspetos mais interpelantes destas fotografias de fronteira, como de muitas outras produzidas em contextos coloniais, que é o fora de campo ou o fora de quadro. Em campo, podemos observar a presença destes diversos africanos e africanas muitas vezes em áreas marginais da imagem ou ao fundo, outras vezes sendo o seu foco principal. Mas, do efeito para-cinematográfico resultante do ato de folhear estes álbuns, fica a sensação de que a interpretação pressupõe o conhecimento de um fora de campo a que temos dificuldade em aceder e que interroga estas imagens.

Porque é que o que não se mostra é relevante? Como é que o fora de campo contribui para (ou altera) a construção do sentido de uma fotografia ou de um conjunto, como é o caso dos álbuns? Como é que chegamos a imaginar esses foras de campo, uma vez que, precisamente, não estão visíveis? O que significa dizer que os africanos estão excluídos, será que os africanos e africanas não foram fotografados? Mas já afirmei que o foram, e muito.

**

Qualquer que seja o nosso corpus fotográfico, confrontamo-nos sempre com questões de interpretação — e com a questão da interpretação — que estão, afinal, no âmago do processo de construção do discurso histórico sobre a fotografia ou sobre o seu uso como fonte historiográfica para outras histórias (como a própria história de África, por exemplo), embora se interceptem.

De facto, desde a famosa “viragem pictórica” (Mirzoeff, 2002; Mitchell, 2002) e as críticas de diversas disciplinas sociais, como a semiótica, os estudos culturais, a antropologia, a história e a história da arte, e com a consolidação da área da Cultura Visual na década de 1990, deixámos de poder tomar uma fotografia apenas pelo seu valor facial, isto é, apenas pela sua verdade aparente, por aquilo que exhibe *em campo*; e mesmo aí, se não conhecermos o que representa ou não dispusermos de outras fontes complementares, podemos ficar-nos por uma interpretação demasiado genérica e desterritorializada, como refere Deleuze ao considerar que a imagem tudo coloca sobre a mesma medida do ecrã-quadro de forma independente à sua escala e lugar, retirando tudo aquilo que representa do seu espaço-tempo reais e portanto, descontextualizando (Deleuze, 1985, p. 27).

Em vez da análise formal e estrutural dessa mensagem “entre quatro linhas”, passámos a incluir a dimensão pragmática da sua produção e receção enquanto processo social e político. Ao colocá-la no terreno da sua produção e usos, a teoria da fotografia abriu a fotografia a uma nova historicidade. De repente importa pensar não apenas o conteúdo da imagem mas o ato fotográfico em si, enquanto *performance*, enquanto acontecimento histórico. Importa considerar a situação fotográfica e as relações que se estabelecem entre todos os e as participantes naquele momento da sua produção, interrogar as suas respetivas e, por vezes, contraditórias agendas, entrever as ordens discursivas e os regimes de representação de onde estas

imagens e estas relações emanam (Foucault, 1997; Hall, 2003; Tagg, 1988) e até as suas “falhas”. Importa ainda, estar atentos e atentas à sua reprodução, circulação e formas de exibição (a designada “biografia da imagem”). Usos e formas de mostrar vão tendo, por sua vez, as suas histórias e dinâmicas, num emaranhado de interações variáveis e cambiáveis, enquanto existirem as fotografias algures, num qualquer arquivo, particular ou oficial, disponíveis para diversificados usos e (re)interpretações, revelando a face “camaleónica” da fotografia e os seus sentidos “ambivalentes” (Heintze, 1990; Hays&Minkeley, 2019). Aspeto que, aliás, faz parte da natureza dos signos.

Fotografar é uma prática social (Bourdieu, 1965; Batchen, 2000). E é como uma teia de relações que passámos a considerar cada fotografia e os seus contextos de produção e receção. Elizabeth Edwards tem afirmado que toda a fotografia é um “objeto relacional” que envolve mais do que a sua dimensão visual. Inclui a oralidade das histórias que as fotografias suscitam, a manuseabilidade das provas fotográficas, o tacto, a proximidade ou a distância com o corpo dos observadores, em cada contexto de receção. Escreve Edwards: “em vez de vermos a fotografia como uma formação abstrata ou uma prática unicamente instrumental (...), uma estratégia desta natureza coloca as fotografias como objetos visuais num conjunto de relacionamentos através dos quais as fotografias adquirem significado a partir de diferentes formas de apreensão” — e acrescenta — “a materialidade é central a esta estratégia porque (...) é a fusão e a interação performativa entre imagem e materialidade que permite o acesso sensorial e corporal às fotografias” (Edwards 2006: 27)⁷. Uma dimensão particularmente relevante no caso da coleção dos álbuns fotográficos aqui em causa, e que a digitalização, facilitando o acesso ao seu conteúdo visual, não pode proporcionar ao observador/a internauta.

Isto acontece porque o álbum é mais do que um modo de armazenamento de fotografias, é um medium autónomo, que possibilita a organização de sequências de imagens, com ou sem legendas, nos seus diferentes formatos e interações numa mesma página e numa sequência de páginas, que constrói, através desta montagem de paginação, uma narrativa visual proto-cinematográfica, recontextualizando cada imagem; é um dispositivo de exibição que possibilita uma experiência específica de degustação e apropriação visuais, através do manuseamento individualizado, com cada qual tomando o seu tempo, com os seus próprios gestos, corpo e, muitas vezes, voz.

Esta abordagem performativa do sentido reforça o papel dos diversos contextos de enunciação e de enunciado fotográficos. Como escreve Beatrix Heintze (1990, p. 131) “não existe tal coisa como uma fotografia sem contexto: uma fotografia etnográfica não pode ser reduzida à mera expressão do significado que reside nela. Aponta sempre para fora e está

⁷ As citações deste capítulo, sempre que a partir de um texto original inglês ou francês, conforme assinalado nas referências finais, são da minha responsabilidade.

imersa num conjunto de relações gerais de natureza histórica, social e pessoal”. Isto é verdadeiro para qualquer fotografia, e não apenas para as etnográficas de que fala Heintze, que acrescenta ainda, algo que reconhecemos facilmente: “existe mais do que um contexto (...). O fotógrafo, o assunto ou sujeito fotografado, e o observador todos agem a partir de um contexto pessoal, representativo das normas de pensamento características do seu tempo” (Heintze, 1990, p. 131).

Raramente uma fotografia é apenas uma expressão individual. De repente, já não é só a história pessoal destes intervenientes, mas é a história política, económica, cultural mais longínqua que interfere nessa pequena história visual, e concebemos o imenso fora de campo histórico de toda a fotografia. Esse imenso fora de campo, ao jeito de Barthes, inquieta e assombra.

Essa é a sensação que tenho quando folheio o conjunto destes álbuns das missões de fronteira. Há um imenso fora de campo.

**

A abordagem pragmática ou performativa pode ser, é certo, (e tem sido) usada para reflectir sobre outros media, mas apresenta algumas especificidades no caso dos media fotográficos (fotografia e filme) pela sua conhecida característica indicial. Não apenas no sentido de fixar a marca de luz dos assuntos representados, a famosa “centelha de realidade” de que nos falava Benjamin e que “não caberia inteiramente na arte” porque se relaciona com referentes existentes — toda a dramaturgia da prova fotográfica, do “isto foi” barthesiano —, mas também pela relação com o fora de campo que necessariamente constitui, com o corte espaço-temporal que institui. John Szarkowsky (1966, p. 6), caracterizando a linguagem fotográfica, salientou este aspeto metonímico do fotográfico, escrevendo: “A invenção da fotografia forneceu um processo radicalmente novo de fazer imagens — um processo já não baseado na síntese mas na seleção. As pinturas eram feitas (...) mas as fotografias (...) eram tiradas”, arrancadas a um todo sempre maior.

Bazin, por sua vez, num célebre texto sobre teatro e cinema, considera que todo o quadro é tanto algo que mostra como algo que esconde, (“cadre et cache” em francês): “O ecrã não é uma moldura como a do quadro [da pintura], mas um *esconderijo* que só deixa ver uma parte do acontecimento. (...) O espaço do ecrã é centrífugo” (Bazin, 1992, p. 172). Ou seja, é um espaço que nos atira sempre para fora. Por mais fechado ou centrado que tenha sido enquadrado o tema, sabemos que o fora de campo ou de quadro *esteve lá*. O quadro é uma janela que mostra e uma parede que esconde, na mesma operação. E porque é que considerar o espaço centrífugo da fotografia politiza a interpretação? O que traz de diferente?

Em primeiro lugar, permite perceber que o que é mostrado é um ponto de vista possível, entre outros (basta enquadrar um pouco mais ao lado). Quando consideramos que o que é poderia não ser estamos a abrir espaço para a *desnaturalização dos processos de representação*

e permitir a entrada de novas possibilidades, abrindo espaço ao dissenso ou, de não menos importância, à pluralidade. Permite-nos entrever o viés com que a fotografia foi produzida ou usada e que tem no ponto de vista que o quadro explicita, uma importante marca da enunciação visual, como, de resto, muita da crítica da fotografia tem vindo a chamar a atenção.

Em segundo lugar, obriga-nos a assumir a parcialidade do índice fotográfico que muitas vezes esquecemos pela força, em campo, da sua evidência; como acima se escreveu, obriga-nos a reconhecer que resulta de múltiplos contextos e relações sociais, incluindo relações de poder que lá estão plasmadas, mesmo que não fosse essa a intenção de quem fotografou ou de quem é fotografado. Este reconhecimento não afeta, necessariamente, a verdade fotográfica, mas leva à sua problematização. Em nenhum momento nego a veracidade da documentação fotográfica dos trabalhos das comissões de limites. Aquelas imagens *são verdadeiras*. Mas, quando as procuro colocar no contexto colonial em que foram produzidas e reproduzidas, passo a notar outras coisas que também lá estão e a indagar sobre aquelas que estão escondidas (caché, no jogo de Bazin “cadre/cache”). A minha pesquisa sobre elas é necessariamente afetada. Como encontrar os seus contextos ocultos?

A condição metonímica da fotografia coloca imensos desafios interpretativos, pois o que ficou de fora dificilmente se recupera, a não ser como *aide mémoire* para quem *esteve lá* ou conheça muito bem o lugar representado, um importante “gatilho” narrativo que a fotografia abre ao diálogo das memórias. Nas fotografias históricas, como as do Arquivo de Fronteiras, estas fontes orais já não existem e, resta-nos, as mais tradicionais fontes históricas da documentação complementar, sobretudo textual. No caso vertente, existem relatórios escritos e técnicos, cartas, atas, mapas, documentação administrativa, alguns objetos ainda preservados das missões, a legislação produzida, e em alguns casos os negativos, muito importantes, nomeadamente para percebermos que imagens foram escolhidas para o álbum ou álbuns. Ainda assim, como nos alerta Geary (1986) num artigo sobre a utilização de fotografias como fontes para a historiografia de África, é preciso perceber o viés de todo e qualquer documento. As fotografias não são excepção. Nem o nosso próprio olhar sobre elas.

Ora, precisamente, toda esta documentação sobre as missões de fronteira, em qualquer dos seus únicos dois lados, tem um só ponto de vista dominante, um só multiplicador lugar de fala: o do colonizador. Por isso, um pouco *a contrário* do próprio arquivo, o problema premente a abordar nestas imagens, é o de ir ao encontro das subjectividades marginalizadas e colocadas, literalmente, fora do centro das imagens e dos lugares de fala (também no caso dos relatórios escritos). É o problema dos sujeitos negros que não “tomaram a palavra” em nenhum destes documentos, percebendo se através da imagem dos seus corpos e ações fotografados e das pequenas narrativas marginais, resgatadas dos relatórios, a sua fala poderá ser restituída ou entrevista, tal como a viúva indiana falou através do seu corpo suicida, cujo relato e análise nos chegou pelo ensaio de Gayatri Spivak (2021).

É isso que procuraremos fazer de seguida, analisando os códigos visuais e as narrativas

contadas por dois dos álbuns deste conjunto, relacionando a narrativa visual com passagens dos relatórios que evidenciem a situação dos africanos e africanas negros, mobilizados, de diferentes modos, por estas missões.

**

Mas, antes, gostaria de voltar ao tópico do fora de campo para sublinhar uma ideia de Noel Burch sobre o modo como se constrói o fora de campo a partir do campo, e outra de Deleuze sobre a dimensão absoluta do fora de campo e que me inspiram na presente análise.

Noel Burch (1992), num texto clássico de teoria do cinema, analisa estes “dois espaços” (dentro e fora do quadro) como fundamentos da linguagem cinematográfica e enumera algumas das suas formas: a entrada e saída de personagens em campo, o som fora de campo (em off), personagens ou objetos cortados pelo quadro, ficando uma parte dentro outra fora, planos de detalhe (grandes planos e muito grandes planos, que fazem perceber que o que mostram pertence a algo maior), ou a direção dos olhares, para fora do quadro, são alguns exemplos. O autor contrapõe o espaço concreto, mostrado em campo, ao espaço imaginário fora de campo, às vezes alternando-se entre si no jogo da montagem, outras nunca revelado, nunca tornado concreto e, portanto, permanecendo imaginário (Burch, 1992, p. 42). Mas, em ambos os casos, seja no jogo mostrar/esconder alternado, seja num espaço apenas sugerido, o fora de campo é sempre tido por Burch como *um efeito do campo*. É o campo que o constitui como um espaço diegético. Este espaço diegético articula-se, por sua vez, com um espaço-tempo extra diegético, o da própria produção do filme, dos seus bastidores, que por sua vez, tem também contextos mais vastos.

Na fotografia temos alguns elementos equivalentes que nos ajudam na imaginação do fora de campo: um objeto parcialmente cortado pelo enquadramento; um olhar de alguém para fora do quadro; uma sombra que entra no quadro, projetada de fora; uma sucessão de imagens de diferentes pontos de vista do mesmo espaço; o mesmo objeto ou pessoa em espaços contíguos; reflexos de algo fora de quadro, personagens laterais deixados ficar por razões práticas (seguram parte de um cenário) ou por razões circunstanciais, e que se destinariam a *ser cortados* do enquadramento aquando da realização da prova positiva, e legendas ou outros textos que estabeleçam alguma relação com um contexto além quadro. Seriam, portanto, modos de fazer imaginar esse fora do quadro. Seriam marcas da enunciação, espécie de deíticos, que remetem para a circunstância pragmática do ato fotográfico em si mesmo (Dubois, 1992; Tannen, 1993). A ausência de montagem em continuidade espaço-temporal, como no cinema, cria, na fotografia, um espaço-tempo elíptico e frusta, a maioria das vezes, o eventual desejo de chegar a ver os objetos que apenas parcialmente se indicam em campo. Uma diferença muito significativa face ao cinema. Seguindo a terminologia de Burch, o fora de campo fotográfico seria quase sempre “imaginário” (por oposição a concreto, isto é, aquele espaço que acaba por ser revelado em campo, após ter sido apenas sugerido/indiciado na imagem anterior).

Além disso, podemos admitir que existem muitos casos, e na fotografia isso talvez seja mais preponderante, em que as pistas a indicar o fora de campo, a constitui-lo, são escassas ou nulas e que o acesso a esse espaço fora do quadro (diegético ou extra-dietético, talvez na fotografia se confundam), necessariamente existente, esteja irremediavelmente perdido, mantendo-nos num vazio interpretativo. Não apenas, mas em especial nestes casos, pressentimos a dimensão absoluta do fora de campo de que nos fala Deleuze, como uma relação com o todo, com o Aberto e o espiritual e cuja função “é introduzir o trans-espacial e o espiritual no sistema que nunca é perfeitamente fechado” (Deleuze, 1985, p. 31). No caso dos álbuns do Arquivo de Fronteiras, este espaço absoluto poderá ser o contexto mais global da história social e política da ocupação daqueles territórios. Temos portanto um fora de campo relativo, imaginado pelas pistas visuais e textuais próximas; e um fora de campo absoluto dado pela própria história social e política que é, necessariamente, plural. Essas outras histórias também aconteceram e enriquecem ao mesmo tempo que problematizam as histórias oficiais (Pinney&Peterson, 2003). E é com a História oficial com que sempre embatemos quando procuramos estudar arquivos coloniais.

Não deixo de sentir os perigos da “sobre-interpretação” para que nos alerta, ainda, Beatrix Heintze (1990, p. 132):

Um perigo ao qual sucumbem os entusiastas ‘descobridores’ de contextos de modo particularmente fácil, especialmente se, com base no seu conhecimento do contexto histórico no qual a fotografia foi tirada, tentam fantasmear o estado emocional da pessoa ou pessoas fotografadas no momento respetivo. É, por isso, necessário examinar cuidadosamente, uma vez e outra, em que medida os atributos que são, alegadamente, retirados da fotografia em si mesma não devem, na realidade, ser atribuídos aos seus contextos de uso e receção. Igualmente sério é o perigo de que um estereótipo que acabou de ser ‘detetado’, possa ser substituído por outro simplesmente porque o entendimento humano toma a forma de um processo contínuo de standardização.

Apesar destes “perigos”, é importante acolher a proposta de Deborah Poole (2005) de procurar perceber as fotografias a partir do que ela designa como o seu “excesso de descrição”. A proposta é de valorizar a humanidade daqueles e daquelas que foram fotografados como ‘indígenas’ e sujeitos a diversas formas de violência no interior do “quadro disciplinar” colonial (Tagg, 2009), valorizando as suas marcas de subjetividade que sempre (e apesar de tudo) acabam por ficar registadas para além da vontade dos autores/autoridades da imagem. Trata-se de acolher dimensões do “inconsciente ótico” que, apesar de tudo, também lá ficaram registadas, na surpresa e no acaso que continuamente trabalham o ato fotográfico.

Em campo: o caso dos álbuns da fronteira de Lourenço Marques.

Formas de mostrar

Os dois álbuns mais antigos do Arquivo de Fronteiras referem-se aos trabalhos da comissão de delimitação de fronteira de Lourenço Marques (atual Maputo, em Moçambique) que, sob a responsabilidade do Capitão Alfredo Freire de Andrade (1859-1929), decorreram entre 1 de junho e 24 de dezembro de 1890, para traçar os limites entre aquele distrito e a República do Transvaal⁸. Os outros membros eram o capitão José António Matheus Serrano, o engenheiro Elvino Mezzena e o major Caldas Xavier. A fronteira seguia o estabelecido pelo tratado de 1869 e demarcava o troço “desde a parte inferior da portela do rio Incomati para o norte, até à junção dos rios Pafuri e Limpopo” (Relatório da Comissão Mista, p. 446). Pela identificação dos nomes e pelo seu destaque, o relatório estabelece, sem margem para dúvidas, quais os protagonistas, que são também os “cronistas” e autores assumidos das fotografias.

A produção fotográfica desta missão foi abundante pois, para além destes dois álbuns, referidos explicitamente a esta missão, existem mais seis atribuídos a outras entidades, cartões avulsos e provas soltas, com algumas imagens repetidas, que ligam entre si estas produções fotográficas⁹. Em todos eles (com raras exceções), a autoria é atribuída aos três elementos da equipa de chefia. Nos cartões pode ler-se em impressão tipográfica “Andrade, Mezzena, Serrano Phot.”, lembrando os emblemas das casas de fotografia da época. Embora provável, não conseguimos confirmar se seriam eles, efetivamente, os fotógrafos (o que pode ter acontecido). Nestes contextos, era comum existirem outras pessoas encarregadas de executar os trabalhos fotográficos, sob orientação das chefias. Afinal era considerado tratar-se de mais uma das tarefas técnicas a executar pela missão. Mas esta orientação era suficiente para lhes creditar a autoria. Já a seleção das imagens, a sua ordenação no álbum e as legendas seriam tarefas das chefias, únicos responsáveis pela entrega dos relatórios oficiais de que estes álbuns faziam parte integrante.

Uma das poucas passagens no relatório de Freire de Andrade (FA) sobre a produção fotográfica surge na secção “Instrumentos de Observação”, onde se descreve o tipo de material

8 Refiro-me aqui às datas de realização dos trabalhos, mencionadas no relatório de Freire de Andrade (Relatório FA), e não às datas da sua nomeação oficial. Freire de Andrade veio substituir o Tenente Coronel J. J. Machado neste troço de fronteira, já em curso, por este ter sido nomeado governador da província. A data 1 de junho de 1890 é a data da chegada ao acampamento onde estava já esta comissão, junto ao rio Incomati. 19 de dezembro é a data da chegada de Freire de Andrade de regresso a Inhambane. Só a 24 chega o resto da expedição, nomeadamente as carretas (Relatório manuscrito, p. 200 — Arquivo de Fronteiras, Caixa Preta 33, volume 3/IICT-MUHNAC). Vou passar a referir a versão impressa deste relatório, com publicação da Imprensa Nacional, em 1894, originalmente publicado no Boletim da Sociedade de Geografia, 13.^a série, n.º 5. Nesta publicação encontra-se incluído também, o relatório do capitão Matheus Serrano (Relatório MS), com exceção da seção “Trabalhos da Comissão Mista” que apenas se encontra na versão manuscrita, pp. 441-479.

9 As fotografias que constituem estes álbuns, com os números 3 e 10 atribuídos pelo arquivo, podem ser consultadas em linha, aqui: <https://actd.iict.pt/collection/actd:AHUMGG>

fotográfico usado e algumas das dificuldades enfrentadas, como o clima e a preservação das chapas expostas:

A machina photographica dando chapas de 18x24, compunha-se de uma camara Percken and Sons e uma objectiva Ross. As placas Wratten (sensitómetro 19) não davam a rapidez que seria para desejar o que attribuímos à acção do clima sobre ellas. Mas as primeiras tiradas da caixa de folha que as encerrava ainda davam instantâneos, quando porém, passavam alguns dias depois de aberta a caixa exigiam, para paizagens grandes, uma exposição de dois segundos pelo menos. A camara, apesar de posta ao sol, nunca fendeu, conservando-se sempre perfeitamente vedada à luz: bem assim os caixilhos. Para evitar a dificuldade do transporte das chapas com a imagem latente fazia-se logo a revelação por meio de revelador “Mercier” de uso muito fácil e commodo, podendo em seguida ser acondicionadas com facilidade (*Sic*). (Relatório FA, p. 83)

Como se percebe pela descrição, a missão levou chapas já emulsionadas e depois de expostas, faziam a revelação num laboratório de campanha ambulante. O clima e o transporte deste material continuavam a ser grandes desafios. Percebe-se o desejo (e a dificuldade) de captar o movimento através dos designados “instantâneos”. Nos dois álbuns, existe uma fotografia repetida com a legenda “Swasis dançando (instantânea)” (fotos n.º 12 e n.º 16 dos álbuns 10 e 3, respetivamente)¹⁰. Estas limitações técnicas condicionaram os temas e géneros fotográficos abordados, com um menor número de imagens de ações.

Considerando os dois álbuns, encontramos um predomínio de paisagens (45%, para 39 imagens), seguem-se os retratos de grupo (32% e 28 imagens), a documentação de ações (15% e 13 imagens) e retratos individuais (8% e 7 imagens). O álbum n.º 10 tem 49 imagens e o n.º 3 tem 38, num total de 87 provas fotográficas em albumina. Infelizmente, os negativos não se encontram neste arquivo e não foram localizados (podendo estar irremediavelmente perdidos), o que não permite avaliar as escolhas realizadas para integrar os álbuns. A maioria das albuminas tem as dimensões dos negativos (18 x 24 cm), pois era habitual realizar as impressões por contacto direto com o negativo. No entanto, algumas provas foram recortadas, nomeadamente em paisagens, quando se desejava chamar a atenção para o assunto, como é o caso de algumas fotografias de travessias de rios (e como expediente, para não recorrer a um ampliador). Num dos casos, também se utilizou uma máscara para obter uma cercadura (Figura 1). Do ponto de vista material, estes álbuns (e a maior parte dos álbuns relacionados com o Arquivo de Fronteiras) apresentam legendas manuscritas, o que, à parte a impressão de cartões especiais para colar as fotografias (como é aqui o caso), os torna em tudo idênticos aos álbuns pessoais. Quase todos os dez álbuns relacionados

10 Já referi que estes são os números que identificam estes álbuns no arquivo.



Figura 1

Legenda original: *Passagem do Letaba, pelas carretas*. Nesta imagem podemos ver o esforço dos trabalhadores negros, ajudando a empurrar as carretas, apesar de acusados de preguiça, nos relatórios. Álbum n.º 10, p. 21. Prova em papel de albumina, 18 x 24
©Coleção de fotografia IICT, INV. U.Lisboa-MGG 3262.

com o Arquivo de Fronteiras são assinados e datados pelos respectivos chefes de missão.

Não existem evidências sobre a eventual circulação destes álbuns. Sendo parte oficial dos relatórios, destinavam-se a ser examinados pelos responsáveis da Comissão de Cartografia, em complemento da documentação técnica. Terão os chefes realizado sessões de mostra destes álbuns, contando as suas histórias oralmente, como o que se faz com qualquer outro tipo de álbum, aproximando-se, neste caso, do género “travelogue”¹¹? Ou terão sido arrumados nas prateleiras, após uma rápida inspeção pelos serviços e apenas abertos para eventuais consultas sempre que alguma dúvida surgisse entre as partes? Ou sempre que se preparava nova ação militar ou civil na zona fotografada? Estas conjecturas aplicam-se a qualquer dos álbuns deste arquivo, bem como a suspeita de que possam existir outras versões, produzidas para agraciar diversas entidades, pois, mesmo nas missões mais recentes, já no início dos anos 1930, época de maior banalização da fotografia, a posse de um destes álbuns seria ainda

11 Expressão inglesa que reúne as palavras “travel”, viagem, e “dialogue”, para diálogo ou conversa. Ou seja, refere-se a um género discursivo de comentário sobre imagens de viagens, muito em voga desde os espetáculos de lanternas mágicas e no início do cinema (Peterson, 2013; Huhtamo, 2013).

preciosa e apreciada. Isto significa que é provável que se tenham realizado diferentes versões destes álbuns, de acordo com os agraciados.

Como escreve Batchen “quando, de facto, tocamos num álbum e viramos as suas páginas, colocamos a fotografia em movimento, literalmente num arco através do espaço e metaforicamente, numa narrativa sequencial. (...) Os álbuns dão aos seus donos a oportunidade de determinarem e desenharem o modo como as suas fotografias serão mostradas e vistas. As imagens podem ser sequenciadas, legendadas e embelezadas de acordo com o gosto pessoal” (Batchen, 2004, p. 49).

A organização espacial e temporal da experiência vivida, presente nos álbuns, são duas das funções primordiais da “máquina narrativa” e da construção/afirmação da subjetividade de quem narra, que atravessa diferentes media (Babo, 2019). Batchen refere-se, nesta passagem, a álbuns pessoais e familiares em contexto privado, mas o que relata aplica-se do mesmo modo a estes álbuns “oficiais” do Arquivo de Fronteiras: quando os seus responsáveis, literalmente, dispõem as fotografias nas páginas do álbum, que é um dispositivo de narração e exibição, criam, necessariamente, relações entre as diversas fotos e uma certa ordem e sucessão temporal que, no mesmo gesto de documentar aspetos da expedição, ultrapassam a foto singular, criam um novo contexto de visualização e introduzem uma narração visual resultante desta forma de montagem e reflectindo as suas escolhas pessoais de fazedores dos álbuns (e as escolhas possíveis, atendendo às fotografias disponíveis face às dificuldades apontadas). Diferentemente da montagem cinematográfica, aqui a temporalidade do olhar do espectador não é um dado, e é verdade que o álbum pode ver-se sem começarmos na primeira página, mas é geralmente por aí que os organizadores do álbum o pensam.

Que histórias narram os dois álbuns da comissão de delimitação de fronteira de Lourenço Marques? Quando os folheamos percebemos que narram aspetos da expedição como um livro de viagens, uma aventura através de um espaço que se vai caracterizando como inóspito e exuberante ao mesmo tempo: os acampamentos, as passagens dos rios, os seus leitos e correntes, os animais caçados, o pessoal envolvido e as paisagens percorridas. O adjetivo inóspito parece-me apropriado para interpretar as várias imagens de acampamentos e de travessias de rios, que testemunham a inexistência de comodidades, acessibilidades e de dispersa presença humana, ainda antes de qualquer informação adicional, lida no relatório; e a exuberância surge evidente nas inúmeras imagens dos grandes rios e vales, a que se dá particular atenção visual. Contudo, estas interpretações são confirmadas e majoradas, assim que lemos os relatórios, para além de outros efeitos, mais disruptivos, de que adiante falarei.

De facto, o relatório escrito por Freire de Andrade ajuda-nos a ler o que está em campo nas imagens, e faz diversas remissões para as fotografias. Segue a forma de um diário, e o seu foco são as dificuldades diversas que enfrentaram ao longo do caminho, as relações com os parceiros diplomáticos da comissão böer da República do Transvaal, as caçadas, as descrições das paisagens, da sua geologia, da flora e da fauna, as aldeias e povos encontrados e, de

uma forma geral, a avaliação da situação social e política da região¹². Estes aspetos principais, de facto, têm um equivalente visual nas imagens que surgem em ambos os álbuns.

No contexto do Arquivo de Fronteiras, estes álbuns destacam-se porque não dão atenção aos trabalhos técnicos de construção da própria fronteira, ao contrário do que sucede nos álbuns das missões das primeiras décadas do século XX, organizados tematicamente e focados nos trabalhos técnicos (construção de bases geodésicas e de sinais, construção e registo fotográfico dos marcos, etc.). No caso em análise, apenas duas imagens mostram marcos em enquadramentos gerais muito distantes, que denotam um maior interesse do fotógrafo em inserir o marco na sua envolvente paisagística.

A sequência das imagens obedece, genericamente, ao percurso geográfico seguido. Não conhecendo os locais, apenas a relação com o texto do relatório nos permite chegar a essa conclusão. O início da viagem, junto ao rio Incomati e à ponte dos Caminhos de Ferro de Lourenço Marques, então em construção, é assinalado em ambos os álbuns. Cada um dos álbuns apresenta uma fotografia ligeiramente diferente desta ponte, reportando o estado da sua construção, o que deveria, sem dúvida, interessar as autoridades portuguesas. Seguem-se, em sequência geográfica e para norte, imagens do rio Incomati ou de acampamentos próximos; depois, imagens do rio Sabie, um dos álbuns mostra a foz deste rio, o outro, a travessia do rio pelas carretas transportando todo o material da expedição; o rio Nanetsi tem destaque no álbum 10, antes de chegarmos ao majestoso rio dos Elefantes, que mereceu entusiástica descrição no relatório e nas fotografias de ambos os álbuns; seguem-se os rios Letaba, Ntintsa e depois, os rios Limpopo e Pafusi, cuja intercepção era o objetivo último desta comissão de limites. Aqui chegados, o relatório descreve a grandiosidade destes rios, as várias aldeias e as suas riquezas: “É este um ponto que não deveria deixar de ser ocupado por nós, por isso que domina uma larga região; os cafres ali são ricos e o terreno fértil” (Relatório FA, p. 52). É oportunidade para mostrar diversas fotografias de caça e pesca, e a viagem de regresso a Inhambane, em direção ao sul, é pontuada por inúmeros encontros com várias povoações e os seus régulos (os chefes africanos), alguns deles registados fotograficamente.

Ambos os álbuns prestam atenção a estes encontros, principalmente os ocorridos nesta região do Pafuri-Limpopo, na forma de retratos coletivos, organizados segundo o princípio típico do retrato burguês de colocar as figuras mais importantes ao centro (o que também pode corresponder à representação africana). Os chefes africanos tendem a estar sentados, certamente privilégio da sua condição. Na foto “Pretos do Limpopo (traje de festa)” (álbum 3) o destaque vai para a sua representatividade geral enquanto “pretos”, e para a sua

12 O relatório tem uma parte de diário e um conjunto de sub-capítulos temáticos: Organização e material da expedição; Meios de transporte: Carretas; Burros; Cavallos; Bois; Carregadores; Instrumentos de Observação; Armamento; Acampamento; Alimentação; Terrenos percorridos e vias de comunicação — considerações gerais: Transportes pelo Limpopo; Caminho de ferro e estradas; Observações feitas [astronómicas].



Figura 2

Legenda original: *Régulo Dóvil e família*. Uma das raparigas foi colocada de perfil, modo considerado mais adequado para a descrição visual, seguindo a tradição etnográfica. Álbum n.º 10, p. 39. Prova em papel de albumina, 18 x 24.

©Coleção de fotografia IICT, INV. U.Lisboa-MGG 3280



Figura 3

Legenda original: *Dóvil, secretários e feiticeiro*. De novo um rapaz posa de perfil, certamente para mostrar melhor o penteado. Estas fotografias seriam parte da cortesia de ambas as partes, cada qual com seus interesses próprios. Álbum n.º 10, p. 40.

Prova em papel de albumina, 18 x 24. ©Coleção de fotografia IICT- INV. U.Lisboa-MGG 3281

indumentária “de festa”, também considerada típica e de interesse para um observador ocidental. O grupo específico não é identificado, embora pareça tratar-se de uma visita que os chefes portugueses receberam no acampamento, pois vemos atrás do grupo, um conjunto de cargas e duas pessoas sentadas por perto, certamente contratados pela expedição. No relatório, uma das várias visitas identificadas é a do chefe Matsulélé “o chefe mais importante na foz do Pafuri” (Relatório FA, p. 46). Escreve Freire de Andrade que “à nossa chegada veio visitar-nos, trazendo alguns mantimentos de presente”, que era suposto aceitar em sinal de reconhecimento, sendo o chefe caracterizado como “um rapaz ainda novo e robusto, que se apresentava sempre embrulhado n’uma magnífica pelle de tigre e que raras vezes deixava o nosso campo” (p. 46). Sendo jovem, não se trata do régulo mais velho identificado como Dovel em duas fotografias do álbum 10 e que não é nomeado no relatório.

As duas fotografias, “Régulo Dovel e família” e “Dovel, secretários e feiticeiro” (Figuras 2 e 3), parecem ter sido tiradas junto à sua própria aldeia (não identificada) pois, pelo menos nesta última foto, são visíveis as palhotas, ao fundo. O chefe encontra-se sentado ao centro, rodeado dos secretários e do feiticeiro (que podemos imaginar tratar-se do indivíduo de pé, encostado ao tronco da árvore, atrás do chefe, por ser o único com um traje diferenciado, nomeadamente pelo que usa na cabeça), e de algumas crianças. De lado, provavelmente obedecendo a instruções, um rapaz exhibe o seu penteado em crista, penteado várias vezes descrito por Freire de Andrade no relatório, e que aquela posição torna mais visível para o/a observador/a¹³. Existe alguma espontaneidade no grupo, apesar de se perceber o arranjo do conjunto por parte do fotógrafo, mais difícil de exercer no caso da fotografia da família, que tem mais gente para agrupar no enquadramento, mais crianças “irrequietas” e distraídas, que nem sabem dever olhar para a câmara. Não é o caso da imagem do chefe e seus colaboradores mais próximos, todos compenetrados no ato de serem fotografados. Percebe-se uma colaboração entre fotografados e fotógrafo, cordialidade e simpatia.

Na fotografia da família, o chefe está à frente e em destaque, mas não surge completamente ao centro da imagem, em resultado da vontade do fotógrafo em enquadrar a vasta família. As pessoas, na sua maioria mulheres e crianças, olham contra o sol, parecem, aos nossos olhos atuais, vagamente curiosas, pacientes, sem saberem bem o que se vai passar. De pé, um pouco para a direita da imagem, uma rapariga pousa de perfil, tal como o caso do rapaz na outra imagem, seguramente obedecendo às instruções do fotógrafo que segue, aqui, como no caso do penteado do rapaz, os códigos da representação etnográfica, forjados nas formas de representação das ciências naturais e da observação que se desenvolveram

13 Escreve Freire de Andrade: “A gente d’aqui já usa o cabelo cortado ou antes rapado em parte, como se vê nas photographias, deixando-o quasi sempre crescer em linhas longitudinaes, geralmente parallelas. Para o rapar empregam bocados de ferro do feitio de um escopro, muito afiado” (Relatório FA, p. 72).

a partir da ilustração científica e foram adoptadas para a fotografia pela antropologia dessa época (Hight&Sampson, 2004; Pinney, 2011; Edwards, 2015). Essa posição de perfil favorecia a descrição.

Estas imagens visam contribuir para a caracterização etnográfica dos povos “encontrados”, mesmo que de modo não sistemático, pois não se trata de uma missão antropológica. O mesmo acontece com a sequência de três fotos na aldeia de Malache, a que segundo o relatório, a missão chegou no dia 12 de dezembro de 1890 e onde permaneceram cinco dias, a convite do chefe (será Divil? Existe alguma parença física). A imagem da aldeia, num enquadramento muito geral que pretendeu integrá-la no conjunto da vegetação onde se insere, representa os residentes em poses, que foi necessário orientar, à sombra de duas grandes árvores em cada um dos lados da imagem, e ao fundo, mais ao centro, junto a uma das casas. Uns olham outros estão mais ou menos alheados. Esta disposição dos sujeitos fotografados, com alguns de perfil, é também resultado da dificuldade em conseguir instantâneos da vida dos habitantes. Por outro lado, é em si mesma uma atividade que expressa ou pretende estabelecer um bom relacionamento mútuo, uma espécie de “diplomacia” fotográfica. Dessa diplomacia, fizeram parte os diversos espetáculos de batuques, com que Freire de Andrade foi agraciado, para seu descontentamento (Freire de Andrade não gostava), e que os dois retratos seguintes evidenciam. O chefe no centro, sentado, rodeado pelos instrumentistas e demais habitantes, numa das fotos numa escala mais afastada e noutra, mais próxima, para dar a ver melhor os instrumentos, a indumentária e o aspeto físico dos retratados, cumprindo os desígnios da documentação etnográfica, alheia aos fotografados (talvez mais interessados em forjar boas relações, que lhes poderiam granjear vantagens políticas).

Este registo etnográfico orienta, igualmente, a construção das fotografias de paisagem, sobretudo nos casos de inclusão de pessoas. Estas, por um lado, cumprem a função de informar sobre a escala (segundo o velho princípio de Leon Battista Alberti de que “o homem é a medida de todas as coisas”) e, por outro, a de introduzir a “cor local” apresentando exemplos de pessoas (exemplares ou *specimens*, na abordagem naturalista) consideradas representativas daquela paisagem.

Os fundamentos deste “gosto etnográfico” podem encontrar-se nos desenvolvimentos da filosofia romântica e da estética pitoresca, na intercepção que preconizam entre a sensibilidade e a razão científica. Associação indispensável para as renovadas ciências da observação, dependentes da boa descrição dos seus objetos, incluindo a *sensitiva* descrição visual. Isso forjou uma tradição na pintura e na poesia de influência romântica, de representar elementos característicos de dadas paisagens — marítimas, montanhosas, geralmente maiores que os humanos e mais ameaçadoras, ou seja, sublimes —, vistas como simultaneamente autónomas e expressão de um Todo maior (e, para alguns, do divino). Embora os seus elementos sejam singularizados, tornavam-se simbólicos de cada género de paisagem, ou seja,



Figura 4

Legenda original: *Rio Pafuri*.

Os três rapazes não são o motivo de interesse da foto. A sua presença permite dar escala à imagem e introduz o “pitoresco” local. Com outra legenda, poderia ser um retrato dos rapazes. Álbum n.º 10, p. 29. Prova em papel de albumina, 18 x 24. ©Coleção de fotografia IICT, INV. U.Lisboa-MGG 3270

“típicos”, algo popularizado pelo pitoresco (Gilpin, 1792)¹⁴. A isto se associa uma tendência de idealização do povo como estando mais próximo da natureza, o que também conduz à sua representação tipificada (nomeadamente nas pinturas de género), como expressão dessa natureza apreensível através de arquétipos. É um dos momentos culturais que elabora a oposição entre natureza e cultura, entendida a cultura como decadente mas inescapável. Uma tensão que acaba por afetar, do mesmo modo, a percepção dos “outros” exóticos, objeto de curiosidade e à disposição, apropriados e colecionados nos “gabinetes de curiosidades” destes europeus “conhecedores”, numa tradição que Said designou “orientalista”. Esta aproximação à natureza depressa aprisiona estes “outros” num lugar fora da cultura cultivada, legitimando as “missões civilizadoras” dos europeus.

Como demonstram Daston e Galison (2007), a fotografia lança vários desafios a este paradigma da representação visual do arquétipo, pois fotografa-se sempre o individual, mas parece-me evidente notar que os seus utilizadores foram sempre encontrando, especialmente na antropologia, formas de forjar o típico.

No caso da foto da Figura 4, poderíamos classificá-la como retrato de três jovens à beira do rio (que também é). Contudo, a legenda destaca o rio Pafuri; os nomes dos rapazes não são apresentados, o que acontece muitas vezes nos retratos, por os nomes dos representados serem bem conhecidos de quem fotografa e a quem se destina a foto (que sabemos não ser aqui, o caso). As poses de perfil dos dois rapazes mais destacados, de pé, denotam a intenção

14 Para uma relação entre o pitoresco e a fotografia ver Batchen, 1999.

Figura 5

Legenda original: *Rapazes de Malache*. Retrato de rapazes, em diversas poses, roupas e com paus ou flechas, vistos segundo o modo descritivo etnográfico e das ciências naturais. Álbum n.º 3, p. 26. Prova em papel de albumina, 18 x 24.

©Coleção de fotografia IICT-INV. U.Lisboa-MGG 4013



de descrição do seu aspeto físico e dos seus adereços exemplares, mais do que a intenção de marcar a sua individualidade (que, claro, também lá está). Esta pose é complementada com a pose frontal e a olhar a câmara, do rapaz sentado entre a vegetação. Este jogo de poses parece sugerir uma multiplicidade de pontos de vista do mesmo elemento, ao mesmo tempo que a sua diversidade. O mesmo acontece no retrato de grupo, perfeitamente estudado pelo fotógrafo (Figura 5, álbum 3), com os sete rapazes em diferentes orientações, de perfil e frontal, envergando peles e diferentes géneros de roupas, segurando em paus ou flechas, dispostos frente a uma tenda da expedição, indicando que se encontravam de visita ou eram contratados. Retrato que segue deliberadamente a tradição da representação etnográfica e o imaginário pitoresco. O mesmo acontece com o guerreiro representado no imenso vale do rio Nanetsi (foto da pg. 14, álbum 10). Não há ainda aqui, em nenhuma destes casos, o trabalho positivista de medição quantitativa dos corpos.

Tendo em conta os objetivos da expedição de (de)limitar a pertença administrativa do território e dos seus habitantes, ainda desconhecidos da maioria dos portugueses e dos seus dirigentes, o álbum constituía um mostruário do seu aspeto, quase como um panfleto imobiliário (de uma grande reserva natural). Há uma preocupação grande em dar a ver a região percorrida nestes diversos aspetos, o que permite a Freire de Andrade sustentar, no relatório e através das imagens, a sua posição quanto à necessidade de uma presença portuguesa mais agressiva e intensiva na zona. Disso é exemplo a história de um grupo de mulheres, com que se cruzaram nas imediações do rio Pafuri, e que ficaram estupefactas por nunca terem visto homens brancos:

No caminho tínhamos encontrado um grupo de catorze mulheres, que acompanhadas de um homem, seguiam para oeste em busca de ocre, com que pintam de vermelho os cabelos, misturando-lhes primeiramente gordura. As mulheres vieram-nos ver, pois nunca tinham visto gente branca, demorando-se a olhar mais de uma hora, enquanto almoçávamos, depois do que seguiram o seu caminho (*Sic*). (Relatório FA, p. 42).

A curiosidade dos africanos e africanas em relação aos europeus brancos terá sido, certamente, um factor presente nestes encontros.

Nos retratos coletivos, porém, os vários retratados negros destas aldeias, com as suas próprias agendas de que apenas podemos suspeitar, acedem ao ritual fotográfico (para produzir imagens que nunca vão ver), provavelmente, como mais uma das trocas simbólicas que sustenta as boas relações. Pelo menos na aparência.

**

Existe um outro conjunto de retratos coletivos que merece menção e que cumpre outras funções, igualmente político-diplomáticas. O álbum 10 abre com uma sequência de quatro imagens, três delas apresentando a comissão böer e o pessoal por esta contratado. Colocadas logo no início, cumprem a função narrativa de apresentar aqueles personagens e de celebrizá-las. Grande destaque fotográfico é dado ao comissário Abel Erasmus, apresentado no relatório como “chefe dos nativos do dystrito de Leydenburg, quem sobre eles cobra os tributos e mantém a polícia” (Relatório FA, p. 6), sempre descrito como usando a força para impor o seu domínio, o que era muito apreciado. Surge ao centro no retrato “oficial” da comissão, que é a primeira foto do álbum, e de pé, diante do grupo de Swasis contratados, mais à frente. Noutra imagem, é dado destaque ao grupo de polícias que Abel dirige e que o acompanham, revelando, desde o início, a dimensão militar desta expedição, mesmo que depois, na sequência de imagens, esta dimensão não esteja aparente.

A quarta imagem é intrigante, especialmente por aparecer nesta “introdução” relativa aos interlocutores da comissão portuguesa. Trata-se da foto legendada “Marco de fronteira — Embaixada de Gungunhana”. Sabemos que, oficialmente, nenhum povo africano, neste caso os Vátuas, foi interlocutor desta “divisão de África” (resultante da conferência de Berlim de 1884/85) e, por isso, esta imagem deixa várias interrogações. No relatório de Freire de Andrade encontro uma única referência a uma visita de um grupo de africanos desta etnia, quando a expedição se encontrava próxima de Chiculla-Cualla:



Figura 6

Legenda original: *Régulo Gungunhana e Int. Almeida*. Uma fotografia diplomática, apesar do afastamento (fotográfico) entre os dois homens. Álbum n.º 3, p. 36. Prova em papel de albumina, 18 x 24. ©Coleção de fotografia IICT, INV. U.Lisboa-MGG 4022

No dia seguinte recebíamos no nosso campo a visita do Chicualla-Cualla¹⁵ acompanhado de um vatua que o Gungunhana ali tinha mandado, ou pelo menos se dizia tal e que trazia consigo uns seis pretos. Era um rapaz ainda novo, chamado Pêto, filho de Mundomane, um dos grandes secretarios do Muzilla, pae de Gongunhama. Trazia na cabeça uma rodela ou salsichão à moda dos vatuas, muito polida, enquanto que o restante cabelo é cuidadosamente rapado (*Sic*). (p. 53)

Descrição que é concordante com a imagem (Foto da p. 4, álbum 10). Contudo, o relatório de Freire de Andrade nada mais adianta sobre este encontro, nem sobre a fotografia. Já no álbum 3, após as imagens de Inhambane que marcam o fim da viagem da expedição, e em jeito de posfácio ao álbum, surge um conjunto de fotografias iniciado por uma foto da intendência portuguesa do Bilene, encimada pela bandeira monárquica, onde se reúne um grupo de responsáveis, incluindo o que parece ser o conselheiro José Joaquim de Freitas de Almeida, Intendente Geral de Gaza, e (provavelmente) a sua mulher. Esta imagem do local

15 Os chefes das aldeias são apresentados como tendo o mesmo nome destas.

do poder administrativo português, antecede, na sequência narrativa do álbum, um conjunto de retratos individuais de Gungunhana, de mulheres de Gungunhana, e retratos coletivos de Freire de Andrade, e do intendente português de Gaza com Gungunhana (Figura 6) — parecendo criar uma leitura que enquadra aqueles protagonistas no contexto do espaço português de poder.

É pouco provável que estas fotos tenham sido realizadas durante a expedição, pois apenas Matheus Serrano, de facto, se encontrou com Gungunhana, e não terá levado consigo a câmara fotográfica. Matheus Serrano caracteriza-o como “inteligente e de grande agudeza de espírito” e que o terá recebido com “manifesta urbanidade” (Relatório MS, p. 143), tendo a bandeira portuguesa sempre içada, em sinal de acolhimento do domínio português. Serrano relata a conversa que tiveram e em que Gungunhana se mostra surpreendido por andarem a demarcar fronteiras no seu reino sem o envolverem. Mas, nestas imagens, evidencia-se a diplomacia, mesmo que a tensão existisse — e sabemos que existia — fora de campo¹⁶.

Claro que os chefes “não alinhados” com o domínio português eram vistos como criminosos e não como heróis africanos. Contudo, mesmo na leitura dos relatórios, com o seu ponto de vista colonial muito marcado, outros pontos de vista podem ser entrevistados e fazer-nos olhar para estas imagens com “novos” olhos, a partir de assuntos não fotografados.

Fora de campo: histórias de violência não fotografadas

Há sempre vários lados de uma história, ou várias histórias dentro de uma história. As histórias de resistência vão aparecendo nos relatos como casos de afronta e desafio ao domínio português, constituindo justificação para a violência. É o caso de Anyana, contado para exemplificar a necessidade de existir um acordo de extradição entre Lourenço Marques e o Transvaal de modo a evitar que os “criminosos”, como aquele, fugissem às autoridades atravessando a fronteira de um lado para o outro. Percebemos que é então, uma tática de resistência usada (De Certeau, 1988):

Queixou-se [Erasmus] de não haver entre Lourenço Marques e o Transvaal um tratado de extradição para os pretos criminosos, o que impedia que fossem reduzidos à obediência os cafres ao longo da fronteira, que rapidamente mudavam as suas povoações para um ou outro lado d’ella. Assim, Anyana, filho do Maueva, depois de matar policias no Transvaal, quando lhe exigiam observância às leis do paiz, fugia para Lourenço Marques, vindo as auctoridades portuguesas em seu auxilio. Dava isso em resultado andar o Anyana promovendo desordens e roubos entre os pretos de

16 Sobre o caso de Gungunhana e das suas múltiplas representações coloniais, ver Correa, 2019.

Maticuana junto ao Sabie e Komati, crescendo dia a dia o seu predomínio, até que se ha de tornar uma dificuldade para o domínio portuguez (*Sic*). (Relatório FA, p. 24)

Outros relatos dão conta de que muitas aldeias, sabendo da chegada da comissão portuguesa, desapareciam, escondendo-se no mato com os seus mantimentos:

Vendo as grandes plantações que existiam na região em que estávamos [do rio Limpopo], suppunhamos que facilmente se poderia comprar milho, feijão, amendoim, ou enfim qualquer outra espécie de viveres, não só para nós e para os carregadores, como para os animaes de tiro; os cafres, porém, com medo, tinham escondido todos os géneros no mato (...). Depois dos bons modos passámos às ameaças (*Sic*). (Relatório FA, p. 45)

Aqui há que notar o reconhecimento implícito das práticas agrícolas locais, indicando, afinal, a posse de conhecimentos agrícolas por parte destas populações, ao contrário do defendido discurso do seu “primitivismo”. Outra destas histórias de aldeias em fuga é relatada a Freire de Andrade por L. Hiron, o negociante das carretas contratado pela expedição. Após percorrer caminhos entre mato denso, que no entanto os seus guias conheciam bem, chegou a uma aldeia deserta:

...tendo todos os pretos fugido à sua chegada [de Hiron], e só escondendo-se no mato, conseguíra deitar mão a um homem, duas mulheres e algumas crianças, que transportavam mantimentos; apesar de todas as promessas, o cafre recusou sempre acompanhá-lo, de modo que, seguindo as instruções recebidas amarrou-o para o trazer, fugindo a família n’essa ocasião. Ao ver que não havia resistência possível, e que a não ir por vontade, teria que ir à força, annuiu ou antes fingiu annuir a vir servir de guia (*Sic*). (Relatório FA, p. 40)

Relatos de mentiras por parte dos africanos são frequentes. Para as autoridades portuguesas era sinal de que não se podia confiar em nenhum dos africanos; mas a história pode ser vista no contexto africano como uma tática de defesa dos seus bens e pessoas. De facto, muito do recrutamento destas pessoas, mesmo que podendo elas usufruir de algum tipo de contrapartida (provavelmente não monetária), era um recrutamento forçado e considerado obrigatório. O mesmo acontecia quanto à venda dos seus mantimentos:

[Chicualla-Cualla] trazia consigo algum pombe e milho de presente, desculpando-se pela sua pobreza de não poder trazer mais. Não era verdade. (...) Entretanto como era difficil passar sem ele, acceitámos as rasões, mas pedimos-lhe para nos dar um guia e vender mantimentos. Sabendo já o preço que anteriormente compráramos, disse que havia de ver se tinha alguma cousa, e durante muitos dias nada vendeu, com aquela diplomacia de cafre que para qualquer cousa pede dias e dias, pretextando que ía ver, procurar, etc. (*Sic*). (Relatório FA, p. 53)

A demora pode, de facto, ser vista como mais uma forma de resistência, dentro da resposta possível, evitando a violência, sempre subjacente. Para Freire de Andrade as recomendações que trazia para evitar a violência eram “theoria sentimental”. Atentemos em mais esta história, sobre recrutamentos forçados:

...mas ao chegar a Machlêngua, o chefe não nos quiz dar guia apesar das promessas. (...) Os pretos do Kraal tinham, ao ver que os iam buscar à força, atirado e fugido para o matto, mas os nossos agarraram dois, o chefe e um outro que, quando chegámos já tinha sido ferido na barriga por uma zagaia. (...) Mandeí portanto, amarrar o chefe à roda de uma carreta e castigá-lo fortemente. Estes castigos repugnavam-nos sempre mas já tínhamos visto a efficacia dos seus resultados. A paciência, demais, já nos ía faltando pelas continuas exigencias e mentiras dos pretos, que se repetiam todos os dias e a toda a hora, e que peores se tornavam por verem que precisavamos d’elles. Demais, uma theoria sentimental, é uma cousa, e a pratica é outra, e esta, para quem está em Africa, e aqui faz qualquer cousa, já ha muito tem demonstrado que o castigo corporal é absolutamente indispensavel para o cafre no seu estado de civilisação actual” (*Sic*). (Relatório FA, p. 59)

Há um constante paternalismo e infantilização dos povos africanos, que é parte integrante da grande narrativa hegemónica colonial (Hall, 2003, 2012; Fanon, 2017). As histórias de recrutamentos forçados prosseguem:

Eram, porém, precisos guias para as nossas carretas, e pedidos ao chefe, não tinha este, segundo disse, quem pudesse mandar connosco, e o mesmo disse em seguida a Erasmus. Este mandou à povoação, sem nos prevenir, saber se era verdade, encontrando-se ali muita gente; mandou vir o chefe, e tendo-o estendido no chão, determinou lhe fossem applicadas vinte e cinco chibatadas. Do nosso campo, ouvimos a bulha que isso produziu.” (*Sic*). (Relatório FA, p. 22)

Freire de Andrade reconhece a força deste “método” e a sua admiração pelos böers e pelos ingleses:

Ninguém como os böers sabe lidar com os cafres, e de todos os povos da Africa do Sul, são elles que melhor têm conseguido utilizá-los. Os inglezes assim o compreendem tambem, de modo que a sua política aqui, tem sido sempre o fazer marchar como guarda avançada aquelles que lhes desbravam o terreno e domesticam os cafres (*Sic*). (Relatório FA, p. 21)

De notar as palavras “utilizá-los” e “domesticam”, vocábulos cujo sentido próprio se refere a coisas ou animais e não a pessoas, revelando o intrínseco racismo da época e que surge como ideologia legitimadora da colonização, cujos efeitos se fazem sentir no presente.

A suposta “preguiça” dos africanos é outro enquadramento destas histórias, em contraste com as imagens que mostram que todo o trabalho de carregamento é realizado pelos africanos negros. O relatório confirma aliás, que para além disso realizavam todos os outros tipos de tarefas auxiliares e geralmente, as mais pesadas. Entretanto, estas passagens revelam as condições em que trabalhavam:

Já desde a saída do Incomati, que aquella gente se mostrava preguiçosa e exigente; não carregando cousa alguma, queriam ainda seguir montados nas carretas; se seguiam comnosco aos marcos, eram tão vagarosas na marcha, que não chegavam a tempo de ajudar os Swasis na construção d’elles. O receio que tínhamos de que fugissem, era a única cousa que até ali nos impedia de lhes mostrar qual o modo de vida que era preciso adoptar” (*Sic*). (Relatório FA, p. 16)

“Qual o modo de vida a adotar” é evidentemente uma referência à violência “corretiva”, que segue a mesma lógica da escravatura. Por entre as referências à preguiça, ficámos também a saber que, afinal e não surpreendentemente, os marcos eram construídos pelos africanos, neste caso os Swasis, recrutados pela comissão holandesa. A mesma história prossegue como mais uma história de violência, que revela também que, sempre que existia escassez de caça, os africanos negros comiam apenas arroz:

No Sabie, porém, declararam-nos que não queriam fazer um abrigo de palha para os dois cavallos que restavam, e que alem d’isso não queriam comer só arroz, mas que queriam mais alguma cousa para fazer caril. Exhausta a paciência (...) fizemos aplicar nas costas de um d’elles alguns argumentos fortes, que durante bastante tempo para diante, os conservaram quietos e obedientes (*Sic*). (Relatório FA, p.16)

Os cavalos, que morriam devido a doença, mereciam cabana de palha, mas a maioria dos quase duzentos recrutados dormia ao relento com mantas ou, como os Swasis, construía casas de paus e folhas. As comissões apenas possuíam tendas de lona para as chefias, reflexo de uma sociedade estratificada e da hierarquia militar sendo que, no contexto da expedição, essa estratificação social tivesse a cor da pele como um dos seus critérios.

Miguel Bandeira Jerónimo e José Pedro Monteiro (2015), num artigo assinado para a revista *Visão História*, mostram como se passou da escravatura para formas de contratação quase idênticas, com a agravante de que o trabalho passou a ser obrigatório como forma de redenção, à luz de uma visão religiosa e moralizadora do trabalho que vai pautar todo o século XX. Como referem estes autores:

A emergência de modalidades de trabalho contratado — vejam-se o Código do Trabalho de 29 de dezembro de 1878 ou o de 1899, por exemplo — marcaram, no essencial e acima de tudo, a

institucionalização de formas legais de trabalho compulsório e de condição servil (...). A legalização do trabalho forçado foi acompanhada pela redefinição das doutrinas da «missão civilizadora», que transformaram o trabalho no principal instrumento civilizador. (Jerónimo e Monteiro, 2015, p. 42)

Esta situação política é perfeitamente congruente com o que é descrito nos relatórios. Também a historiografia sobre a situação militar na época, traz um contexto mais abrangente, com o caso das designadas “guerras da pacificação”, descritas por Valentim Alexandre (2015) como tendo sido reforçadas, precisamente, na época desta expedição, após o ultimato inglês de janeiro de 1890 (a expedição tem início em junho). No caso, a mais antiga desenvolvia-se, de modo intermitente, desde 1849 contra os vátuas, terminada em 1895, precisamente com a captura de Gungunhana, o mesmo retratado no álbum 3 (Martins, 2015). As histórias de violência que surgem nestes relatórios fazem eco dessa mesma ideia, contraditória nos seus termos, da guerra para “pacificar”, nesse enquadramento paternalista e autoritário de quem corrige uma criança mal comportada, mas com mortos e feridos, como em qualquer guerra.

Há assim, todo um contexto de violência, fora do campo fotográfico, que tem o potencial de transformar a visão bucólica e aventureira narrada visualmente pelos dois álbuns desta comissão de limites. De álbuns de viagens e aventuras fantásticas e exóticas podemos passar a vê-los como álbuns da ocupação violenta de territórios alheios. Em vez do discurso da civilização que as próprias imagens certificariam, temos o discurso da violência que, neste caso, elas ocultam. Temos também algumas histórias sobre formas de resistência.

As imagens, de facto, mostram e escondem ao mesmo tempo.

Conclusão

A atividade de delimitação de fronteiras surge associada à ciência geodésica e a todo um conjunto de observações astronómicas e operações trigonométricas altamente especializadas que permitem a orientação no espaço euclidiano moderno. Neste sentido, as fotografias de muitas das comissões de delimitação de fronteira relacionadas com o arquivo de fronteiras do IICT/MUNHAC revelam a modernidade desta ciência, os seus desenvolvimentos e o saber dos homens que a praticaram. São, também, em geral, imagens pacíficas revelando tarefas difíceis e concluídas com bravura, por entre as paisagens exóticas africanas. Mas, como dizia John Barrell (1983) sobre a pintura de paisagem inglesa, “existe sempre um lado *negro* da paisagem”, um reverso que, para Barrell, mostrava como os “belos prospectos” e propriedades existiam a partir da exploração do trabalho de certas classes sociais que apareciam sempre nas partes obscurecidas dos quadros, em “pano de fundo” ou em zonas laterais dos enquadramentos. A conotação negativa da negritude, que podemos ler na expressão “the dark side of paintings”, não está aqui em causa no trabalho de Barrell sobre o campesinato inglês da

era pré-industrial, que fala de “lado obscuro” tanto em sentido metafórico a propósito da divisão social do trabalho, como em sentido literal sobre o modo como os camponeses surgem representados, nas tais zonas escuras dos quadros. Mas, de facto, podemos acrescentar esse sentido de desvalorização da negritude presente nesta expressão e aproximá-la do contexto da fotografia colonial em geral, e no caso particular das fotografias de fronteira aqui analisadas. Nelas parece haver também “um lado *negro*”, aqui literal no sentido em que grande parte do trabalho mais pesado é destinado aos africanos negros, efetivamente, mas também nos diversos sentidos metafóricos apontados. Além disso, como processo fulcral da constituição do estado-nação e do seu mapa (que marca o imaginário geográfico e as identidades nacionais), a delimitação de fronteiras é em si mesma um processo violento, separando povos que tinham que escolher um dos lados da linha, estabelecendo barreiras políticas que alteram o significado dos territórios, criando diferentes estatutos para as pessoas em cada lado e apagando e silenciando os povos lá existentes, com as suas organizações políticas, económicas e culturais próprias.

Os mesmos álbuns dos “criadores de nações” são, ao mesmo tempo, os álbuns dos “salteadores” desses povos, mostrando os eventos de ocupação em curso pelo colonialismo e os processos de subjugação e continuação do aproveitamento do trabalho dos povos africanos, agora no seu próprio território. Fazer emergir a história invisibilizada é uma forma de confrontar a narrativa hegemónica que apaga a violência ou a justifica em nome do progresso, da modernidade e dos direitos humanos. Ariella Aïsha Azoulay tem sido uma incansável denunciadora destas estratégias do que designa uma “democracia imperial” em curso. A proposta de resgatar uma “história potencial”, nome do seu mais recente livro (Azoulay, 2019), está associada a estes processos de re-significação dos documentos arquivados, que permitem tornar conscientes e presentes os diversos lados da história “contra a separação entre passado e presente, entre povos colonizados e os seus mundos e possessões, e contra a separação entre história e política” (Azoulay, 2019, p. 60).

Na sua exposição Errata¹⁷, Azoulay ensaiou diversos procedimentos críticos sobre fotografias de arquivo, com o objetivo de tornar consciente ora fotografias de acontecimentos que nunca foram fotografados (*The Natural History of Rape*), ora fotografias que o arquivo não autorizou exibir sem as legendas originais e que ela apresentou sobre a forma de desenhos (*Unshowable Photographs — Many Ways Not to Say Deportation*), entre outras estratégias.

O que propus neste capítulo, partindo dos conceitos de campo e fora de campo, foi evidenciar partes dos relatórios escritos que não correspondem a nenhuma fotografia dos álbuns e, com isso, revelar a história política que as fotografias “diplomáticas” não tornam presente.

17 Exposição patente na Fundação Antoni Tapiès, em Barcelona, Catalunha (Espanha), entre 11/10/2019 e 12/01/2020.

O arquivo com a sua proposta de classificação, seriação e as ordens de razões que conduziram à sua constituição e preservação é em si mesmo uma “máquina narrativa” da história, que tende a sobredeterminar ao seu ponto de vista — à sua *razão de ser* — a nossa forma de interpretar os diferentes caminhos que, ainda assim, não consegue completamente eliminar. Como refere Mark Sealy (2019: 106), num recente trabalho sobre como descolonizar a câmara fotográfica, “as fotografias arquivadas são uma mensagem do passado, [mas] quando lidas fora das narrativas dominantes do seu próprio fazer, oferecem pontos de partida diferentes a partir dos quais podemos traduzir o passado”, que está afinal connosco, bem presente.

Referências bibliográficas

- Alexandre, V. (2015). Construir um novo império. *Visão História*, 31, 46-51.
- Azoulay, A. A. (2019). *Potential history: Unlearning imperialism*. London and New York: Verso.
- Babo, M. A. (2019). *Culturas do eu. Configurações da subjetividade*. Lisboa: Edições ICNOVA.
- Batchen, G. (1999). *Burning with desire. The conception of photography*. Cambridge, Massachusetts and London: Massachusetts University Press.
- Batchen, G. (2000). *Each wild idea: writing, photography, history*. Cambridge, Massachusetts and London: Massachusetts University Press.
- Barrell, J. (1983). *The dark side of the landscape: The rural poor in english painting 1730-1840*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- Bazin, A. (1992). *O que é o cinema?* Lisboa: Livros Horizonte.
- Bellour, R. (1980). *L'analyse du film*. Paris: Editions Albatros.
- Bergson, H. (1991). *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bonitzer, P. (1982). Le champ aveugle. Essais sur le cinéma. *Cahiers du Cinema*. Paris: Cahiers du Cinema/Gallimard.
- Bourdieu, P. (1965). Culte de l'unité et différences cultivées. In P. Bourdieu, L. Boltanski, R. Castel, & J.-C. Camboredon (Eds.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie* (pp. 31-106). Paris: Les Éditions de Minuit.
- Burch, N. (1992). *Práxis do cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Correa, S. M. de S. (2019). As figuras do Gungunhana no caleidoscópio (pós)colonial. *Vista - Revista de Cultura Visual*, 5 - Vistas Imperiais: Visualidades coloniais e processos de descolonização, 127-148.
- Daston, L., & Galison, P. (2007). *Objectivity*. Brooklyn, New York: Zone Books.
- De Certeau, M. (1988). *The Practice of Everyday Life* (S. Rendall Trans.). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. <https://doi.org/10.2307/2069486>
- Deleuze, G. (1983). *L'Image-Mouvement. Cinéma 1*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Dubois, P. (1992). *O acto fotográfico*. Lisboa: Vega Editores.
- Edwards, E. (2006). Photographs and the sound of history. *Visual Anthropology*, 21(1-2), 27-46.
- Edwards, E. (2015). Anthropology and photography: A long history of knowledge and affect. *Photographies*, 8(3), 235-252. <https://doi.org/10.1080/17540763.2015.1103088>
- Fanon, F. (2017). *Pele negra, máscaras brancas* (A. Pomar (Trans.). Lisboa: Letra Livre.
- Foucault, M. (1997). *A ordem do discurso*. (L. F. de Almeida Sampaio, Trad.). Lisboa: Relógio d'Água.
- Gilpin, W. (1792). *Three essays: On picturesque beauty; On picturesque travel; and on sketching landscape: to which is added a poem on landscape painting*. London: Blamire & Strand.
- Grilo, J. M. (2008). *As lições do cinema. Manual de filmologia*. Lisboa: Edições Colibri.
- Hall, S. (Ed.) (2003). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage Publications.
- Hall, S. (2012). *The unfinished conversation (conversation with J. Akomfrah)*. London: Autograph ABP.
- Hayes, P., Minkley, G. (Ed.). (2019). *Ambivalent: Photography and visibility in african history*. Athens, Ohio: Ohio University Press.
- Heintze, B. (1990). In pursuit of a chameleon: Early ethnographic photography from Angola in context. *History in Africa*, 17, 131-156.
- Hight, E. M., & Sampson, G. D. (Eds.). (2004). *Colonialist photography. Imag(in)ing race and place* (Second edition). London and New York: Routledge.
- Huhtamo, E. (2013). *Illusions in motion. Media archaeology of the moving panorama and related spectacles*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Jerónimo, M. B., & Monteiro, J. P. (2015). Da escravatura ao trabalho "redentor". *Visão História*, 31, 42-45.
- Langford, M. (2001). *Suspended conversations. The afterlife of memory in photographic albums*. Québec: McGill-Queen's University Press.
- Martins, L. A. (2015). O tempo dos centuriões. *Visão História*, 31, 66-73.
- Mirzoeff, N. (Ed.). (2002). *The visual culture reader* (Second edition). London and New York: Routledge.
- 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>
- Peterson, J. L. (2013). *Education in the school of dreams. Travelogues and early nonfiction film*. Durham and London: Duke University Press.
- Pinney, C., & Peterson, N. (Eds.). (2003). *Photography's other histories*. Durham and London: Duke University Press.
- Pinney, C. (2011). *Photography and anthropology*. London: Reaktion Books.
- Roque, A. C. (2015). Entre o colonizador e o colonizado: reflexões em torno da pertença e acessibilidade do corpus documental sobre a delimitação e demarcação das fronteiras de Moçambique. *Africana Studia*, 25, 71-81.
- Santos, P. C. (2013). Fronteiras de Angola e Moçambique: Passado e presente na construção do futuro. In Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto & ICT, *O colonialismo português - novos rumos da historiografia dos PALOP* (pp. 107-115). V.N. de Famalicão: Edição Húmus.
- Sealy, M. (2019). *Decolonising the camera: Photography in racial time*. London: Lawrence & Wishart.
- Spivak, G. C. (2021). *Pode a subalterna tomar a palavra?* (A. S. Ribeiro, Trad.). Lisboa: Orfeu Negro.
- Szarkowski, J. (1966). *The photographer's eye*. New York: The Museum of Modern Art.
- Tagg, J. (1988). *The burden of representation. Essays on photographs and histories*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Tagg, J. (2009). *The disciplinary frame. Photographic truth and the capture of meaning*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Tannen, D. (Ed.). (1993). *Framing in discourse*. New York and Oxford: Oxford University Press.

Memórias Negro-Lisboetas

Black-Lisboan Memories

Sofia Yala Rodrigues

Mestranda em Filme e Fotografia
Universidade de Derby
sofia5@campus.ul.pt
Website: www.sofiayala.art/about



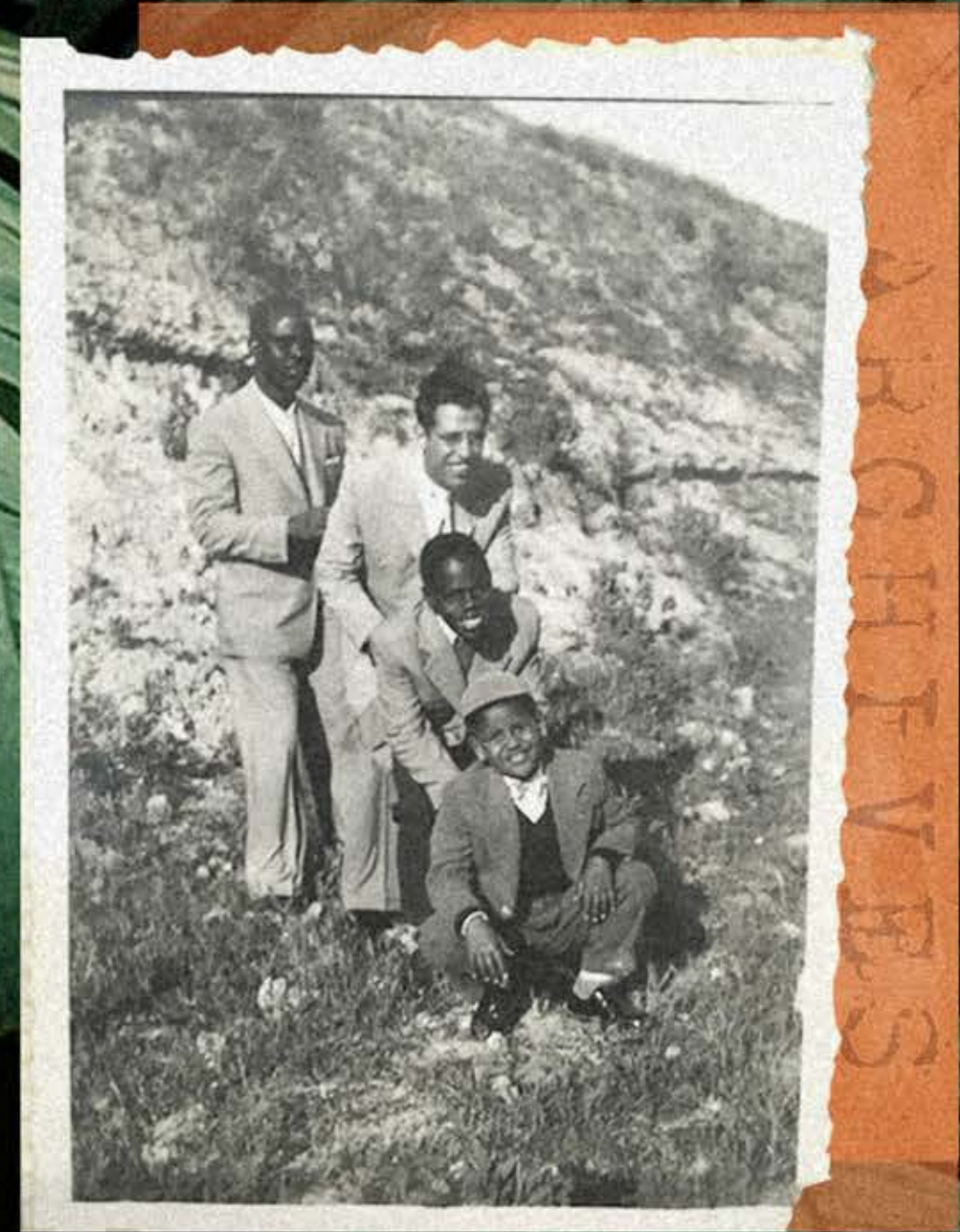
Aut. Rod.

Aut. Rad.

Roma 14-7-68
aparece do S. Pedro-PAPA-
15 audios a este foto
a novidade que-lla da
ambos fides deo e /na
japô Buscar outro novo
da companhia







 Type here to search



 Type here to search







Sinopse

Os efeitos emocionais do deslocamento e deslocalização diaspóricos também levaram muitos de nós, no século XXI, a recapturar, na escrita, memórias e histórias da família, a fim de resgatar legados perdidos, restaurar as conexões suspensas pelo tempo, lugar e política. Isto é especialmente verdade em descendentes de grupos que foram submetidos ao extermínio ou expulsão. As memórias, um gênero literário revigorado e reinventado na década de 1990, tornou-se numa forma cada vez mais produtiva de explorar o significado da família, da identidade geracional e da etnia, além de pesquisar um passado marcado pela calamidade histórica – as perdas causadas pelas vicissitudes da violência, da guerra e do genocídio.
(Hirsch & Miller, 2011, p. 9)

O ensaio visual que apresento adveio do processo meticuloso de recapturar documentação, arquivo e histórias familiares (desde cedo que em convívios de família escutei inúmeras histórias). Considero este trabalho uma viagem a partir de dentro onde fui gerando um imaginário sobre os meus familiares e as suas jornadas. Ao longo dos anos a curiosidade aumentou, tal como a sede de descolonizar o meu imaginário e a vontade de construir a minha identidade enquanto descendente da Diáspora Angolana contemporânea. Cada retrato e documento exibido detém um peso enorme; normalmente mantidos em baús, estes fragmentos são pedaços de história colonial e pós-independência ou simplesmente são legados/testemunhos do percurso de famílias negras entre Portugal e Angola. Com o passar do tempo, senti a urgência de me inserir na narrativa para além de expor os arquivos. Este processo de cura e de descolonização é experimental e em constante transformação. O repositório familiar funciona como um puzzle e como tal resolvi integrar o meu olhar, as minhas questões e a minha experiência, como corpo que identicamente migrou e transformou a narrativa da cronologia familiar.

Legendas

1, 2, 3

Imagem da série *Playing with Visual Fragments*, 2020.
Montagem digital

4, 5

Imagem da série *Playing with Visual Fragments: Roma 68*, 2020. Montagem digital; Bilhete de Passagem da Companhia Nacional de Navegação; Bilhete de Identidade da Companhia Nacional de Navegação

6

Família Yala rumo a Portugal 1965

7, 8, 9, 10, 11

Imagens da série *Type here to search*, 2020,
montagem digital

12, 13

Imagem da série *Playing with Visual Fragments*, 2020.
Montagem digital

Referências bibliográficas

Hirsch, M., & Miller, N. K. (2011). Introduction. In M. Hirsch & N. K. Miller (Eds.), *Rites of return: Diaspora poetics and the politics of memory* (pp. 1–20). Columbia: Columbia University Press.

Possibilidades para descolonização de fotografias coloniais: reflexões a partir de livros fotográficos

*Possibilities for decolonization of colonial
photographs: Reflections from photographic books*

Marina Feldhues

Universidade Federal de Pernambuco
Doutoranda em Comunicação pela UFPE.
Mestre em Comunicação pela UFPE.
marina.ramos@ufpe.br
ORCID ID: [0000-0003-1438-7042](https://orcid.org/0000-0003-1438-7042)

Resumo: Neste artigo apresento algumas reflexões sobre as produções da visualidades fotográficas coloniais e as possibilidades de sua descolonização a partir da leitura que faço de três livros produzidos no século XIX, *The Pencil of Nature* (1844) de Henri Fox Talbot, *De Égypte, Nubie, Palestine et Syrie* (1852) Maxime Du Camp, *Basse Egypte* (década de 1870) de J. Pascoal Sébah e do livro *¿História Natural?* (2016) da artista Rosana Paulino. Para compreender os processos simbólicos de colonização e descolonização por meio de fotografias, mobilizo, principalmente, os conceitos de visualidade de Nicholas Mirzoeff, imagem resolutiva de Antônio Bispo dos Santos e os estudos desenvolvidos por Ariella Aïsha Azoulay sobre os arquivos e os processos de iconização.

Palavras-chave: livro de fotografia; arquivo; descolonização; imagem resolutiva; visualidade.

Abstract: In this article I present some reflections on the productions of colonial photographic visualities and the possibilities of their decolonization based on the reading I do of three books produced in the 19th century, *The Pencil of Nature* (1844) by Henri Fox Talbot, *De Égypte, Nubie, Palestine et Syrie* (1852) Maxime Du Camp, *Basse Egypte* (1870s) by J. Pascoal Sébah, and the book *¿História Natural?* (2016) by artist Rosana Paulino. In order to understand the symbolic processes of colonization and decolonization through photographs, I mobilize, mainly, the concepts of visuality by Nicholas Mirzoeff, resolute image by Antônio Bispo dos Santos and the studies developed by Ariella Aïsha Azoulay on the archives and the processes of iconization.

Keywords: photo book; archive; decolonization; resolute image; visuality.

Introdução

Este artigo é mobilizado pelo encontro que tivemos com quatro livros fotográficos distintos, *The Pencil of Nature* (1844) de Henri Fox Talbot, *De Égypte, Nubie, Palestine et Syrie* (1852) Maxime Du Camp, *Basse Egypte* (década de 1870) de J. Pascoal Sébah e *¿História Natural?* (2016) da artista brasileira Rosana Paulino. Cada um destes livros nos possibilitou pensar sobre as relações existentes entre a colonização, a Fotografia (técnica e tecnologia), as fotografias (imagens-documentos), a coleção, o arquivo, o que nos contam de nosso passado colonial e como nos contam.

Nosso objetivo principal é, a partir destes livros, refletir sobre as possibilidades de descolonizar as fotografias do séc. XIX que ajudaram a construir a visualidade imperial, educando o olhar das sociedades ocidentais e ocidentalizadas a enxergar corpos e territórios não-brancos como matéria bruta a ser conquistada, explorada, expropriada “para o seu próprio bem”. São fotos que contribuíram na educação do olhar dos colonizadores e colonizados, reiterando na representação as relações hierárquicas da dominação colonial. Nicholas Mirzoeff (2011, p. 2, t.n.) nomeia de *visualidade* a essa produção do visível autoritária e colonizadora: “apesar do seu nome, este processo não é composto simplesmente de percepções visuais no sentido físico, mas é formado por um conjunto de relações que combinam

informação, imaginação e visão sobre uma rendição do espaço físico e psíquico”¹. Dito isso, realizaremos nosso objetivo por meio de um experimento que envolve a ressignificação da legenda de uma fotografia do livro *Basse Egypte* e de uma leitura analítica e reflexiva do livro *¿História Natural?*. Nossa abordagem não será causal. Nos inspiramos no pensamento poético ou composicional proposto pela filósofa brasileira Denise Ferreira da Silva (2016) a partir de suas leituras de Walter Benjamin (2012, 2018):

Ao deslocar o pensamento temporal, que impõe e necessita da presunção de separabilidade, passo a ler os ‘tempos de outrora’ e o ‘lá longe’ como constitutivos daquilo que está acontecendo aqui e agora e daquilo que está para acontecer. [...] Ler sempre ‘o que acontece’ como uma composição (decomposição ou recomposição), sempre como já um momento, que é uma composição singular, daquilo que também constitui ‘o que aconteceu e o que ainda está para acontecer’. [...] Quando se lida com o semelhante, inevitavelmente se procura a simetria, isto é, as correspondências. Ao esperar simetria — ou procurar por semelhanças —, é possível imaginar (recompor) o contexto sob observação como uma figura fractal. Isto é, em vez de procurar conexões causais (lineares), o pensamento composicional busca identificar um padrão que se repete em diferentes escalas (Silva, 2016, pp. 408-409).

Assim, juntamos os quatro livros lado a lado. De cada livro selecionamos algumas imagens exemplares. Os três primeiros foram produzidos no século XIX; o último, o de Paulino, no séc. XXI. Em que pese a distância temporal do último livro em relação aos demais, um fio atravessa a todos, aproximando-os, a visualidade colonial. Os livros trazem fotografias produzidas ao longo do séc. XIX que, em alguma medida, dão a ver a violência colonial. Essas imagens da colonização chegam até o nosso presente, nos contam de nosso passado e fazem parte de nossa composição como sujeitos individuais e coletivos. Vamos aos livros.

The Pencil of Nature

Em 1844, Henri Fox Talbot publicou o primeiro fascículo de *The Pencil of Nature*². No livro, o autor enumera e exemplifica diversos usos possíveis para a Fotografia. Segundo o autor, a Fotografia seria uma arte documentária, voltada ao registro do mundo de modo mais nítido e objetivo do que o desenho. Sobre o terceiro calótipo do primeiro fascículo do livro, Talbot

1 Texto original: “Despite its name, this process is not composed simply of visual perceptions in the physical sense but is formed by a set of relations combining information, imagination, and insight into a rendition of physical and psychic space.”

2 Disponível em <http://www.gutenberg.org/ebooks/33447>. Acesso em agosto de 2020.

conta tratar-se de uma coleção de artigos chineses. “Os artigos representados nesta placa são numerosos: mas, por mais numerosos que sejam os objetos — por mais complicado que seja o arranjo — a câmara os retrata todos de uma vez. Pode-se dizer que faz uma imagem de tudo o que vê”³ (Talbot, 1844, p. 19, t.n.). A fotografia, especula o fotógrafo, permitiria a realização de um inventário visual da coleção e poderia ser usada inclusive como prova documental da posse do objeto pelo colecionador.

Quanto mais estranhas e fantásticas as formas de seus velhos bules de chá, maior a vantagem de ter suas fotos dadas em vez de suas descrições. E se um ladrão posteriormente roubar os tesouros — se o testemunho mudo da imagem fosse apresentado contra ele no tribunal — certamente seria uma evidência de um tipo novo; mas o que o juiz e o júri podem dizer a ele, é um assunto que deixo para a especulação daqueles que possuem perspicácia jurídica⁴. (Talbot, 1844, p. 19, t.n.)



Figura 1
Plate III. Articles of China.
Fonte: *The Pencil of Nature*⁵

A fotografia a que se refere Talbot é, em si, uma metáfora visual da coleção de calótipos que compõem seu livro, totalizando 24 calótipos distribuídos em 6 fascículos publicados entre 1844 e 1846 (Parr; Badger, 2005, p. 22). Isto é, a fotografia que documenta uma coleção é ela própria objeto de uma coleção arquivada em um livro. Walter Benjamin (2012, p. 234)

3 Texto original: “The articles represented on this plate are numerous: but, however numerous the objects—however complicated the arrangement—the Camera depicts them all at once. It may be said to make a picture of whatever it sees”.

4 Texto original: “The more strange and fantastic the forms of his old teapots, the more advantage in having their pictures given instead of their descriptions. And should a thief afterwards purloin the treasures—if the mute testimony of the picture were to be produced against him in court—it would certainly be evidence of a novel kind; but what the judge and jury might say to it, is a matter which I leave to the speculation of those who possess legal acumen”.

5 Disponível em <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267022>. Acesso em janeiro de 2021.

destaca o caráter fetichista da relação entre o colecionador e a coleção: “...uma relação com as coisas que não põe em primeiro plano o seu valor funcional, portanto sua utilidade, a sua serventia, mas que as estuda e as ama como o cenário, como o teatro de seu destino”. O maior fascínio para o colecionador estaria no ato de colocar a peça na coleção, o momento de sua última excitação — “a excitação da aquisição” (*Id.*). Como colecionador, Talbot tem a posse dos objetos de sua coleção, os calótipos. É para ele que os calótipos existem, como sua propriedade. Como arquivista, atribui sentidos às imagens de cada calótipo que será disponibilizado ao público. Diante de seu livro entramos em contato com as imagens e os textos de uma dada produção do visível no âmbito de uma certa cultura visual.

Uma cultura visual é a relação entre o visível e os nomes que damos ao visto. Também abarca o invisível ou o que se oculta da visão. Em resumo, não vemos simplesmente aquilo que está à vista e que chamamos cultura visual. Antes bem, juntamos a uma visão do mundo que resulta coerente com o que sabemos e como o que temos experimentado⁶. (Mirzoeff, 2016, t.n.)

Ao lermos os textos que legendam cada um dos calótipos do livro, sabemos que cada imagem deve ser lida como um exemplo visual que demonstra um uso possível da Fotografia. É assim que somos orientados a olhar e compreender⁷ tais imagens. Corrobora tal orientação a aparente aderência das fotos ao contexto de sua apresentação, isto é, aos sentidos que lhes são propostos no livro. A Fotografia, por sua vez, é uma técnica que permite a produção de um tipo de imagem-documento colecionável, as fotografias. *The Pencil of Nature* é um lugar para a exibição dessa coleção de fotos, em uma dada ordem, atreladas a determinados sentidos, escritos para um determinado público: os cidadãos ocidentais, em sua maioria ingleses, que possuíam poder aquisitivo suficiente para comprar os fascículos do livro.

De Égypte, Nubie, Palestine et Syrie a Basse Egypte

O ato de adquirir, de tomar posse, do colecionador nos parece semelhante ao de fotografar, como entendido por Sontag (2004, p. 14): “fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. [...] Imagens fotografadas não parecem manifestações a respeito do mundo, mas sim pedaços

6 Texto original: “Una cultura visual es la relación entre lo visible y los nombres que damos a lo visto. También abarca lo invisible o lo que se oculta a la vista. En resumidas cuentas, no vemos simplemente aquello que está a la vista y que llamamos cultura visual. Antes bien, ensamblamos una visión del mundo que resulta coherente con lo que sabemos y ya hemos experimentado”.

7 *Compreender* no sentido de fechamento da multiplicidade de sentidos possíveis argumentado por Édouard Glissant (2008, p. 54): “há neste verbo *compreender* o movimento das mãos que tomam o entorno e o trazem a si. Gesto de Fechamento, quicá de apropriação. Prefiramos a ele o gesto de dar — com que cria uma abertura na totalidade”.

dele, miniaturas da realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir”. Tal como Bazin (1993), Sontag também se refere ao ato de fotografar como uma relação principalmente psicológica com o mundo: “de substituir o mundo exterior pelo seu duplo” (Bazin, 2018, p. 11). Assim, enquanto o colecionador adquire objetos, o fotógrafo adquire pedaços do mundo por um processo psicológico, simbólico, de substituição do visto pelo fotografado.

Para Sontag, o ato de fotografar é como o da conquista de um território e pode ser exemplificado pelas relações com o turismo moderno, em que “viajar se torna uma estratégia de acumular fotos” (Sontag, 2004, p. 20). Partirmos de tal asserção para refletir sobre a visualidade colonial e afirmamos que, a serviço das múltiplas formas de dominação colonial, a Fotografia torna não só os territórios, mas também os corpos daqueles que os habitam objetos colecionáveis. Como fotografias, corpos e territórios não-brancos (suas paisagens, construções e objetos culturais) se tornaram mais facilmente deslocáveis, estudáveis; foram colecionados como pequenos tesouros, pequenas conquistas ou, até mesmo, objetos dignos de estudo científico⁸.

O livro *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie*⁹ de Maxime Du Camp (1852) parece confirmar as asserções de Sontag e Bazin. Folheá-lo é como assistir a uma das cenas de tomada de posse simbólica do mundo escrita no roteiro¹⁰ imperial fotográfico. Du Camp se afirmava como um apaixonado por viagens que trocou o Desenho pela Fotografia na representação das paisagens e monumentos vistos em suas andanças pelo mundo em função da capacidade de representação objetiva desta (Parr; Badger, 2005, p. 23). O livro em questão é fruto de uma missão arqueológica para o Ministério Francês de Educação.

A ideia de que o mundo é uma matéria bruta a ser conquistada, dominada e explorada não é novidade em 1852. A colonização das Américas teve início cerca de 350 anos antes. No que conhecemos por Europa, povos inimigos se uniram, nações se formaram, documentos jurídicos e disciplinas científicas foram fabricados para dar conta da empreitada imperialista de dominação colonial. É nesse contexto que são produzidas as condições para a invenção e o desenvolvimento da Fotografia.

O livro *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie* é exemplar quanto ao papel desempenhado pela Fotografia em tornar o Egito simbolicamente colecionável, nos momentos que antecedem a colonização britânica no território. As disputas entre Inglaterra e França pela comercialização no Egito Moderno, sob domínio otomano, datam de meados do séc. XVIII. Em 1798,

8 As antropólogas Nélia Dias (1994) e Debora Poole (2000) explicam, em seus respectivos trabalhos, que colecionar álbuns fotográficos de “tipos raciais” era moda entre a burguesia europeia e a elite colonial, inclusive entre os homens da ciência, nas décadas de 1860 a 1880.

9 Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626070m#>. Acesso em janeiro de 2021.

10 “Por roteiro compreendemos os paradigmas para a construção de sentidos que estruturam ambientes sociais, comportamentos e consequências potenciais” (Taylor, 2013, p. 60). Noutras palavras, o roteiro visibiliza a repetição de padrões de expressão de uma cultura, pois permite perceber a montagem dos elementos presentes e ações envolvidas nas práticas sociais (p. 61).

Napoleão Bonaparte fez inclusive uma investida militar para tentar acabar com o comércio inglês na região, tendo fugido do Egito em 1799, derrotado por tropas otomanas e inglesas. Estes últimos, por sua vez, foram expulsos do Egito por volta de 1807. A administração otomana que se seguiu, contudo, tornou o Egito cada vez mais economicamente dependente da Grã-Bretanha e da França. Essa era a situação entre os anos de 1847 e 1850, período em que Maxime Du Camp esteve no Egito a mando da França. Em 1882 o Egito foi militarmente ocupado por tropas britânicas, tornando-se protetorado britânico até o ano de 1922.

Em que pese a conquista simbólica, fotográfica, do Egito, evidenciada no livro de Du Camp, a pilhagem de objetos por parte das potências imperialistas europeias data da invasão de Bonaparte, sendo que muitos dos objetos saqueados naquele momento ficaram em posse dos ingleses, como por exemplo a *Pedra de Roseta*¹¹, que faz parte da coleção do Museu Britânico em Londres. O Louvre, por sua vez, é o museu que detém uma das maiores coleções de artefatos históricos egípcios no mundo, o seu Departamento de Antiguidades Egípcias foi criado em 1827, um pouco antes da criação da disciplina de egiptologia (estudo da cultura egípcia), como um ramo da arqueologia, pelo Collège de France, para o arqueólogo e decifrador de hieróglifos, Jean-François Champollion (1790-1832).

Uma série de empreendimentos imperiais organizados para saquear as culturas locais em nome de sua salvação universal começou com a expedição de Napoleão ao Egito de 1798 a 1801, que legitimou a invasão, por acadêmicos e soldados, de um lugar cujas nuances sociais, culturais, e tecidos religiosos foram destruídos sob o pretexto de preservar seus artefatos¹². (Azoulay, 2019, p. 93, t.n.)

O roteiro imperial fotográfico de tomada de posse simbólica do Egito foi reencenado inúmeras vezes ao longo do séc. XIX. Existem várias outras coleções fotográficas do Egito produzidas no mesmo período. Mencionamos mais alguns livros de fotografia como exemplos: *Le Nil; monuments; paysages; explorations photographiques* (1854) de John Beasley Greene; *Égypte et Nubie* (1858) de Félix Teynard; *Egypt, Sinai and Jerusalem* (1862-1863) de Francis Frith, *Egypte and Palestine* (1858-1859) de Francis Frith e *Egypte et Soudain — Manuel du Voyageur* (1908) de Karl Baedeker.

Um outro exemplo da pilhagem do Egito pode ser encontrado no Brasil, país detentor de uma vasta coleção de artefatos culturais egípcios, os quais faziam parte do Museu Nacional desde 1889 até sua destruição no incêndio de 2 de setembro de 2018. Dom Pedro II, Imperador

11 Disponível em <https://sketchfab.com/britishmuseum>. Acesso em agosto de 2020.

12 Texto original: “A string of organized imperial enterprises to plunder local cultures in the name of their universal salvation started with Napoleon’s expedition to Egypt from 1798 to 1801, which legitimated the invasion, by scholars and soldiers alike, of a place whose most nuanced social, cultural, and religious fabrics were destroyed under the guise of preserving its artifacts”.

e fotógrafo brasileiro, também realizou expedições ao Egito, voltando de lá com fotografias e objetos culturais diversos. As fotografias sob guarda da Biblioteca Nacional permaneceram arquivadas, sem manuseio, por cerca de um século, vindo a serem expostas pela primeira vez em 2003 e uma segunda vez em 2018¹³, parte delas podem ser encontradas no álbum fotográfico *Basse Egypte*¹⁴ produzido por J. Pascoal Sébah, na década de 1870, para o Imperador.



Figura 2

D. Pedro II, D. Teresa Cristina Maria e comitiva junto às pirâmides (1871)

Fonte: Biblioteca Nacional¹⁵

De volta às considerações de Azoulay, a pilhagem de objetos, sob o argumento de sua salvação ou preservação, antecipa a violência da colonização do Egito. A fotografia, segundo a autora, realizou a mesma lógica de antecipar, ou invocar, a extinção de corpos e territórios, resgatando-os simbolicamente e visualmente, tornando-os objetos dignos de coleção como “históricos”, coisas do passado. Ou, como dito por Diana Taylor (2013, p. 77) “a ‘preservação’ servia como um chamado para o apagamento”.

13 Disponível em <https://bndigital.bn.gov.br/exposicoes/uma-viagem-ao-mundo-antigo-egito-e-pompeia-nas-fotografias-da-colecao-d-thereza-christina-maria/apresentacao/>. Acesso em setembro de 2020.

14 Disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon326231/icon326231.htm. Acesso em setembro de 2020.

15 Disponível em <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.html>. Acesso em janeiro de 2021.

A arte e suas instituições são inseparáveis dos regimes políticos diferenciais, que são constituídos pela transformação da violência exterminatória em fatos empíricos a serem classificados, documentados, arquivados e exibidos. (...) A empreitada imperialista de pilhagem transformou a riqueza cultural e material de outros em objetos de arte, que uma vez apropriados, perderam sua alteridade fundamental e foram forçados a se tornarem comensuráveis com outros objetos em um terreno comum (falsamente) neutro¹⁶. (Azoulay, 2019, pp. 94-95, t.n.)

A serviço da colonização, a coleção não é só fetichização, como em Benjamin; ou a posse simbólica do mundo, como em Sontag. Ela é também a apropriação da produção cultural de um determinado povo. “Apropriação cultural é um mecanismo de opressão por meio do qual um grupo dominante se apodera de uma cultura inferiorizada, esvaziando de significados suas produções, costumes, tradições e demais elementos” (William, 2019, p. 29). E é também, ao mesmo tempo, a fixação dessa produção cultural como matéria pertencente ao passado. A empreitada imperialista produz uma temporalidade anacrônica ao selar territórios e a cultura de povos racializados e alvos de colonização, no passado, como antigas ou primitivas¹⁷.

A coleção colonial, portanto, dá a ver um deslocamento espacial e temporal do mundo dos outros, seja fisicamente por meio da pilhagem de seus artefatos culturais ou simbolicamente pela produção de fotografias. Neste último caso, povos e territórios são resgatados figurativamente como matéria do passado, dignos de estudo científico e preservação arquivística. Foi assim que o Egito se tornou propriedade de colecionadores britânicos e franceses, bem antes da efetiva dominação de seu território e de seus habitantes.

Diante disso, de volta à Fotografia, é preciso dizer que, para além de sua história como uma técnica de produção de imagens que se diferencia do Desenho e da Pintura seja por sua objetividade, narrativa de Talbot e Maxime Du Camp, ou por sua aparência de objetividade, narrativa implícita em Sontag, é preciso uma história da fotografia que a insira no contexto global do sistema imperial/colonial da qual ela é produto e produtor (Azoulay, 2019, pp. 2-3). Os primeiros fotógrafos não foram gentes do povo, escravizados, camponeses ou proletários, por exemplo. Mas pessoas, em sua maioria homens brancos europeus, com poder aquisitivo, patrocínio e tempo suficiente para se dedicar ao desenvolvimento da tecnologia, à pesquisa, e prática fotográfica.

O Egito não se tornou visível fotograficamente para que seus habitantes pudessem conhecer melhor o seu território, para estudá-lo, apreciá-lo ou recordá-lo. As fotografias não foram realizadas para fins de emancipação da população local. Maxime Du Camp fotografou

16 Texto original: “The imperialist enterprise of looting transformed the cultural and material wealth of others into objects that, once appropriated, lost their fundamental alterity and were forced to become commensurable with other objects in a (falsely) neutral common ground”.

17 Sobre o assunto: *Toward a global idea of race* (2007) e *A dívida impagável* (2019) de Denise Ferreira da Silva.

o Egito numa expedição científica, arqueológica, a serviço da França. O Egito era, a um só tempo, objeto de estudo científico e de conquista imperialista; e essas duas coisas não são separadas, independentes. O interesse imperialista estava implicado no científico, na medida em que um financiava e outro oferecia a justificativa racional e moral necessária à violência colonial. A fotografia estava sendo usada como uma arma de dominação. Ela, no mínimo, contribuiu para naturalizar e legitimar no ocidente a posse do território dos outros, educando o olhar dos cidadãos dos estados imperialistas europeus a enxergar o Egito como um território a ser conquistado, explorado e, eventualmente, destruído.

Nós podemos continuar a ver fotografias, a falar e escrever sobre Fotografia e fotografias repetindo os roteiros coloniais, (re)produzindo suas visualidades e narrativas, ou não. Podemos seguir a trilha de Talbot e dizer que a fotografia prova a posse da coleção. Ou podemos usar a mesma fotografia para questionar essa posse. Revemos neste momento a fotografia de Dom Pedro II, *Figura 2*. A comitiva do Imperador encontra-se sentada em cadeiras. Em pé e acorados, encontram-se habitantes locais, possíveis guias e tradutores. Percebemos as diferenças pelas vestimentas e pela cor da pele dos indivíduos fotografados. A legenda escrita na foto explicita: “D. Pedro II, D. Teresa Cristina Maria e comitiva junto às pirâmides”. Esta fotografia faz parte do álbum *Basse Egypte*, trata-se de uma fotografia de viagem (turismo). É este o sentido que lhe vem sendo atribuído desde então. Contudo, esta mesma fotografia, junto às demais fotografias do álbum e ao restante da coleção do Imperador, incluindo os objetos culturais egípcios trazidos para o Brasil, contextualizada ao evento fotográfico de sua produção, pode também ser lida como um testemunho da pilhagem imperial.

Essa leitura só é possível porque uma fotografia é sempre mais do que o significado que lhe foi originalmente atribuído. Uma fotografia pode até pretender ser uma representação objetiva do mundo (Talbot e Maxime Du Camp) ou um duplo (Sontag e Bazin), ou até mesmo aquilo que o arquivista disse que a fotografia é, em geral por meio de textos, legendas e da catalogação. Mas ela sempre será mais, ela excede. Afinal, uma fotografia é o documento de um evento: o evento fotográfico. Sontag (2004, p. 21) diz que “uma foto não é apenas o resultado de um encontro entre um evento e um fotógrafo; tirar fotos é um evento em si mesmo” e menciona a não passividade do ato de fotografar e as intenções do fotógrafo. Azoulay (2014) complexifica a questão levantada por Sontag ao afirmar que a fotografia é uma evidência do evento fotográfico, um encontro mediado pela câmera e que possui diversos participantes, tais como o fotógrafo e o fotografado. Não há passividade nem por parte da câmera, nem dos demais participantes envolvidos. O resultado deste encontro nunca é algo fixo ou completo, mas sim parcial, comunicativa e esteticamente aderente, uma fotografia é uma imagem-documento, a qual, por sua vez, participará de um outro evento fotográfico:

Este segundo evento, que tem lugar em e através do encontro entre um espectador e a imagem, confrontava constantemente a transformação das fotografias em páginas mortas, referências

conceituais estáveis, ou de categorias que serviram para arquivá-las e consequentemente se lhes aderiram como uma segunda pele¹⁸. (Azoulay, 2014, p. 23, t.n.)

Os espectadores e o próprio fotógrafo, agora na condição de observador da imagem-documento que produziu, participam ativamente deste segundo evento fotográfico atribuindo sentidos à imagem, (re)produzindo o visível. Os sentidos de uma fotografia, portanto, variam “consoante o observador ou o arquivista, consoante a necessidade e o contexto” (Medeiros & Castro, 2017). É por isso que uma fotografia usada como arma imperial de dominação simbólico-política, ainda que em outro momento e contexto, pode ser usada para fins de descolonização, emancipação simbólico-política de sujeitos individuais e coletivos. Para tal, é necessário “olhar para as imagens para além do discurso manifesto que podem aparentar” (Medeiros & Castro, 2017).

Em que pese termos enfatizado a atribuição de sentidos neste momento do segundo evento fotográfico, compreendemos que o visível começa a ser produzido antes mesmo do momento de realização da fotografia no primeiro evento. A não passividade da câmara atesta isso. Flusser (2011, p. 11), afirma que a câmara é “brinquedo que traduz pensamento conceitual em fotografias”. O aparelho fotográfico em si já vem programado por uma série de conceitos, por uma visão de mundo e um modo de se relacionar com os outros e com o mundo que dão forma aos protocolos de funcionamento da câmara e, por conseguinte, à produção de fotografias (Flusser, 2011). Nesse sentido, Azoulay (2019) propõe pensar a Fotografia como uma tecnologia imperial. Pois bem, uma vez que a câmara não é neutra, nenhuma imagem por ela produzida será. Neste trabalho, nós assumimos a não passividade da câmara no sentido apresentado por Flusser e Azoulay. Feita essa ressalva, voltemos ao segundo evento fotográfico ou essa série de infinitos encontros.

Azoulay (2014) alerta para o fato de que tendemos a ver as imagens fotográficas como se elas correspondessem exatamente aos sentidos que lhes foram atribuídos por meio das legendas, textos de apoio e catalogação arquivística. Ao que chamaremos de visibilidade institucionalizada da imagem fotográfica. Isso ocorre porque, ao entrarmos num arquivo, um protocolo de iconização é acionado¹⁹. Segundo a autora, iconização é o processo pelo qual despojamos a fotografia da pluralidade de sentidos possíveis aos quais ela poderia aderir e destacamos um sentido, o “este é...”.

18 Texto original: “Este segundo evento, que toma lugar em y a través del encuentro entre un espectador y la imagen, socava constantemente la transformación de las fotografías en páginas muertas, referencias conceptuales estables, o de categorías que sirvieron para archivarlas y consecuentemente se les adherieron como una segunda piel”.

19 Compreendemos que o protocolo de iconização se insere no âmbito de um roteiro arquivístico que envolve procedimentos de coletar, classificar, estudar, catalogar, indexar imagens-documentos, entre outros.

Proponho referir-nos a esta fusão dos procedimentos — de despojar por um lado e destacar por outro — como o grau zero de um procedimento de iconização, que é uma parte constitutiva do ato de observar fotografias (...). Por iconização me refiro a transformação da fotografia em uma fotografia de X, de uma maneira que nos obriga a assumir que não simplesmente “este” esteve aí, mas bem que X esteve aí. A iconização acompanha nossa observação das fotografias e nos permite encontrar nosso caminho nelas e até elas²⁰. (Azoulay, 2014, pp. 22-23, t.n.)

A autora identifica três graus de iconização, são eles: a *identificação*, que seria a nomeação do fotografado como X; a *descrição* para além do uso do nome; e a *institucionalização violenta* do fotografado por meio de uma categoria que modela sua imagem “de uma maneira que funde imagem, conceito e referência. (...) O último tipo de iconização, produzido através da violência constituinte, cria comunidades e destrói outras, decide destinos, refuta certezas, sabota, destrói, resgata e desafia”²¹ (Azoulay, 2014, p. 24, t.n.). Este último tipo de iconização é o que produziria as *visualidades*, no sentido atribuído por Mirzoeff ao termo.

O arquivo, portanto, na perspectiva de Azoulay, não é uma *instituição* neutra. As práticas e procedimentos arquivísticos igualmente não o são. A serviço do imperialismo, os procedimentos de coletar, classificar, estudar, catalogar, indexar envolvem violências coloniais. A autora menciona como exemplo da violência praticada pelos e nos arquivos a separação do que é matéria do passado e do presente, da história e da política.

Esta combinação do novo e do neutro forneceu marcadores temporais objetivos para a transformação de formações não imperiais ou anti-imperiais em formações pré-imperiais, que eram vistas como velhas e obsoletas, condenadas à destruição e precisando ser substituídas por novas e neutras²². (Azoulay, 2019, p. 43, t.n.)

Com isso, podemos dizer que, ao acionarmos o protocolo de iconização da institucionalização violenta, objetos culturais comuns a um determinado povo são transformados em artefatos históricos, espécimes de uma cultura passada; e indivíduos são convertidos em “tipos raciais”, colonizados, escravos, selvagens, primitivos, refugiados, traficantes, suspeitos,

20 Texto original: “Propongo referirnos a esta fusión de dos procedimientos — despojar por un lado y destacar por el otro — como el grado cero de un procedimiento de iconización, que es una parte constitutiva del acto de observar fotografías (...). Por iconización me refiero a la transformación de la fotografía en una fotografía de X, de una manera que nos obliga a asumir que no simplemente ‘éste’ estuvo ahí sino, más bien que X estuvo ahí. La iconización acompaña nuestra observación de las fotografías y nos permite encontrar nuestro camino en ellas y hacia ellas”.

21 Texto original: “de una manera que fusiona imagen, concepto y referencia. (...) El último tipo de iconización, producido a través de la violencia constituyente, crea comunidades y destruye otras, decide destinos, refuta certidumbres, sabotea, destruye, rescata y desafia”.

22 Texto original: “This combination of the new and the neutral provided objective temporal markers for the transformation of nonimperial or anti-imperial formations into pre-imperial formations, which were seen as old and obsolete, doomed for destruction and in need of replacement by the new and neutral”.

entre outras categoriais da gramática imperial de ontem e de hoje que se sobrepõem a singularidade dos sujeitos retratados, transformando-os em um representante de um conceito abstrato. Esta última produção de visualidade tem nos educado, com o passar das gerações, a olhar para determinadas pessoas, que possuem certo tipo de aparência, como sempre e já pertencentes a certas categorias, moldando nossas relações com os outros no mundo. Um movimento de descolonização das imagens-documentos coloniais presentes em arquivos públicos, ou mesmo privados, pode, portanto, envolver um movimento inicial de desacoplar o visto do dito/escrito, num gesto²³ iconoclasta que desafia a visualidade produzida pelo e no arquivo. A partir daí, a fotografia estaria disponível a outros procedimentos de iconização.

(...) sugiro chamar um protocolo iconoclasta. O mal de arquivo nos instrui que não é a destruição de fotografias o que está em discussão aqui, senão, melhor, a destruição de ícones, de fotografias como ícones. Este aniquilamento não pode acontecer sem desfazer as fotografias que estão exibidas — e sem a destruição do arquivo como uma instituição para preservar o passado²⁴. (Azoulay, 2014, p. 33, t.n.)

No exercício que realizamos anteriormente, por exemplo, ao nos “darmos com” (Glissant, 2008, p. 54) a imagem da *Figura 2*, *despojamo-la* do seu sentido institucionalizado no álbum como “fotografia de viagem” e passamos a lê-la, inserida no contexto moderno/colonial do evento em que foi produzida, como “testemunho da pilhagem”. A exposição da violência do evento fotográfico inicial, no caso a pilhagem do Egito, escondida sobre o manto de “fotografia de viagem” é apenas uma das formas de tentar descolonizar fotografias coloniais.

Neste caso, envolvendo um gesto iconoclasta e outro resolutivo. O primeiro retira a segunda pele de sentidos ao qual a imagem da *Figura 2* tem estado aderida. É um gesto que abre novamente a imagem para a multiplicidade. O segundo propõe uma nova iconização, uma nova forma de compreensão da imagem, ao expor a violência colonial encoberta, naturalizada e legitimada pela iconização anterior. Se antes olhávamos para esta fotografia, *Figura 2*, como uma mera fotografia de viagem; agora podemos vê-la como mais um testemunho do crime do roubo colonial. Esse exercício de produção do visível que realizamos com uma única imagem fotográfica vem, de um modo mais complexo, sendo uma prática constante nas produções artísticas contemporâneas. Artistas têm feito uso de fotografias coloniais como elementos para a composição de novas imagens, em si, resolutivas.

23 Compreendemos gesto como os “movimentos pelos quais se manifesta uma maneira de estar no mundo. O seu estudo, permite, em tese, a leitura de tal forma de existir-se” (Flusser, 2014, p. 111)

24 Texto original: “(...) sugiero llamar un protocolo iconoclasta. El mal de archive nos instruye que no es la destrucción de las fotografías lo que está en discusión aquí, sino más bien la destrucción de iconos, de fotografías como iconos. Este aniquilamiento no puedo suceder sin deshacer las fotografías que están exhibidas — y sin la destrucción del archivo como una institución para preservar el pasado”.

¿História Natural?

Antônio Bispo dos Santos (2018, p. 114) chama de imagens resolutivas àquelas usadas como defesa em momentos de ataque. Não são imagens que visam a subjugação, a posse de um corpo ou território. Elas não atendem ao desejo imperial de transformar em “minha propriedade” aquilo que é dos outros. Pelo contrário, são imagens usadas como armas de defesa contra os ataques imperiais de ontem e de hoje. As imagens, afirma Bispo (p. 118), são instrumentos de poder e as resolutivas são aquelas que pressionam as imagens coloniais, que participam da luta pela descolonização e emancipação simbólica-política individual e coletiva.

¿História Natural? (2016) de Rosana Paulino é um livro em que fotografias da iconografia científica brasileira do séc. XIX, encontradas boa parte em livros de viajantes, e em coleções de arquivos públicos, são usadas como elementos na composição de novas imagens, as quais expõem a violência com que corpos e territórios foram racializados, colonizados, explorados e expropriados e, de modo implicado, convertidos em objetos de estudo científico. O gesto de Paulino é iconoclástico e resolutivo.

Iconoclástico porque fratura a visualidade das imagens-documentos, separando-as dos sentidos que lhes foram originalmente atribuídos, arrancando a segunda pele de que menciona Azoulay (2014, p. 23). Resolutivo porque transforma imagens usadas para fins de dominação em imagens usadas para fins de emancipação. O livro da artista expõe um dos roteiros científicos da produção do inferiorizado, dos corpos e territórios racializados e destinados à violência colonial. Como nos lembra Fanon (2008, p. 90): “a inferiorização é o correlato nativo da superiorização europeia. Precisamos ter a coragem e dizer: é o racista que cria o inferiorizado”.

Antes de adentrar na matéria do livro, gostaria de retomar a questão da separação arquivística dessas imagens como pertencentes ao passado, à história e não ao presente e à política. ¿História Natural? é um trabalho de recriação no presente daquilo que é dado por passado. Ao manipular as fotografias e outras imagens do passado para questionar como esse passado foi contado para nós, como chegou até nós, a artista junta o que, na temporalidade imperial, deveria estar separado. E, com isso mostra como este passado nos constitui até hoje.

Na Figura 3, por exemplo, vemos a imagem de um homem nu, de frente, costas e perfil, racializado como negro. Esta imagem foi realizada por August Stahl em 1865 no Rio de Janeiro — Brasil e faz parte do arquivo do *Peabody Museum of Archaeology and Ethnology* da Universidade de *Harvard*. É uma das muitas imagens de “tipos raciais” produzidas para fins de medição antropométrica e estudo comparativo das “raças humanas”. Ela foi realizada a mando do naturalista, zoólogo e geólogo suíço, Louis Agassiz²⁵ (1807-1873) no âmbito da expedição Thayer

25 Agassiz foi também um ávido colecionador de álbuns de *cartes de visite* de “tipos raciais” de diversas partes do mundo. Segundo o naturalista, as fotografias serviam de “evidência” para suas proposições científicas sobre as origens

(1865-1866). A Expedição tinha por objetivo fazer coleções fotográficas de “tipos raciais” puros e mestiços²⁶ no Brasil para posterior estudo. No contexto em que esta imagem é apresentada no livro a fotografia não mais dá a ver um “tipo racial”, pelo contrário, ela ajuda a questionar essa própria categoria abstrata e, portanto, as demais visualidades assim produzidas.



Figura 3
Páginas do livro *¿História Natural?*
Fonte: Rosana Paulino²⁷

O que queremos dizer com isso é que a artista, longe de considerar a fotografia de Stahl e da expedição Thayer como “coisa do passado”, a trata como matéria do comum, do presente e da política, ao fazer uma imagem produzida para fins de dominação colonial questionar essa dominação e, de modo simbólico, se libertar dessa dominação. Noutras palavras, a imagem de Stahl ganha uma nova vida em um novo lugar, o livro *¿História Natural?* O que o gesto

das raças humanas (Rattes, 2010). Sua coleção de *cartes de visite* encontra-se no *Peabody Museum of Archaeology and Ethnology* da Universidade de *Harvard*.

26 Embora Agassiz não compartilhasse da concepção da infertilidade total dos mestiços, afirmava que miscigenação era prejudicial ao “estado natural das raças, já que é contrária à preservação das espécies no reino animal” (Agassiz, 1863, *In* Rattes, 2010, p. 127). “Para o cientista, a população híbrida era ‘fraca’, ‘degenerada’ e com tendência a infertilidade, sendo assim, necessária, do ponto de vista fisiológico e político, a criação de barreiras com o objetivo de impedir o cruzamento das raças e o aumento do número de mestiços” (Rattes, 2010, p. 128). Noutras palavras, ele era defensor da segregação racial.

27 Disponível em <https://www.rosanapaulino.com.br/blog/historia-natural/>. Acesso em setembro de 2020.

de Paulino mostra é que podemos nos constituir como sujeitos não rejeitando, escondendo ou negando a existência das imagens colonizadoras que subjugam e humilham sujeitos não-brancos, mas transformando-as politicamente em imagens que nos ensinem o que aconteceu e que não deve ser repetido.

Trouillot (2016, p. 42) afirma que a nossa constituição como sujeitos caminha lado-a-lado com a contínua criação do passado, de modo que não somos sucedâneos do passado, daqueles que foram nossos ancestrais, mas sim seus contemporâneos. Noutras palavras, o passado não é independente e separado do presente ou do futuro. O que nos leva a concordar com Azoulay (2014, 2019) quando afirma que o arquivo não é o guardião do passado. “O arquivo preserva elementos de nosso mundo em comum, conserva aquilo que nos permite modelá-lo distintamente, de novo, em comum”²⁸. (2014, p. 33, t.n.) Os documentos e objetos arquivados não são assunto do passado, mas sim do que é comum à nossa constituição como sujeitos hoje, no presente e amanhã, no futuro. Sendo assim, “o arquivo como modalidade de acesso ao comum não pode ser ignorado. O apelo para destruir o arquivo corre o risco de ser um apelo para abolir a acumulação de ações das pessoas a partir das quais o arquivo é feito”²⁹ (*Id.*, p. 231, t.n.).

São imagens-documentos pertencentes ao comum, portanto, que Paulino manipula, compondo novas imagens que questionam o que conhecemos do passado e como conhecemos. Paulino combina imagens de arquivo, produzindo composições multilinguagens³⁰, poéticas, abertas que, no caso da *Figura 4*, dão a ver a equiparação entre flora, fauna e as gentes, seres humanos racializados e escravizados, realizada pelas ditas ciências do séc. XIX ao transformá-los em objetos de estudo científico.

Ao lermos a filósofa brasileira Denise Ferreira da Silva (2007, 2016, 2019), entramos em contato com a construção da categoria da racialidade pelo pensamento moderno ocidental, no âmbito das ciências pós-iluministas, tais como a antropologia, criminologia, história. A autora aborda como a racialidade vem servindo para encobertar as violências do Estado-Capital³², justificando os efeitos da violência colonial-capital³³ como defeitos naturais (intelectuais e morais) de pessoas racializadas. A filósofa afirma que a racialidade produz dois tipos de sujeitos. Um autodeterminado, que possui valor ético intrínseco (dignidade humana), é o Eu transparente (racional) universal, o sujeito do conhecimento. E outro afetável (emocional

28 Texto original: “El archivo preserva elementos de nuestro mundo en común, conserva aquello que nos permite moldearlo distintamente, de nuevo, en común”.

29 Texto original: “the Archive as a modality of access to the common cannot be ignored. The call to smash the archive risks being a call to abolish the accumulation of people’s actions out of which the archive is made”.

30 Imagens produzidas por diversas linguagens, tais como o desenho, a fotografia, a pintura.

31 Disponível em <https://www.rosanapaulino.com.br/blog/historia-natural/>. Acesso em setembro de 2020.

32 A autora usa o termo Estado-Capital para se referir às relações político e jurídicas que existem implicadas com as relações econômicas, formando um corpo híbrido unido pelo quadril, que se movimenta pelo mesmo desejo. Optamos por preservar o termo tal como usado pela autora e não o aproximar do termo Imperialismo, utilizado por Azoulay, e que adotamos no restante corpo deste trabalho.

33 Expropriação da capacidade produtiva de territórios e corpos colonizados.



Figura 4
 Páginas do livro *‘História Natural’*
 Fonte: Rosana Paulino³¹

e patológico), determinado pelas leis da natureza ou pelo poder alheio, cujo valor ético lhe é atribuído externamente, é o outro racial, o objeto do conhecimento.

Paulino, ao pesquisar sobre a construção da visualidade desse outro racial no séc. XIX (momento do surgimento daquelas ciências pós-iluministas acima mencionadas), chega, como vimos, às fotografias das medições antropométricas largamente usadas na colonização do mundo e nas incipientes ciências da antropologia e, posteriormente, criminologia. A artista, então, justapõe a fotografias antropométricas de um homem negro escravizado, imagens de ossos humanos e de instrumentos de medição antropométrica do séc. XIX, *Figura 3*. Junto às imagens de arquivo, em algumas páginas do livro, a artista introduz textos que dão a ver o pensamento científico que alicerçou a produção de tais imagens na época e que passam a participar da composição das novas imagens. Na *Figura 5*, por exemplo, podemos ler os textos “o progresso das nações, a salvação das almas, o amor pela ciência”, que se repete diversas vezes. Os textos são sobrepostos à imagem de um crânio; costurado na borda da página, vemos um tecido impresso com a imagem fotográfica de um azulejo português com uma mancha vermelha linear no meio.

Noutra página, vemos uma composição com imagens de um crânio, uma fotografia frontal de uma mulher negra escravizada nua, coberta com o desenho de uma planta da flora brasileira, justaposta ao texto “a ciência é a luz da verdade?” que se repete em distintos tamanhos tipográficos em tinta vermelha. Na sequência, vemos mais uma composição imagética com a fotografia de uma mulher negra escravizada nua, na borda outro tecido costurado com a imagem, desenho arquitetônico, de um navio negreiro.



Figura 5
Páginas do livro *‘História Natural?’*
Fonte: Rosana Paulino³⁴

A costura, tão presente neste e noutros trabalhos da artista, é o modo estético, material e simbólico, com que a artista mostra como esses elementos todos se juntam na composição do tecido histórico da sociedade brasileira. “Corpos escravizados, esqueletos e a figura

34 Disponível em <https://www.rosanapaulino.com.br/blog/historia-natural/>. Acesso setembro de 2020.

da mucama são unidos pelo fio doméstico da costura, de maneira visível, com a imagem do azulejo português. A costura é o que une, de maneira frágil, uma sociedade cindida, quando o puxão de qualquer fio solto pode desmanchar tudo” (Piccoli, Nery, 2019).

Quanto às frases, no contexto em que aparecem, elas acabam por dar a ver a violência contida em si mesmas ou a interrogar-nos sobre o seu próprio conteúdo. O questionamento título do livro e o lido na *Figura 5*, exigem de nós, leitores, uma resposta. Toda resposta carrega em si um posicionamento “éticopolítico”³⁵. Este artigo é também uma resposta às perguntas do livro de Rosana Paulino. Ver as imagens de *¿História Natural?* é participar de um novo evento fotográfico. Nosso encontro com o livro, nos gerou uma sensação inicial de incômodo e depois de alívio, como se estivessemos tomando um remédio para uma doença.

Ao refletirmos sobre essas sensações, a partir de nossa experiência, chegamos ao entendimento de que o livro nos incomoda porque nos permite perceber que o conhecimento histórico que adquirimos como tanta certeza é apenas uma possibilidade. Ele é muitas vezes uma narrativa que (re)produz os roteiros coloniais que naturalizam ou encobertam a violência imposta sobre os corpos e territórios racializados, cuja capacidade produtiva é explorada e expropriada para fins de obtenção de lucro pelos colonizadores (Silva, 2019). Este roteiro vem sendo atualizado no Brasil com o passar dos anos.

Perceber isto é se confrontar consigo próprio. É perceber como essas narrativas históricas e essas imagens coloniais nos habitam, nos compõem como sujeitos, moldam nosso modo de existir, de ver o mundo, de pensar e de agir no mundo. Não acionamos o protocolo de iconização da institucionalização violenta à toa, fazemos porque somos educados para tal, porque aprendemos a respeitar o mundo ordenado pelos processos de colonização, de hierarquização e racialização de corpos e territórios. Essa é a violência constituinte que continua a nos compor como sujeitos. Romper com ela é um trabalho de descolonização de si mesmo e isso incomoda.

As composições imagéticas de Paulino são resolutivas porque são como remédios. Elas nos ajudam no processo que é individual, mas também é coletivo, de descolonizar nossas subjetividades, nosso modo de conhecer, de pensar, de existir no mundo. *¿História Natural?* nos possibilita pensar que é recriando o que é dado por passado que se modifica o futuro. Este é um trabalho de reparação da ferida colonial, ainda aberta e sangrando. É daqui que vem a sensação de alívio.

35 Usamos as duas palavras juntas para indicar uma inseparabilidade entre elas.

Considerações Finais

Dos quatro livros que selecionámos, o primeiro, *The Pencil of Nature*, nos possibilitou refletir sobre as primeiras relações entre a Fotografia, as fotografias, a coleção, e a produção do visível. *De Égypte, Nubie, Palestine et Syrie* e *Basse Egypte* são explicitamente frutos de um olhar colonizador sobre o Egito, por meio deles adentramos a coleção colonial como tomada de posse física dos objetos culturais e simbólica (fotografias) dos corpos e territórios dos outros. Os dois livros nos possibilitaram refletir também sobre os eventos fotográficos, os processos de iconização, de produção de visualidades e sobre o papel dos arquivos. Realizamos um pequeno experimento de descolonização de uma fotografia, *Figura 2*, por meio daquilo que nomeamos por *gesto iconoclasta e resolutivo*, produzindo um novo sentido para o visto em tal fotografia, numa tentativa de expor e desnaturalizar a violência colonial.

Com *¿História Natural?* refletimos sobre a possibilidade do uso das imagens coloniais na composição de novas imagens, estas emancipatórias e descolonizadoras, *resolutivas*. Rosana Paulino descoloniza a coleção de imagens-documentos coloniais presente em outros livros e arquivos. Refletimos a partir deste livro que outras relações podem ser costuradas entre as fotografias, a coleção e a produção do visível. O arquivo, de lugar de guarda do passado, de instituição normativa, passa a ser compreendido como uma modalidade de acesso às coleções, não do passado, mas do comum, daquilo que nos constitui como sujeitos no presente e no futuro.

As imagens do passado nos constituem hoje. A dobra no tempo cronológico, realizada por Paulino em *¿História Natural?* é resultado de um gesto iconoclasta e resolutivo, que descoloniza coleções, arquivos, fotografias, o que conhecemos e como conhecemos o passado. Com isso, esperamos ter mostrado que é possível descolonizar as imagens coloniais que nos habitam e que habitam os arquivos. E que fazê-lo é uma atribuição “éticopolítica” do presente em vista de nossa emancipação simbólica-política individual e coletiva.

Referências bibliográficas

- Azoulay, A. (2014). *Historia potencial y otros ensayos*. Ciudad de Mexico: Taller de Ediciones Económicas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Dirección General de Publicaciones.
- Azoulay, A. (2015). *Civil imagination: A political ontology of photography*. London, New York: Verso.
- Azoulay, A. A. (2019). *Potential History: Unlearning imperialism*. London, New York: Verso.
- Bazin, A. (2018). *O que é Cinema?* São Paulo: Ubu Editora.
- Benjamin, W. (2012). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense.
- Dias, N. (1994). Photographier et mesurer: les portraits anthropologiques. *Romantisme*, 84, 37-49. DOI: <https://doi.org/10.3406/roman.1994.5950>
- Fanon, F. (2008). *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA.
- Flusser, V. (2011). *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume.
- Flusser, V. (2014). *Gestos*. São Paulo: Annablume.
- Glissant, E. (2008). Pela Opacidade. *Revista Criação & Crítica*, 1, 53-55. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.voi1p53-55>
- Medeiros, M., & Castro, T. (2017). O que é cultura visual? *RCL — Revista de Comunicação e Linguagens*, 47, 1-7. <https://www.fcsh.unl.pt/rcl/index.php/rcl/article/view/75>
- Mirzoeff, N. (2011). *The right to look: a counterhistory of visibility*. Durham, London: Duke University Press.
- Mirzoeff, N. (2016). *Cómo ver el mundo: Una nueva introducción a la cultura visual*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Parr, M; Badger, G. (2005). *Le livre de photographie: Une histoire*. Paris: Phaidon.
- Poole, D. (2000). *Visión, raza y modernidade: Uma economia visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- Ramos, M. F. (2017). *Conhecer fotolivros: (in)definições, histórias e processos de produção* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Pernambuco, Brasil. <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/28352>
- Rattes, C. L. O. L. (2010). *Retratos do outro: As fotografias antropológicas da Expedição Thayer e da Comissão Geológica do Império do Brasil (1865-1877)* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal do Ceará, Brasil. <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-8R-9MKN>
- Paulino, R. (2016). *¿História Natural?* São Paulo: autora.
- Nery, P. & Piccoli, V. (2018). Rosana Paulino: A costura da memória. In Rosana Paulino: A costura da memória. Curadoria Valéria Piccoli, Pedro Nery; textos Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua, Fabiana Lopes, Adriana Dolci Palma. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo. <https://pinacoteca.org.br/publicacoes-lista8/>
- Santos, A. B. (2018). A influência das imagens na trajetória das comunidades tradicionais. In B. Vilela (Org.), *Mundo, imagem, mundo: Caderno de reflexões críticas sobre a fotografia* (pp. 111-118). Belo Horizonte: Malagueta Produções.
- Silva, D. F. (2007). *Toward a global idea of race*. Mineapolis: University of Minesot Press.
- Silva, D. F. (2018). O evento racial ou aquilo que acontece sem o tempo. In A. Pedrosa, A. Carneiro, & A. Mesquita, A. (Orgs.), *Histórias afro-atlênticas: Antologia* (vol.2) (pp. 407-411). São Paulo: MASP.
- Silva, D. F. (2019). *A dívida impagável*. São Paulo: autora.
- Sontag, S. (2004). *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Talbot, H. F. (1844). *The pencil of nature*. London: author.
- Taylor, D. (2013). *O arquivo e o repertório: Performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Trouillot, M-R. (2016). *Silenciando o passado: Poder e a produção da história*. Curitiba: Huya.
- William, R. (2019). *Apropriação cultural*. São Paulo: Pólen.

Arquivologias (2014-2018)

Archivologies (2014-2018)

Lara Portela

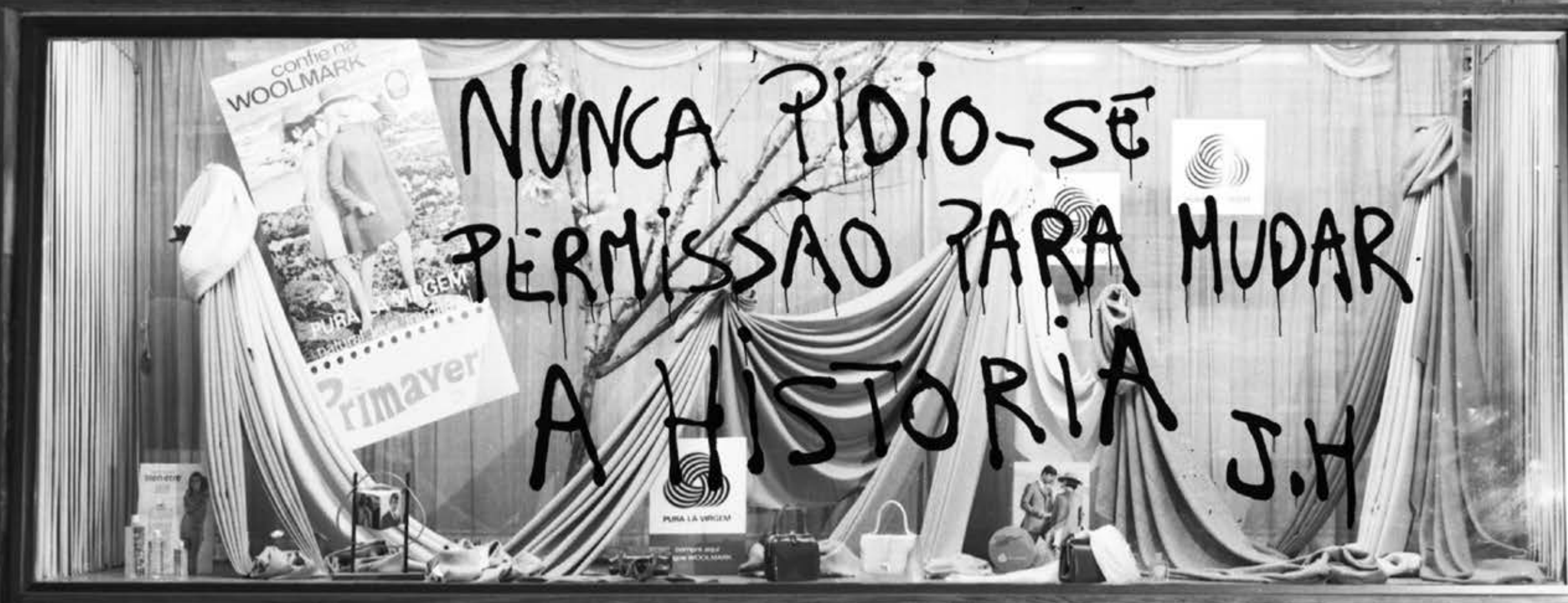
Mestranda em Museologia
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas,
Universidade Nova de Lisboa
a2019101383@campus.fcsh.unl.pt
ORCID ID: [0000-0002-4749-6379](https://orcid.org/0000-0002-4749-6379)

Nelson Melo

nelson.pulapula@gmail.com



Ventura & Ramadas



GLOSSÁRIO

23 17 20

22 16 19

21 15 18

(23) Negativo

O que dá sentido ao positivo.

(17) Secretária

Peça de mobiliário de escritório.

-As nossas mesas são plintos:

(elemento arquitectónico que fica na base de um pilar, pedestal, estátua ou monumento. Aparelho destinado à execução de saltos com a ajuda de um trampolim.)

(20) Traseiras

Beco de S. Francisco.

(22) Passado

Conjunto de memórias individuais e colectivas.

(16) Carta

Carta ao Pai, Franz Kafka, 1919.

Carta a Garcia, Elbert Hubbard, 1899.

(19) Fronteira

Linha que separa uma zona de outra.

(21) Mala-posta

Carruagem puxada por cavalos que transportava pessoas e correspondência.

(15) Microfone

"a ciência e a arte vêm aos homens por intermédio da experiência, porque a experiência criou a arte e a inexperiência o acaso," Aristóteles

- 68 -

- negativos positivos e outras histórias -



bandeira

Ex.^{mo} Snr. _____ castelo

Morada _____

LEIRIA

Encomenda N.º _____

Data 8/12/1968

palmeira

Assunto

ESTATUA DO PA PA

senhor Casado Stoffel

Fabião Irene
filho do Sr. Alfredo Chaufer

noiva dos Marrazes

senhor Marques e os amigos
Bras

6 negativos
caixa 6

as viagens que ela fez #9





Lara Portela
to Nelson ▾
15:58 (8 hours ago) ☆ ↶ ▾

UM DESASTRE
UMA INUNDAÇÃO
UMA COISA QUALQUER QUE IMPLICA UMA SAÍDA
MOVIMENTO
O CENÁRIO E OS ACTORES
A CENA SUSPENSA
O TEMPO

2 Attachments



Será que alguém está sentado a ler a imagem? ▢
a olhar para ela e a ver o que se está a passar



Varanda

palmeira

Janela

Porta

Mulher com bebé

Planta

Tijolo

Cadeira

Três garrações

sofá

Cesto

Vaso





palmeira

as viagens que ela fez #8

Costa Brava



<https://www.youtube.com/watch?v=Sd5Cz-ShJWw>



Lara Portela

to Nelson ▾

7 Apr (5 days ago) ☆ ↶ ↷

e nos dias como é que eu faço?
(escrevo)
com é que?

[...](#)



Nelson Melo

to me ▾

15:01 (10 hours ago) ☆ ↶ ↷

.....em que penso em cair.....?
(.....que um dia dançarás comigo)
.....quem.....me ri se troçar?

<https://www.youtube.com/watch?v=1S-UdqlFw&nohtml5=False>

[...](#)



↶ ▾ Nelson Melo

|

[...](#)

Sans Serif - | T | B | I | U | A | | | | | | | | | |

Send



Sinopse

Arquivologias (2014-2018) são ensaios visuais integrantes do Projecto Fabião que resultaram da investigação artística a partir do espólio da Fotografia Fabião — uma casa de fotografia cuja actividade compreende mais de 60 anos na cidade e região de Leiria.

O espólio, em depósito no Museu da Imagem em Movimento (m|i|mo), divide-se em três secções, segundo a sua organização original: *Eventos*, *Retratos de Estúdio* e *BI* (Bilhetes de Identidade). Os *BI* são retratos tipo passe, de busto a 3/4; os *Retratos de Estúdio* são também retratos em que os retratados aparecem de corpo inteiro e por vezes “família”, e incluem na sua maioria cenários de época. *Eventos* é a designação para um tema geral de reportagem em eventos, públicos e privados, podendo ser dividido em sub-classes como Casamentos, Baptizados, Eventos Políticos, Fábricas (Indústria), Acidentes, etc.

O Projecto teve um primeiro momento de exposição — resultado de uma residência no m|i|mo (2014), mas a investigação prosseguiu até 2018 com a publicação semanal das *Arquivologias* no Jornal de Leiria, num total de 195.

Estas crónicas/ensaios visuais baseiam-se nas imagens do arquivo para criar narrativas e propor novos pensamentos a partir da leitura dos conteúdos, mas também para pensar a técnica, os processos ligados à forma como estão arquivadas, organizadas e classificadas, e fazer uma ligação à contemporaneidade.

Cada *Arquivologia* é independente das restantes embora haja cruzamentos e ligações entre elas. Algumas são reproduções do original acompanhadas da legenda original [#51]; por vezes repetem-se legendas [#115 e #124; #103 e #126; #36 e #117] com a intenção de originar fragmentos de narrativas e recrutar o leitor do Jornal à criação dessas narrativas; por vezes criam-se novas narrativas a partir dos conteúdos das imagens, como a das *As viagens que nunca fizemos* [#29] ou *As viagens que ela fez* [#115], e que vão aparecendo ao longo do tempo; e outras são construções derivadas do processo de investigação no arquivo e resultam de inúmeros cruzamentos: o Glossário é uma das imagens recorrentes e é inspirado num livro escrito e dactilografado por um leiriense que recorria com frequência aos serviços da Fotografia Fabião. O leitor mais atento reconhecerá a figura da ex-Presidente da Câmara [#181] ou a imagem da exposição do Projecto Fabião [#27].

Arquivologias foi um capítulo deste arquivo, mas não o livro da sua história. O arquivo e as suas imagens são uma fonte inesgotável de materiais para pensar, documentar, criar e recriar a história e as suas derivações.

Legendas

- 1 Arquivologias #1. A partir de *Retratos de Estúdio*, Leiria, c. 1950/60.
- 2 Arquivologias #7. Fotografia de José Fabião na Rua Francelino Pimentel, Leiria, 1968. Frase de J. H. na Rua Comandante Almeida Henriques, Leiria, 2014.
- 3 Arquivologias #11. CTT — Av Heróis de Angola, Leiria, 1982.
- 4 Arquivologias #27. Imagem da exposição *Fabião — negativos, positivos e outras histórias*, Museu da Imagem em Movimento, Leiria, 2014. Conferência Portugal Telecom no Hotel D. João III, Leiria, 1990.
- 5 Arquivologias #29. Transportes Clara, Leiria, 1975.
- 6 Arquivologias #36. Agência de Viagens Bontour, Leiria, 1975. Vídeo still de *Masculin-Féminin*, J. L. Godard, 1966.
- 7 Arquivologias #51. Fotos a um carro estampado, Leiria, 1970.
- 8 Arquivologias #103. Café Brás, Monte Real, 1975.
- 9 Arquivologias #104. Reportagem no Reguengo do Fétal, 1975.
- 10 Arquivologias #115. Casamento nas Cortes, 1968.
- 11 Arquivologias #117. Agência de Viagens Bontour, Leiria, 1975.
- 12 Arquivologias #119. Estátua do Papa, Leiria, 1968.
- 13 Arquivologias #120. A partir do envelope Café Brás, Monte Real, 1975.
- 14 Arquivologias #124. Casamento nas Cortes, 1968.
- 15 Arquivologias #151. Fotografias a Candeeiros — Lustrarte, Leiria, 1983. Texto de Roland Barthes, *Cadernos da Viagem à China*. Lisboa: Ed. 70. 2010, p. 101.
- 16 Arquivologias #181. Conferência Portugal Telecom no Hotel D. João III, Leiria, 1990. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=Sd5Cz-ShJWw> Fonte: Urania_CZ Cor: C:15; M:100; Y:100; K:28)
- 17 Arquivologias #187. Reportagem no Reguengo do Fétal, 1975.

O arquivo “antropológico” filmado em “Timor Português”: propaganda da MAT e a poesia de Cinatti

The “anthropological” archive filmed in “Portuguese Timor”: MAT’s propaganda and Cinatti’s poetry

Maria do Carmo Piçarra

Universidade Nova de Lisboa,
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas,
Instituto de Comunicação da Nova,
Lisboa, Portugal
mcarmopicarra@fcsb.unl.pt
ORCID ID: [0000-0002-7875-9629](https://orcid.org/0000-0002-7875-9629)

Uma versão mais alargada deste texto foi originalmente publicada na revista *Anuário Antropológico*. Referência completa: Piçarra, M.C. (2017). Uma filmografia colonial de Timor Português. *Anuário Antropológico*, 42 (2), 133-155. <https://doi.org/10.4000/aa.1952>

Resumo: Neste capítulo, proponho uma análise crítica do arquivo filmico de registos propagandistas da ciência antropológica em “Timor português”. Detalho o caso dos filmes feitos no âmbito da Missão Antropológica a Timor (MAT), dirigida por António de Almeida, contrapondo-lhe a análise de parte¹ do acervo dos filmes feitos por Ruy Cinatti, depositado ao Museu Nacional de Etnologia.

Palavras-chave: antropologia; Ruy Cinatti; MAT; “Timor Português”; António de Almeida.

Abstract: *In this chapter, I propose a critical analysis of the archive of the propagandist films of anthropological science in “Portuguese Timor”. I detail the case of the films made in the context of the Anthropological Mission to Timor (MAT), directed by António de Almeida, contrasting it with the analysis of part of the collection of films made by Ruy Cinatti, deposited at the National Museum of Ethnology.*

Keywords: *anthropology; Ruy Cinatti; MAT; “Portuguese Timor”; António de Almeida.*

1. Preâmbulo: Os filmes coloniais de propaganda do Estado Novo

Não é conhecido nenhum registo filmico de Timor durante a monarquia e a Primeira República. Os elevados custos da produção cinematográfica justificam, em parte, o alheamento cinematográfico relativamente ao “império a Oriente” nesse período. Além disso, há que considerar a força de um imaginário negativo e pejorativo (Roque, 2010) sobre a colónia, que alimentou a visão portuguesa sobre Timor nomeadamente na viragem do século. Não obstante, Portugal fôra pioneiro no uso do cinema para propaganda colonial tendo sido realizados filmes, logo na primeira década do século XX, como reacção às acusações de William Cadbury sobre a existência de trabalho escravo em S. Tomé e Príncipe.

Quando, após o sidonismo, a nova ditadura militar, imposta com a Revolução de 28 de Maio de 1926, deu origem ao Estado Novo (1933-1974), a câmara de filmar esteve desde logo presente para fazer a propaganda do regime.

Foi a Agência Geral das Colónias (AGC) a encetar a produção cinematográfica colonial, em 1928, por ordem do Agente Geral, Armando Cortesão. Os filmes resultantes, que fixaram Angola, Moçambique, Guiné e S. Tomé e Príncipe (Cabo Verde e o “Oriente português” não

¹ Enquanto o Museu de Etnologia foi dirigido por Joaquim Pais de Brito fiz pedidos, sem sucesso, para ter acesso à totalidade dos materiais filmicos. Reuni com o ex-director do Museu para explicar-lhe a pesquisa que estava a fazer, no âmbito do doutoramento e, posteriormente, no projecto de investigação “As ciências da classificação antropológica em “Timor Português”, coordenado por Ricardo Roque. Foi-me explicado que os materiais não poderiam ser vistos sem estar concluído um trabalho de identificação dos locais filmados, etc. Segundo informação obtida junto da Cinemateca Portuguesa, a actual direcção do Museu de Etnologia está a preparar, com o Museu do Cinema, uma edição, em DVD, de todos os materiais que tornará acessível as imagens feitas por Cinatti (e Salvador Fernandes, instruído pelo primeiro).

foram filmados), foram apresentados na Exposição Ibero-Americana de Sevilha (1929), na Exposição Internacional e Colonial de Antuérpia (1930) e na Exposição Colonial de Paris (1931).

Não obstante a fraca receptividade crítica e de público aos filmes coloniais feitos com ou sem apoio estatal, o Ministério das Colónias criou uma segunda iniciativa de propaganda cinematográfica colonial. A Missão Cinegráfica [sic] às Colónias de África, de 1937, surgiu como um investimento político na produção de filmes sonoros de propaganda que traduzissem o esforço colonizador do país e o nível de desenvolvimento alcançado nas colónias. Durante a missão, dirigida pelo major Carlos Selvagem, além do registo cinematográfico da visita presidencial às colónias de 1938, filmam-se, sob a supervisão do cineasta do regime, António Lopes Ribeiro, os exteriores para o filme de ficção de propaganda *Feitiço do império* (1940). Resultaram ainda vários documentários estreados ao longo da década de 40: *Guiné, berço do império* (1940), *Aspectos de Moçambique e S. Tomé e Príncipe* (1941), *Angola, uma nova lusitânia* e *Gentes que nós civilizamos* (1944), *As ilhas crioulas de Cabo Verde* (1945) e *Guiné portuguesa* (1946). Nada de novo, porém, quanto à filmagem do Oriente.

Uma análise da filmografia portuguesa criada em situação colonial, dispersa por entidades como a Cinemateca Portuguesa, Museu Nacional de Etnologia, Universidade de Coimbra (acervo da Diamang), Centro de Audiovisuais do Exército, além da colecção dos Museus da Universidade de Lisboa, denota uma evidência quanto a Timor: se Portugal começou a filmar as ex-colónias a partir de 1907, só após a Segunda Guerra Mundial este território despertou o interesse do cinema português.

A propaganda cinematográfica relativa às colónias africanas foi iniciada muito cedo mas os territórios orientais — da Índia Portuguesa, Macau e Timor — não mereceram atenção até os territórios da Índia portuguesa serem reclamados pela União Indiana, tornada independente do Reino Unido em 1947. Como é reconhecido, a questão colonial foi determinante na queda da monarquia e originou a participação portuguesa na Primeira Guerra Mundial. A avaliar pela inexistência de propaganda cinematográfica, até muito tarde o Oriente não foi preocupação tão importante a ponto de implicar o investimento financeiro decorrente da instrumentalização do cinema. Isso não deixa de ser curioso quando o “império” começou a desmoronar precisamente a Oriente.

Em 1934, a encenação e estilização da vida e habitação timorenses na Exposição Colonial do Porto forneceram matéria para os primeiros registos filmicos, todos em documentários de propaganda, relativos a Timor. *Primeira exposição colonial portuguesa* (1935), de Aníbal Contreiras, apresenta casas timorenses recriadas no recinto. Em *Exposição histórica da ocupação do século XIX* (1937), de Lopes Ribeiro, mostra-se, na Sala do Oriente, um mapa de Timor. Do mesmo realizador, *Exposição do mundo português* (1940) mostra reconstituição de casas tradicionais timorenses e timorenses que participaram nas comemorações do duplo centenário com que o salazarismo celebrou a portugalidade enquanto o mundo estava em guerra. Também em *Escola de exposições* (1940) — que documenta a participação portuguesa

na Exposição de Paris, em 1937, e na de Nova Iorque, em 1939 — se alude a Timor. Os filmes têm em comum não mostrarem Timor mas fixar como foram trazidos timorenses e alguns elementos culturais para exposição. A filmagem do território foi tardia e iniciou-se, feita por estrangeiros, decorrente da Segunda Guerra.

Mesmo quando, através do Ministério do Ultramar, o Estado Novo fez o que julgou necessário para justificar a manutenção de colónias através do recurso à retórica luso-tropical, tomada de empréstimo a Gilberto Freyre, o interesse na filmagem de Timor manteve-se secundário se compararmos com o registo filmado de outros territórios.

Só a visita — a primeira de um responsável político português ao “Oriente português” — do Ministro do Ultramar, Sarmento Rodrigues, em Maio de 1952, foi determinante para o início da criação da curta filmografia, quase exclusivamente oficial, existente relativa ao território durante o Estado Novo.

No contexto da emergência da nova ordem mundial pós-Segunda Guerra, o Estado Novo aboliu o Acto Colonial e promoveu alterações terminológicas fixadas pela revisão constitucional de 1951: as expressões “colónias” e “império” foram substituídas por “províncias ultramarinas” e “Ultramar”, passando a afirmar-se a “unidade da nação pluricontinental portuguesa”.

Tal coincide com a aproximação à teoria gilbertiana. A convite do ministro do Ultramar, Sarmento Rodrigues, apenas dois meses após a revisão constitucional, o sociólogo brasileiro Gilberto Freyre inicia, em Agosto de 1951, uma visita oficial a Portugal e ao “Ultramar português”. Durante a mesma, usa pela primeira vez, numa palestra realizada em Goa em Novembro, a expressão luso-tropicalismo. Posteriormente, em *Aventura e Rotina*, sustenta ter confirmado, pela observação no local, a existência de uma unidade de sentimento e de cultura caracterizadora de uma comunidade luso-tropical.

Foi a questão com a União Indiana que, além de ter motivado o convite a Freyre, coloca, definitiva e regularmente, as colónias — as do Oriente muito particularmente –, na agenda política do Estado Novo e impôs a necessidade da produção de cinema de propaganda afirmando que o território é uno “do Minho a Timor”.

Se “Timor Português” é filmado primeiro pelos japoneses, durante a guerra, e depois, por encomenda da Sociedade Agrícola Pátria e Trabalho (SAPT), por Tony Berwald, para fazer propaganda económica², os primeiros filmes “luso-tropicais” são financiados pelo Estado

2 Existem dois filmes conhecidos — *Colónia de Timor* (20', 1949) e *Ressurgimento do café em Timor* (20', 1950) — realizados por Tony Berwald, com produção executiva da produtora Bavaria, e em cuja ficha técnica é creditada a produção e patrocínio da SAPT. Fundada em 1897 pelo antigo governador Celestino da Silva, a SAPT produzia e comercializava o produto mais importante da economia timorense, o café arábica, que ultrapassou em importância o negócio do sândalo que, no século XVI, atraía originalmente os descobridores portugueses à ilha. Além do café, comercializava cacau, óleo de coco e borracha. Daí que, na sequência do fim da ocupação japonesa, a empresa tenha decidido usar a propaganda cinematográfica para promover a sua atividade e mostrar Timor.

Novo quando este, finalmente, se interessa pelo território. Tal acontece quando a ilha acolhe a primeira visita de um ministro de Estado e se impõe como um território exótico a revelar aos portugueses da metrópole. É isso que mostrarão os filmes de Ricardo Malheiro e João Mendes.

Ecos da visita ministerial ao Oriente (Ricardo Malheiro, 1952), *Timor* (João Mendes, 1952), *Timor, Portugal dos mares do sul*³ (Ricardo Malheiro, 1953), *Viagem de Sua Excelência o Ministro do Ultramar ao Oriente. Timor*⁴ (Ricardo Malheiro, 1953) e *Portugueses no mundo*⁵ (João Mendes, 1954) são, segundo Matos-Cruz, as cinco curta-metragens que estrearam então, das quais só três estão disponíveis para visionamento no ANIM, devido a questões de preservação ou mesmo por não estarem identificadas nos arquivos.⁴ Dos três títulos de Malheiros, dois são produção da Agência Geral do Ultramar (AGU), denotando desde logo a natureza de filmes de propaganda.

Passará quase uma década até ao cinema de propaganda voltar a interessar-se por Timor. Este movimento no sentido de filmar as colónias — Timor entre elas — está genericamente relacionado com a questionação pela ONU (para a qual Portugal entrara em 1955), em Fevereiro de 1956, sobre se o país “administra territórios que entrem na categoria indicada no art.º 73 da Carta?”.

Quanto a este território, surge, no final dos anos cinquenta, um novo ciclo de filmes coloniais, realizados por Miguel Spiguel, investido em mostrar a cultura e as potencialidades turísticas e económicas de “Timor Português”.⁵

Realizador que mais filmou o “Oriente português”, as obras que assinou são relevantes não só — pela escassez de imagens de cinema sobre estes territórios. Além da propaganda turística feita — que não deixou de incluir aspetos de propaganda política integradora da retórica luso-tropical então difundida pelo regime — revelam um olhar diferente. Não é mero fruto das singularidades dos territórios do “Oriente Português”. A diferença assenta também no modo como Spiguel financiava a produção dos filmes. Carta de Spiguel ao governador de Macau de então, Jaime Silvério Marques, a 27 de Dezembro de 1959, atesta em que condições

3 Os títulos com * são os disponíveis no ANIM.

4 Sara Moreira, supervisora de acesso às coleções fílmicas no ANIM, quando a inquiri sobre a existência deste título, respondeu-me: “Não existem quaisquer materiais em arquivo de um filme intitulado *Timor*, com realização de João Mendes. As únicas obras relacionadas com Timor, da década de 50, de que temos materiais, e nas quais ele surge creditado — na montagem — são *Timor, Portugal dos Mares do Sul*, Ricardo Malheiro, 1953, e *A Viagem de Sua Excelência o Ministro do Ultramar ao Oriente — 2 Timor*, Ricardo Malheiro, 1953”. Confirma, porém, ter acesso à informação citada por mim, “via Matos-Cruz” (que trabalhou na Cinemateca e escreveu os descritivos de muitos filmes). Nela consta: *Timor*: 35 mm — pb — 590 mt — 21 mn. Realização: — João Mendes. Produção: — Agência Geral do Ultramar. [...] Estreia: — São Jorge. Data de estreia: — 21 Maio 1953. *Timor* — presença de Portugal na distante Oceânia. Aspetos naturais, tradicionais e folclóricos. Curiosamente, a data e local de estreia são as mesmas do filme *Timor, Portugal dos Mares do Sul* (Cinema São Jorge, 21 de Maio de 1953).

5 Realizador e produtor de cinema em Portugal, nasceu em Istambul, em 1921. Em 1939-40, frequentou o Centro Sperimentale de Cinematografia em Roma mas ser judeu tornou inviável a sua permanência em Itália. A partir de 1944, em Portugal, começou a trabalhar em cinema — na imprensa, como crítico e jornalista, e em diversos cargos técnicos em produções nacionais como estrangeiras.

o realizador filmou Macau, as quais parecem ser sensivelmente as mesmas que em Timor: além de eventual apoio da AGU, dependia de apoios das administrações locais.⁶ Para potenciar algum lucro, procurava vender os filmes também a distribuidores comerciais. As especificidades dos seus filmes — e, sobretudo, um enfoque nas potencialidades turísticas — radicam nisso. Na carta, conta que, devido ao mau tempo, só no dia anterior conseguiu filmar 15 minutos e que o ordenado do operador é de mil escudos por dia. Explica:

Embora pudesse seguir directamente para Timor, preferi fazer um desvio para Macau, terra da minha preferência, embora esse facto me honerasse de muito as minhas disponibilidades, o meu capital e crédito empenhados neste empreendimento ultrapassa de muito os 500 contos e para os amortizar conto com a boa qualidade e da possível venda dos mesmos às várias entidades oficiais, tais como a Agência Geral do Ultramar, Secretariado Nacional da Informação e Ministério da Educação Nacional.

De todos estes documentários o de Macau tem menos defesa, porque já existem quatro feitos por mim e Vossa Excelência sabe tão bem como eu que em matéria de propaganda as atenções do Governo Central dirigem-se de preferência para as nossas províncias de Angola e Moçambique, deixando o resto à iniciativa particular como a minha ou ao critério e julgamento do Governador respectivo.

Relativos a Timor e de Spiguel, entre 1959 e 1961, estrearam pelo menos cinco filmes com patrocínio da AGU — aludindo ou não explicitamente a Timor no título — que fixam o território, sendo que duas obras são de reutilização de imagens provenientes das outras três.

O documentário foi o género mais usado pelo Estado Novo para promover, quer internamente quer internacionalmente, o colonialismo português. Embora a produção de filmes científicos não tenha sido tão relevante quanto o foi noutros impérios coloniais, há que relevar a importância deste género no caso de “Timor Português”. Colónia distante e pobre, em comparação com Moçambique ou Angola, não suscitou o interesse do cinema independente, dada a inexistência de produção cinematográfica no território e os elevados custos da mesma. Com a intermitência já sublinhada, foram realizados escassos filmes documentais de propaganda, sobretudo no âmbito de visitas políticas — como a do Ministro do Ultramar — ou militares, e da necessidade de Portugal evidenciar, interna e externamente, a unidade nacional.

Uma coleção fílmica sobre Timor a considerar é, não obstante a escassez de títulos, a do exército português que, através dos serviços cartográficos, registou imagens de Timor a partir da década de 60. Quem era o público-alvo destes filmes do exército? O próprio exército certamente, cujos efetivos viam filmes nos momentos de lazer. Quase seguramente

6 Vera Spiguel deu-me acesso a correspondência pessoal do seu tio.

também as povoações que residiam junto aos aquartelamentos. É provável que assistissem a alguns dos filmes do exército, no âmbito da ação psicossocial⁷ feita nas colónias, a partir do início das guerras de libertação. Os filmes seriam também vistos pelo público da metrópole e das outras colónias. Através da AGU, na então metrópole, e dos Centros de Informação e Turismo, nas colónias, era mostrado o exotismo de territórios ultramarinos e a propaganda patrocinada pelo Estado sobre as atividades e situação social e política nos mesmos através das atualidades e documentários projetados nas sessões de cinema antes das longas-metragens. Assinale-se que no acervo do exército é possível encontrar filmes de Spiguel, o que revela que os filmes que este filmou para a AGU eram também mostrados para distrair e manter a moral das tropas.

O mais importante género de filmes sobre “Timor Português” é, no entanto, de enfoque antropológico e integra duas coleções: aquela composta pelos filmes feitos no âmbito da Missão Antropológica a Timor dirigida pelo antropólogo António de Almeida e a outra, filmada sobre a direção do poeta e antropólogo Ruy Cinatti.

Assinale-se que a geógrafa Raquel Soeiro de Brito também filmou Timor durante a missão de geografia física e humana do “ultramar”. O filme de sua autoria intitulado *Timor* (1970-1973) detalha aspetos da paisagem, danças, casas e atividades agrícolas tradicionais, um mercado onde as pessoas são mostradas sem estarem em pose, ao contrário do que era frequente pedir-lhes, além de fixar pinturas murais numa povoação, pormenores de esteiras, assim como aspetos da erosão na paisagem e tatuagens em mulheres.

Soeiro de Brito recorreu ao cinema para fixar apontamentos visuais e sem preocupação de elaboração em termos de olhar cinematográfico. As imagens, captadas sem planificação ou existência de sequências encenadas, são instantâneos amadores filmados para impressionar aspetos paisagísticos. Eram usadas sobretudo para apresentação nas aulas que a geógrafa leccionava em Lisboa.

7 “A Acção Psicológica destina-se a influenciar as atitudes e o comportamento dos indivíduos. É utilizada para obter o apoio da população, desmoralizar e captar o inimigo e fortalecer o moral das próprias forças, assumindo três aspectos diferentes, embora intimamente relacionados: acção psicológica; acção social psicossocial; acção de presença. [...] A acção psicológica exercida sobre a população, o inimigo e as próprias forças foi conduzida através da propaganda, da contrapropaganda e da informação, de acordo com as finalidades de cada uma destas áreas: a primeira, pretendendo impor à opinião pública certas ideias e doutrinas; a segunda, tendo como finalidade neutralizar a propaganda adversa; por último, a informação, fornecendo bases para alicerçar opiniões. Mas, para serem eficazes, os meios de condicionamento psicológico necessitam de encontrar ambiente favorável. Quanto às populações, procurou-se criar esse ambiente propício com a acção social, que visava a elevação do seu nível de vida, para as cativar, ‘conquistando-lhes os corações’ e originando condições mais receptivas à acção psicológica. Esta acção foi desenvolvida sob a forma de assistência sanitária, religiosa, educativa e económica. Da conjugação da acção psicológica com a acção social surgiu a acção psicossocial, que foi designada por Apsic ou simplesmente por Psico.” In <http://www.guerracolonial.org/index.php?content=245>. Visto em 21 de Julho de 2020.

O arquivo antropológico colonial filmado em “Timor Português”

Vendo os filmes feitos na primeira viagem no âmbito da MAT, dirigida por António de Almeida, há uma questão que se impõe. São filmes etnográficos, científicos ou registos propagandistas da ciência antropológica, praticada nas então colónias portuguesas, ao serviço do regime?

Teresa Castro explica que o cinema etnográfico — “enquadrado pela descrição científica associada à etnologia e à antropologia” (2013, p. 125) — não é habitualmente considerado como pertencendo ao chamado ‘cinema científico’. A autora diz que esta segunda designação refere-se, em geral, a um conjunto de filmes pertinentes para vários domínios da ciência, como botânica, biologia, geografia, física, meteorologia, medicina, mas não para a antropologia.

Somos, porém, frequentemente confrontados com a questão sobre que critérios definem o filme etnográfico. O cinema etnográfico é uma das práticas mais contestadas de antropologia visual. Jay Ruby (2011) argumenta que a categorização de filme etnográfico só deve aplicar-se a produções de cineastas com formação antropológica combinada com a prática de produção mediática. Castro refere que os filmes etnográficos são “produzidos num contexto disciplinar preciso e que procuram documentar no terreno fenómenos culturais e sociais” (2013, p. 125).

Os filmes feitos no âmbito da MAT não se enquadram na categoria dos filmes científicos nem na dos filmes etnográficos, impondo-se a necessidade de analisar criticamente o uso dos filmes na prática antropológica em Timor avaliando a sua importância no âmbito da propaganda colonial do Estado Novo.

*Actividades da Missão Antropológica a Timor*⁸ (16 mm, sem som, 11’17”) é uma reportagem que faz o enquadramento, oficioso, da estadia dos cientistas na ilha. Inicia-se com uma sequência de um desfile de vários grupos timorenses pretensamente etnográficos, com os quais se misturam Mocidade Portuguesa e tropas locais, empunhando bandeiras portuguesas e fazendo a saudação romana. O documentário prossegue fixando uma viagem dos cientistas de jipe, mostrando casas e uma igreja timorenses que denotam influência portuguesa, antes de filmar timorenses viajando a cavalo. A montagem contrasta aspetos da vida timorense com outros relativos aos administradores coloniais, que se sucedem alternadamente. À preparação de peixe por timorenses seguem-se imagens da casa do administrador colonial, cuja família desce os degraus para o terreiro. Na sequência, há hesitação, da família, entre a

8 Há outro filme com o mesmo título, mas com duração significativa menor, 6’. Neste filme, sem som, pode ver-se a chegada de uma embarcação à praia, o trabalho dos timorenses que puxam a embarcação e descarregam a mesma, e portugueses junto a jipe azul bem como militares a conversarem. Segue-se um registo com vistas aéreas de floresta e da orla costeira, plano do aeroporto e tripulação do avião. Finalmente, mostram-se vistas gerais de ruas (edifício oficial, jardim, e construções timorenses) e planícies. Trata-se provavelmente de um mero documento filmado que regista a chegada da missão e as primeiras impressões recolhidas por Salvador Fernandes.

pose para a fotografia e a naturalidade, apenas suposta, de quem desconhece estar a ser filmado. Nela, através do amadorismo na montagem, veem-se dois planos que representam a saída da família da casa: num optam pela pose enquanto no segundo a presença da câmara é ignorada. Esta sucessão de saída evidencia tanto a repetição da tomada de vistas como a inexistência de um realizador — não obstante os filmes terem realização atribuída a António de Almeida — quanto comprovam que a situação foi encenada.

O cenário, idílico, ganha uma perturbação *lynchiana* quando os cientistas, liderados por Almeida, se dirigem aos timorenses para fazer medições antropométricas e testes sanguíneos — um dos principais objetivos da MAT. O filme prossegue registando casas timorenses, aspetos paisagísticos, atividades económicas tradicionais. É paradigmático do modo como os filmes antropológicos de Almeida registam a passagem do cientista por Timor e retêm a coexistência entre colonos, que impõem a ordem administrativa com suposta brandura, e colonizados, que aclamam a bandeira portuguesa (e que por ela morreram na Segunda Guerra Mundial, diz a narração) enquanto preservam tradições como os jogos e danças fixados em quatro filmes específicos, intitulados *Danças e jogos nº1* (16 mm, sem som, 11'18") , *nº 2* (16 mm, sem som, 19'18"), *nº 3* (16 mm, sem som, 13'34") e *Danças de Timor* (16 mm, com som, 14'14").

Refira-se um outro filme dos três existentes que identificam especificamente a MAT no título: *Timor — Missão Antropológica* (16 mm, sem som, 25'19"). Apesar do filme não ter som, não foram usados intertítulos como separadores organizativos. Revela escassa orientação tanto nas filmagens como na montagem. É provável que fosse usado para apresentações da MAT em ambiente profissional. Reúne sequências em que alguns apontamentos de natureza mais etnográfica alternam com registos das visitas oficiais dos membros da missão ou com outras de paisagens e vistas gerais do território. Inicia-se mostrando homens em trajes tradicionais de matéria vegetal, que estão a participar numa cerimónia com que a equipa da missão saúda a população. António de Almeida cumprimenta timorenses ornamentados com discos metálicos ao peito. Após o documentário apresentar vistas gerais, mostra uma cerimónia oficial com militares em parada, seguindo-se um desfile de homens e mulheres timorenses com bandeiras portuguesas. A sequência seguinte, curta, é relativa a uma visita de estudo dos portugueses a um lago. Segue-se a fixação de atividades quotidianas com imagens de um mercado e mulheres a fiar. Após novas vistas gerais — de uma estrada, de uma Igreja Católica, outro mercado e casas timorenses —, apresenta-se uma estação meteorológica e a família que dela se ocupa. O registo da família é claramente amador, muito diferente — porque muito menos orientado e revelador de planificação das filmagens — do dos filmes de típica propaganda. De novo vistas gerais da orla costeira, seguindo-se apresentação de casas timorenses. Fixam-se exercícios equestres de guerreiros timorenses com bandeiras portuguesas, atentando-se em detalhes da sua indumentária e do modo como os cavalos são decorados. Seguem-se planos de timorenses a mostrar os dentes, passando-lhes uma pedra, a fazer fogo, aspetos das suas roupas tradicionais e dos procedimentos para tatuagem. O filme

volta às imagens de mercado, mostra lutas de galos e casas timorenses. Uma sequência da costa, filmada num barco, intermedeia estas sequências e outras relativas a trajes e danças tradicionais. Mais vistas — de praias, montanhas, planícies —, e, de novo, mostra-se um timorense a fazer fogo. Finalmente, filma-se um navio onde embarcam membros da missão, sendo identificável António de Almeida. Neste ponto surgem imagens das campas de Matias e Moisés de Sá Benevides antes de retomar-se a despedida por parte dos membros da missão das entidades oficiais.

Leitura dos diários escritos por António de Almeida Marques Júnior⁹ durante a primeira viagem no âmbito da Missão (de Agosto de 1953 a 54) clarifica a natureza pouco científica destes filmes, filmados por Salvador Fernandes.¹⁰ Sabe-se pouco sobre Salvador de Almeida Fernandes. Em entrevista inédita, Raquel Soeiro de Brito explicou-me que se tratava de um funcionário de uma loja de fotografia lisboeta e que foi ele quem a ensinou a usar uma câmara de filmar. Não pertencia ao meio cinematográfico português — não há qualquer colaboração sua creditada na cinematografia portuguesa. Os filmes em que colaborou como operador de câmara foram todos feitos no âmbito das atividades da Junta de Investigações do Ultramar (JIU). Tem-se colocado a hipótese de que seria funcionário da AGU, mas pesquisa no Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa permitiu identificar a existência de uma coleção de fotos de sua autoria, genericamente datadas como sendo da década de 50. À data, seria colaborador de *Peregrinações de Lisboa*, obra publicada em fascículos e da autoria do jornalista Norberto de Araújo. Esta colaboração sistemática sua com a imprensa escrita na mesma época da realização dos filmes da MAT fragiliza a hipótese de que fosse funcionário da AGU.

Em geral, durante a MAT, Salvador Fernandes trabalhou com autonomia dos cientistas e as filmagens — para as quais não foi feita *repérage* — foram sendo feitas na companhia dos administradores locais, que lhe serviram de cicerone.¹¹ Há referências explícitas a acontecimentos organizados expressamente para as filmagens, como a caçada que foi fixada num filme autónomo *Caça e pesca em Timor* (16 mm, com som, 14'22"), ou encenados, como a da festa da rainha D. Maria, dos Mambai, organizada por ocasião da despedida do neto Benjamin, quando retoma os estudos nos Pupilos do Exército, em Lisboa.

A entrada no diário de Marques Júnior, relativa a 12 de Outubro, explica: “Por volta das 10 horas reconstituiu-se o jantar de ontem, oferecido pela Rainha dos Mambai, a fim de ser filmado. Quando se acabou era perto do meio-dia”. O facto de o jantar ter decorrido a partir

9 Não confundir com o reputado antropólogo que dirigiu esta e outras missões antropológicas às colónias, António de Almeida.

10 Agradeço a Rita Poloni o acesso às notas para elaboração da tese de doutoramento. Foi a partir delas que acedi aos diários citados em “Expedições Arqueológicas nos Territórios de Ultramar: Uma Visão da Ciência e da Sociedade Portuguesa do Período Colonial”.

11 Os filmes relativos a danças ou o já mencionado *Missão* são algumas das exceções que revelam articulação entre o operador e os antropólogos. Ainda assim, o último inclui elementos de pura propaganda colonial.

das 19h e de ter sido reconstituído durante o dia explica-se pela necessidade de haver luz para a filmagem. Noutras ocasiões, porém, a encenação, embora menos assumida, é no sentido de ordenar a realidade. Tal sucedeu com as filmagens de colégios, mencionadas na entrada do diário de 22 de Novembro (Poloni, 2012, s.p.):

No Ossú filmou-se o Colégio Governador Óscar Ruas, de raparigas, dirigido por freiras dominicanas, onde estão internadas 137 raparigas, documentando-se uma sala de aula a funcionar, o refeitório à hora do almoço e ainda as alunas formadas cantando uma marcha a Portugal. Daqui ainda fomos ao Colégio de Sta. Terezinha, só para rapazes, onde se encontram internados uns duzentos e tal [...], mas como não nos esperavam não estavam preparados para serem filmados. Fomos pois, almoçar a casa do Sr. José Ricardo, já eram 13h30. Depois do almoço tornámos ao Colégio de Sta. Terezinha, os rapazes já estavam uniformizados, fizeram alguns exercícios, mas o sol fugiu-nos e não puderam ser filmados. Ficou-se de lá voltar um dia desta semana.

Nalguns casos há uma subordinação do trabalho dos cientistas às necessidades de participar nos eventos organizados pela administração colonial para serem registados pelo cinema. Disso dá testemunho a entrada no diário de 4 de Novembro (Poloni, 2012, s.p.):

O Sr. Dr. Almeida partiu para Díli pouco depois das 9 horas e nós fomos na camioneta para uma batida aos búfalos bravios a uns 11 km daqui que por sinal redundou num fiasco. Máquina cinematográfica e fotográficas a postos, espingardas aperradas e nem um veado apareceu. Quando viemos almoçar eram perto das 15 horas e perdeu-se assim um dia de trabalho.

São 16 os filmes feitos no âmbito da Missão, dos quais fazem parte, além dos filmes já referidos, *Timor — Vistas gerais* (16 mm, sem som, 27'2"), *Imagens de Timor* (16 mm, sem som, 22'58"), *Timor — Política 1* (16 mm, sem som, 15"), *Timor — Política 2* (16 mm, sem som, 21"), *Timor — Política 3* (16 mm, sem som, 21'25"), *Timor Lautem* (16 mm, sem som, 0'50"), *Artes e ofícios timorenses* (16 mm, com som, 22'08"), *A reconstrução de Timor* (16 mm, com som, 23'51") e *Ação missionária em Timor* (16 mm, com som, 21'52").

O facto de haver filmes sonorizados e outros não sonorizados aponta para uma hipótese de trabalho: a de que os filmes sonoros foram usados em sessões de propaganda geral e a de que os outros filmes sem som foram produzidos com intuitos mais especificamente “científicos” ou, pelo menos, para uso estritamente da JIU.

O arquivo do poeta-cientista Ruy Cinatti

[...] Eu já cá estou há 10 [meses], graças a mil e um subterfúgios, recusas, fugas para aqui e para ali, e a vontade denodada de estoirar por uma causa em que acredito: a de alçar os timorenses à plena consciência do seu valor moral e intelectual. Entretanto, estou a fazer um filme (ou vários) do qual já filmei, ou dirigi, a filmagem de 6000 m., e em que Timor há de aparecer em toda a sua riquíssima variedade natural e humana [...]

(Carta a Jorge de Sena, 13/10/62, op. cit. 303); (Oliveira, 2003, p. 10)

De natureza mais complexa são os filmes realizados em 1962 pelo poeta e investigador Ruy Cinatti em Timor.¹²

Ruy Cinatti, nascido em Londres em 1915 e falecido em Lisboa em 1986, é sobretudo conhecido como poeta. Estudante de Engenharia Agronómica, no primeiro ano do curso participou no 1º Cruzeiro de Férias às Colónias, organizado, em 1936, pela revista *O mundo português*, editada pela Agência Geral das Colónias e pelo SPN.

Os propósitos da viagem foram pelo definidos claramente pelo artigo 2º do Decreto-lei 25:555: “O Cruzeiro tera” por fins principais dar a conhecer aos estudantes e professores que nele tomarem parte a extensão, a importância e a riqueza das colónias visitadas e a estreitar as relações culturais e económicas entre a metrópole e o império Ultramarino”. Entre 10 de agosto e 28 de setembro, a viagem despertou vocações para a vivência nas colónias — foi o que sucedeu com Cinatti — e gerou amizades. Cinatti tornou-se amigo do diretor cultural da viagem, Marcelo Caetano, futuro Presidente do Conselho que, então era comissário nacional da Mocidade Portuguesa e Professor de Direito da Universidade de Lisboa, e de um dos seus adjuntos, o geógrafo Orlando Ribeiro.

Dez anos depois, Ruy Cinatti tornou-se secretário do governador de Timor (1947-48), capitão Óscar Ruas. Divergências com práticas da administração colonial, que criticou abertamente, ditaram o seu regresso a Portugal. Segundo Castelo (2011, p. 4):

[...] assiste à substituição da administração militar, encarregada de restabelecer a soberania portuguesa do território, por quadros administrativos vindos de Angola os quais, geralmente, tinham um comportamento prepotente e arbitrário, revelavam falta de compreensão pela cultura dos timorenses e tomavam medidas avulsas e empíricas.

12 Os filmes feitos por Cinatti têm acesso condicionado pela entidade depositária dos mesmos, o Museu Nacional de Etnologia. As 16 curtas e média-metragens realizadas por Almeida foram visionáveis no site TV Ciência até à extinção do Instituto de Investigação Científica e Tropical mas, por enquanto, atualmente são apenas acessíveis para visionamento no ANIM mediante pedido à entidade detentora da coleção.

Saudoso da ilha, inicia a sistematização dos múltiplos estudos científicos que empreendeu durante a estadia quando, após um esgotamento nervoso, conseguiu libertar-se das tarefas burocráticas. Regressará pouco depois ao território, como chefe da Repartição de Agricultura, Veterinária e Indústria Animal da Província de Timor (1951-1955) e começa a participar, na Ásia, em encontros científicos em que partilha estudos botânicos e agronômicos.

O seu interesse pela antropologia reforça-se. A MAT encontra-o no território. António de Almeida, chefe da Missão, é acompanhado pelo presidente da Junta das Missões Geográficas e de Investigações do Ultramar (JIU), Mendes Correia. Percorrem o território e Cinatti sente desejo de dedicar-se à investigação a tempo inteiro. Stilwell (1995) revela que as pesquisas feitas conjuntamente deveriam ser apresentadas num congresso nas Filipinas, numa comunicação assinada pelos três. Cinatti, porém, ficou embaraçado com a falta de conhecimento de Correia e Almeida. Segundo Stilwell, declarações de Almeida ao *Diário Popular* confirmam a sua ideia de que a investigação sujeitava-se à conveniência política. O seu trabalho posterior ilustra como se demarcou dessa prática.

Com uma bolsa da JIU, frequentou um curso de pós-graduação da Universidade de Oxford, diplomando-se em Etnologia e Antropologia Social, em 1958. E. E. Evans-Pritchard, diretor do curso, recomenda-lhe que continue os estudos. Sob orientação de Thomas Kenneth Penniman, Cinatti inicia o doutoramento sem chegar, porém, a apresentar a tese. Também em 1958, enceta a atividade como investigador do JIU, do Instituto de Investigação Científica e Tropical (IICT), que mantém até à sua morte (Castelo, 2011)

Paralelamente, e desde a década de 40, Cinatti começara a publicar poesia. A prática da multidisciplinidade — fez estudos de botânica, flora florestal, arqueologia, fitogeografia e etnografia — serviu a sua paixão por Timor, consagrada nos seus poemas e prosa. Há excertos de *Timor, páginas de um diário poético*, em que Cinatti afirma que vive “as paisagens ao saber dos afectos da alma” (2013, p. 39), que poderiam ser o comentário de algumas das sequências, sem som, que filmou no território.

A costa norte já é sobejamente conhecida, desde Maubara a Laútem. Com pequenas variantes, acidentes de rocha, sobretudo, a charneca dourada onde os eucaliptos de tronco estrangulado e alvadio, como de róseo marfim, os coqueiros da beira-mar, os *akadiros* e as *palapas* — figuras estáticas do classicismo dos trópicos — se misturam às acácias de pára-sol, às cauarinas das marges dos ribeiros e ainda às manchas viridentes, contrastadas, dos bosques marítimos (2013, p. 39).

Alexandre Oliveira, na tese de mestrado (e no estudo feito no estágio no Museu de Etnologia em que analisou e ordenou o acervo fílmico), confessa (2006, p. 4):

Para compreender o acervo, composto por centenas de documentos escritos, fotografias e filmes feitos em Timor teria primeiro que entender quem tinha sido Cinatti. Se à partida idealizava

Cinatti como o tipo ideal de antropólogo que tinha renunciado ao colonialismo português para melhor entender a cultura timorense, cedo entendi que a realidade era muito diferente mas igualmente fascinante.

O acervo é composto por 250 bobinas com três minutos de duração cada. Foi filmado, por Cinatti, com uma câmara portátil de 16 mm comprada em Macau para o efeito quando, em Abril de 1962, pensa em fazer um documentário sobre Timor. O uso do cinema pela etnografia era então ainda incipiente e o exemplo de Margot Dias, que filmou os Maconde em Moçambique em 1961, pode ter sido inspirador embora também seja provável a influência de Jean Rouch que, durante a década de 50, mudou o uso do cinema pela etnografia e que, com a realização de *Les maitres fous* (1955), alcançou grande notoriedade no Reino Unido, onde Cinatti se estava a doutorar à data da realização dos seus filmes sobre Timor. Com Rouch o filme etnográfico deixou de ser um mero “caderno de apontamentos” para tornar-se uma obra com existência autónoma e para exibição pública.

Não está identificada documentação que fundamente o pedido de Cinatti à JIU para que o fotógrafo e operador Salvador Fernandes se lhe junte para proceder às filmagens. O certo é que tal sucede. As mais de doze horas de filme, a que se somam mais de mil fotografias, uma dezena de cadernos de apontamentos e vários objetos recolhidos são o material de base para a escrita da sua tese de doutoramento, então com o título provisório “A ecologia, história e cultura material do Timor Português, com especial referência ao habitat das populações nativas”. Inacabada, foi preparada no âmbito da frequência do curso de Antropologia Cultural na Universidade de Oxford.

É de assinalar que, quando no final do ano letivo de 1961, o clube trabalhista convida Cinatti a proferir uma conferência, que intitulou “The Portuguese position”, aborda o colonialismo português sustentando a tese da “tradicional” igualdade racial e é quase omissa quanto aos conflitos entretanto emergentes, embora questione posteriormente a sua comunicação e a falta de problematização à mesma pelos pares britânicos em carta, datada de 11 de Junho de 1961, a Krus Abecassis: “fiquei aparvalhado com a reacção, pois hoje ainda não estou certo da verdade de algumas das minhas afirmações, e porque fosse eu um dos meus adversários, saberia o ponto fraco da minha defesa”. Relata Oliveira (2006, p. 82):

Por essa razão escreve a Krus Abecassis dando conta do sucedido e avisando que tinha chegado ao limite: “Eu não oculto dizer que, enquanto estava redigindo a minha ‘fala’ estava igualmente engolindo ‘cobras vivas’. [...] Todas estas acusações, ou outras semelhantes, fi-las eu em relação a Timor. [...] Nós somos todos responsáveis pelo que se está passando, mesmo quando a culpa não nos pertence” (carta 11/6/61, op. cit.).

Em *A condição humana em Ruy Cinatti*, Peter Stilwell cita uma carta de Cinatti a Jorge de Sena, datada de 13 de Outubro de 1962, em que explica a sua posição quanto ao progressivo isolamento político de Portugal no mundo e em que se alude igualmente aos filmes (1995, p. 302):

Além da minha idade e de vários deveres de estado, que me obrigam a Portugal, pelo menos temporariamente, eu morreria de vergonha se abandonasse o meu país numa altura em que todos os outros estão contra ele. Não gosto de Lisboa, ou do ambiente que lá se respira, mas posso fazer qualquer coisa de directamente útil, quer no campo científico, quer no campo social, aqui em Timor, onde já sou irmão, por pacto de sangue, de muitos timorenses. Tenho de lutar, inclusivamente, com os meus superiores, que à força de me quererem bem, me deixaram vir para Timor apenas por três meses. Eu já cá estou há dez, graças a mil e um subterfúgios, recusas, fugas para aqui e para ali e a vontade denodada de estoirar por uma causa em que acredito: a de alçar os timorenses à plena consciência do seu valor moral e intelectual. Entretanto, estou a fazer um filme (ou vários) do qual já filmei, ou dirigi a filmagem de 6.000 m., e em que Timor há-de aparecer em toda a sua riquíssima variedade natural e humana. [...].

Cinatti põe-se, pois, ao serviço de Timor e dos timorenses, nos campos científico e social, e o programa de realização dos filmes aparece subordinado ao desígnio de mostrar Timor em toda a sua “variedade natural e humana”.

Algumas sequências filmadas — o material nunca foi montado pelo próprio realizador — revelam que Cinatti organizou os *décors* das filmagens e deu indicações aos atores não profissionais. Não há, porém, nas imagens que tive autorização para visionar¹³ — uma montagem com cerca de 89’¹⁴ — registo de cerimónias protagonizadas pelas autoridades coloniais. São, efetivamente, de natureza etnográfica as imagens captadas — as danças, as lutas de galos, as

13 Em Janeiro de 2013 enviei um pedido de visionamento dos filmes de Cinatti ao diretor do Museu Nacional de Etnologia, Joaquim Pais de Brito, dado que a Cinemateca Portuguesa conserva os mesmos no ANIM mas não facilita o visionamento sem autorização da entidade supostamente detentora dos direitos. Em reunião, fui informada de que poderia ver apenas as imagens exibidas publicamente. Foi-me explicado que as outras se encontram em processo de estudo, nomeadamente de identificação dos locais filmados por Cinatti, sem o que não poderão ser visionadas e estudadas por investigadores exteriores ao Museu. Na tese de mestrado, feita sob a orientação de Pais de Brito, Oliveira refere o estágio feito nesta instituição, como determinante para a tese: “A tarefa do estágio então proposto envolvia a identificação e estudo do acervo documental de Ruy Cinatti legado aquele museu pouco antes da sua morte”. Este argumento, relativo ao legado do espólio feito por Cinatti em vida, é contrariado pelo testemunho de Peter Stilwell, que, a 3 de Outubro de 2013, respondeu, por email, ao meu pedido de informação sobre os filmes afirmando: “Encontrei os filmes entre o lixo da casa de Cinatti, depois de despejada dos seus haveres. Foram entregues ao Museu de Etnologia e depois à Cinemateca para recuperação. O acesso restrito às cópias enviadas pela Cinemateca para o Museu é uma opção que não compreendo”.

14 155’30”, segundo José Matos-Cruz em *Timor e o Cinema* A ficha de visionamento da montagem feita por Oliveira e exibida pelo Museu de Etnologia em sessão pública refere que tem apenas 59 minutos. No entanto, o filme que vi ultrapassa este tempo e inclui imagens que não estão descritas numa listagem e descritivo das bobinas usadas. Apurei junto ao ANIM a duração desta montagem. Segundo Sara Moreira, a montagem produzida “mede 971 metros, com a duração de 89 minutos”.

atividades económicas, aspetos da vivência quotidiana, as casas, etc. A presença portuguesa é registada não como um fim mas como algo que existe, está lá, através da fixação das casas dos administradores coloniais, no âmbito dos percursos feitos por Cinatti em Timor mas que não é objeto de interesse em si.

Luís Miguel Oliveira, crítico de cinema e programador da Cinemateca Portuguesa, na folha de sala composta para acompanhar a projeção de filmes relativos a Timor, a 1 de Julho de 2013, no âmbito da Conferência *Crossing histories and ethnographies*, constatou a diferença do olhar de Cinatti relativamente aos patentes noutros filmes [a sessão integrou *Ressurgimento da agricultura em Timor* e *A viagem de Sua Excelência o Ministro do Ultramar ao Oriente — 2 Timor 1953*]:

“La vraie vie” está, por exemplo, na bela colecção de filmes, mudos e coloridos, que Ruy Cinatti fez em Timor. Em primeiro lugar, são de facto belíssimos, plasticamente belíssimos, seja quando mostram paisagens, ou vegetação, ou gente a trabalhar ou a divertir-se, como num mosaico sobre uma Timor “selvagem”, no melhor — no mais livre — sentido do termo. Vistos na sequência dos filmes de teor propagandístico que abrem a sessão, aparecem quase como que uma revelação: tudo o que está em “cativeiro” nesses filmes, encafuado em ideologia e lógica de propaganda, aparece aqui num estado dir-se-ia natural, em nada despojado da sua violência intrínseca (o trabalho duro, as lutas de galos, o sacrifício de animais). Ou pelo menos descomprometido. Descomprometido até com um “olhar etnográfico” típico, esse que António Reis dizia ser (por altura de *Trás-os-Montes*) “um vício”. Sem deixarem de ter um valor etnográfico, são filmes que transcendem a etnografia como disciplina — e nos fazem lembrar, não é exagero, a justeza tingida de poesia que encontramos naquela não muito vasta tradição que vai, por exemplo, do *Tabu* de Murnau (e Flaherty) ao *Índia* de Rossellini.

Na montagem que visionei, as primeiras bobinas são relativas a aspetos paisagísticos e naturais (costa timorense, florestas, montanha), arquitetónicos e relativos a atividades económicas (mulher a pilar, cestaria, cultura do tabaco e coco e venda de cerâmica). É notável a preocupação documental, de fixação de todos os detalhes, não apenas humanos mas paisagísticos. Em *Páginas de um diário poético* escreve: “a paisagem é um estado de alma, ou de consciência [...]; como tal susceptível e aderente a variações infinitas” (2013, p. 39).

A quarta bobina mostra túmulos e timorenses a fazer representações dos antepassados em madeira. Denota o fascínio de Cinatti pela cultura material, incluindo planos aproximados, de pormenor, dos objetos filmados.

Nova bobina — a quinta — documenta um baile não tradicional. Alguns dos bailarinos envergam roupas ocidentais e Cinatti está entre eles, a dançar, enquanto os músicos tocam instrumentos de cordas.

A sexta bobina fixa homens com galos e uma sequência de luta entre estes enquanto a sétima é relativa à leitura das entranhas de um leitão. A dança dos tambores (suai), seguida

da dança dos lenços, é fixada na oitava bobina que mostra ainda a assistência às danças.

A nona bobina é das mais interessantes porque fixa um *loro sae* num registo bastante diferente daquele dos filmes da propaganda (inclusivamente aqueles da MAT): mostra cabeças num poste e guerreiros a dançar e a decapitar as cabeças dos postes. Não só os materiais das cabeças são diferentes como a ritualização é menos ordenada, mais espontânea e sem pose.¹⁵

A bobina 11 mostra pinturas rupestres filmadas numa gruta enquanto a 12 mostra o trilho que conduz até a um conjunto de casas e revela pormenores de pinturas murais nas mesmas. A casa de D. Adelino Ximenes, com uma inscrição, em português, que informa que a posse da mesma é deste (irmão de sangue de Cinatti), bem como a fixação da sua grande família, é o tema da bobina 13. Alude a ela, em poema de *Paisagens timorenses com vultos*: [...] “Em Loré, a casa/do meu irmão gémeo/pelo sangue bebido/Adelino — Ruy/Ximénes — Cinatti” (2013, p. 127). Uma panorâmica de casas com pinturas murais e detalhes das mesmas são mostrados na bobina 14 e a 15 volta a repetir o tema, mostrando, porém, casas de uso comum (enquanto as outras eram casas dos antepassados), aspetos construtivos das mesmas, remates dos telhados e altares votivos (*lulik*).

A bobina seguinte, a 16.^a, continua o tema das casas — mostra o interior de uma casa e aspetos da construção de duas outras — mas faz a transição para outro tema, botânico, com imagens de uma árvore em flor e detalhes da floração da mesma. As imagens resultantes, embora relacionadas com o interesse botânico de Cinatti pela ilha, são de efeito poético e dialogam perfeitamente com os poemas que escreveu em Timor. *Acácia rubra* é um desses poemas e o modo como Cinatti descreve a árvore e a sua floração tem eco, quanto à delicadeza e sensibilidade, a atenção ao pormenor, nas imagens filmadas: [...] “Acácia rubra/de vagens pretas/nua de cor/de flores, folhagem./ Minha verdura/dos seus folíolos./Minha a cor rubra/das suas pétalas” (2013, p. 167).

A 17.^a bobina inicia-se com uma panorâmica da paisagem e imagens de campos em soccos, nos quais pastam búfalos. Há indicação relativa a que as mesmas foram captadas a caminho para Baucau e, finalmente, apresenta-se uma sequência em que um homem separa o arroz da casca, com a ajuda de crianças. Na bobina seguinte são mostrados momentos de lazer, de homens e mulheres, no terreiro junto a uma casa de arquitetura ocidental. A bobina n.º 20 desta montagem fixa uma luta de galos (segundo as notas de Oliveira, trata-se do mercado de Baucau). As imagens são, porém, reveladoras da *mise en scène* subjacente, revelando o próprio Cinatti, em campo, a dar orientações quanto à disposição dos protagonistas no espaço. Já a bobina 21 mostra o mato e timorenses a cavalo, surgindo também Cinatti, montado e a acenar para a câmara.

15 Só a partir da décima primeira bobina que vi é que as minhas notas coincidem com as dos descritivos da chamada “cópia 202202”, montada por Oliveira/MNE.

Uma das bobinas derradeiras, a 23^a, mostra uma cerimónia de pesca ritual que ainda hoje é observada em Timor. Trata-se de uma cerimónia que acontece apenas de dois em dois anos, em Agosto, na lagoa sagrada de Bé-Malai onde é proibido pescar excepto durante este período. Como curiosidade, assinale-se que as imagens não revelam a presença de autoridades portuguesas apesar de Cinatti referir que o governador é convidado, além de alguns membros escolhidos da administração civil e militar. Em “A pescaria da Bé-Malai: mito e ritual” explica os mitos relacionados com a pescaria assim como o ritual em que um búfalo e um porco são sacrificados.

A 24.^a bobina da montagem mostra detalhes de poste votivo Mambai e uma casa sagrada em construção (notas de Oliveira identificam povoação de Aituto) enquanto que a seguinte, a 25.^a, mostra danças e festividades ainda nessa localidade. A 26.^a bobina dá-lhe sequência e mostra administradores coloniais e Cinatti sendo recebidos pelos chefes tradicionais além de uma panorâmica da povoação. A derradeira bobina, 27.^a, encerra estas sequência captadas em Aituto e fixa casas sagradas e danças.

Cinatti e Almeida colaboraram no âmbito da Missão Antropológica dirigida por este último. É, porém, conhecido o afastamento de Cinatti do nacionalismo do regime português, que, em tempos, o entusiasmara embora, como referido atrás, lhe fosse impossível “abandonar o seu país” quando este estava a ficar isolado internacionalmente. O certo é que progressivas diferenças políticas e científicas explicam a diferença dos “arquivos científicos filmográficos” fixados sob a orientação dos antropólogos determinantes no estudo de Timor, Cinatti e Almeida. O facto de Cinatti ter valorizado o cinema etnográfico como objeto e de se ter assumido operador do filme que tinha em mente realizar é outro elemento distintivo importante e com implicações decorrentes quanto às diferenças no tipo de registo filmado e no olhar que documenta. Dado o seu conhecimento do território, desde a década de 40, dispensa cicerones e é, ele próprio, revelador de aspetos até então desconhecidos.

Conclusão

A ligação entre a prática científica e o projecto colonial estado-novista é assumida nos trabalhos do antropólogo António de Almeida, responsável pela criação da que é a maior coleção de filmes conhecidos sobre Timor. A dificuldade de acesso aos filmes de Cinatti inviabilizam, de momento, uma avaliação conclusiva sobre a dimensão relativa de um e outro acervo embora as 12 horas de filme impressionado por Cinatti apontem para a sua inquestionável relevância quanto à dimensão, mas sobretudo quanto à importância científica do levantamento feito, articulada com a qualidade poética do olhar do autor. Que não restem, porém, dúvidas quanto à enorme importância do acervo de Cinatti quanto ao seu valor fílmico — alguns dos filmes são autênticos poemas visuais em que o olhar do poeta se associa ou

impõe ao do investigador — e antropológico, devido à natureza não oficiante dos seus filmes, ao contrário do arquivo colonial filmado sob a direção de Almeida. As missões antropológicas de Almeida em Timor e os filmes resultantes implicam, por isso, o questionamento das instâncias complexas que motivaram umas e outros.

Há que questionar estes acervos simultaneamente enquanto objetos científicos, integrados num conjunto de práticas de recolha, sistematização, exposição e conservação de informações, e enquanto objetos estritamente fílmicos. Contrariamente à argumentação que (se) sustenta (n)um modelo de objetividade científica, estes filmes não são registos objetivos: seleccionam o que dão a ver, optam por um ponto de vista para fazê-lo e — sobretudo — veiculam discursos sobre a realidade. A dimensão “atrativa”¹⁶ destes filmes é outro elemento a considerar, decorrente do empolgação com a viagem de exploração, com o exotismo das paisagens e das culturas locais e do “outro”. Refira-se a grande diferença no olhar evidenciado nos filmes atribuídos a Almeida ou naqueles filmados por e com supervisão de Cinatti.

Nesse sentido estes filmes têm de ser abordados também como *imagens fulgurantes* (Benjamin)¹⁷ reveladoras da violência do processo colonial. Uma evidência é que o arquivo filmado “antropológico” de “Timor Português” — ainda que pequeno se comparado com os arquivos relativos a ex-colónias portuguesas (sem arriscar sequer comparações com os de outros impérios coloniais) — tem, se considerarmos o espólio de mais de 12 horas de filmes feitos por Cinatti, de acesso por agora condicionado, um peso muito grande na filmografia de Timor até 1975. A importância do arquivo militar, segundo em importância em termos de produção cinematográfica em “Timor Português”, não se lhe compara. Menor ainda é a relevância da produção documental de propaganda política do Estado Novo.

Impõe-se, porém, a problematização deste acervo em termos de uso dos filmes na prática científica no contexto das missões antropológicas em Timor e a sua importância no âmbito da política colonial do Estado Novo.

16 É de Tom Gunning a conceptualização sobre o “cinema de atrações” (1986). Para Gunning, a estratégia do “cinema de atrações” é mostrar uma ação em vez de fazer emergir o espectador numa história.

17 Como escreve Walter Benjamin em *Passagens*, “A imagem dialética é uma *imagem fulgurante*. É então como *imagem fulgurante* no Agora da cognoscibilidade que é preciso reter o Outrora”. Retenho, a este propósito, o que escreveu Maria João Cantinho (2008): “Como o afirma Walter Benjamin, a imagem dialética é uma imagem crítica, pois constitui-se como a *interpenetração “crítica”* do passado e do presente, sintoma da memória colectiva e inconsciente — é isso mesmo que produz a história. Como ele o diz, na passagem [N 2.a, 3]: “Não é preciso dizer que um passado esclarece o presente ou que o presente esclareça o passado. Uma imagem pelo contrário é aquilo em que o Outrora encontra o Agora num clarão para formar uma constelação”. E acrescenta: “Só as imagens dialéticas são imagens autênticas (ou seja, arcaicas); e o lugar onde as encontramos é na linguagem”.

Referências bibliográficas

- Benjamin, W. (2006). *Paris, capitale du XIXe siècle — le livre des passages*. Cerf.
- Cantinho, M. J. (2008). *O voo suspenso do tempo: estudo sobre o conceito de imagem dialéctica na obra de Walter Benjamin*. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/imadiale.html>
- Castelo, C. (2011). *Ruy Cinatti: Poeta, “Agrônomo e Etnólogo”, Instigador de Pesquisas em Timor*. Atas do Colóquio *Timor: Missões Científicas e Antropologia Colonial*. AHU, 24-25 de maio de 2011. http://www.historyanthropologytimor.org/wp-content/uploads/2012/01/16-CAS-TELO_C.pdf
- Castro, T. (2013). Viagem a Angola: cinema científico e etnográfico. In M. do C. Piçarra e J. António (Eds.), *Angola, o nascimento de uma nação no cinema*. O cinema do império (Vol. 1, pp. 123-158). Lisboa: Guerra & Paz.
- Cinatti, R. (2013). *Timor-amor*. Rio de Janeiro: Gryphus.
- Matos-Cruz, J. de (2001). *Timor e o cinema*. *Revista Camões* 14, 162-171. <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/revistas-e-periodicos/revista-camoes/revista-no14-timor-lorosae.html>
- Oliveira, A. (2003). *Os filmes de Ruy Cinatti sobre Timor 1961-1963*. Museu de Etnologia (policopiado).
- Oliveira, A. (2006). *Olhares sobre Timor. Contextos e processos da antropologia para Timor* [Dissertação de Mestrado, Instituto de Ciências do Trabalho e da Empresa]. Policopiado
- Poloni, R. (2012). *Expedições arqueológicas nos territórios de Ultramar: Uma visão da ciência e da sociedade portuguesa do período colonial* [Tese de doutoramento, Universidade do Algarve] (policopiado).
- Roque, R. (2010). The unruly island: colonialism’s predicament in late nineteenth-century East Timor. *Portuguese Literary and Cultural Studies* 17/18, 303-330. https://www.academia.edu/20360304/The_Unruly_Island_colonialisms_predicament_in_late_nineteenth_century_East_Timor
- Ruby, J. & Durlington, M. (2011). “Ethnographic film”. In M. Banks e J. Ruby (Eds.), *Made to be seen: perspectives on the history of visual anthropology* (pp. 190-208). Chicago: University of Chicago Press.
- Stilwell, P. (1995). *A condição humana em Ruy Cinatti*. Lisboa: Editorial Presença.

O arquivo em reverso. **A potência da origem e do inconcluso nas obras de Filipa César e Ângela Ferreira**

*The archive in reverse. The potential of origin and
the unfinished in the works of Filipa César
and Ângela Ferreira*

Sara Castelo Branco

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
da Universidade Nova de Lisboa
/ Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.
ICNOVA — Cultura, Mediação e Artes
saracath1@hotmail.com
ORCID ID: [0000-0001-9930-7472](https://orcid.org/0000-0001-9930-7472)

Resumo: Numa problematização acerca das relações entre imagens em movimento, pós-colonialismo e arquivo, este texto aborda o filme *Spell Reel* (2017) de Filipa César (Porto, 1975) e a escultura-maquete *For Mozambique (Model n.º 1 for Screen-Tribune-Kiosk Celebrating a Post-Independence Utopia)* (2009) de Ângela Ferreira (Maputo, 1958) — obras que concretizam uma revisitação, interpretação e interrogação acerca das estruturas arquivísticas para interpelarem o início do cinema nos territórios pós-revolucionários africanos, solicitando pontos cegos do passado e disfunções do presente. As duas obras inscrevem o arquivo enquanto abertura para o futuro e *atualização* do originário: uma origem que não se determina apenas no que há no começo de algo, mas na procura daquilo que lhe é lacunar e fragmentário, existindo em potência e num estado inconcluso.

Palavras-chave: arquivo; arte contemporânea; cinema; origem; pós-colonialismo.

Abstract: *Questioning the relationships between moving images, post-colonialism and archives, this text addresses the film Spell Reel (2017) by Filipa César (Porto, 1975) and the sculpture-maquette For Mozambique (Model n.º 1 for Screen-Tribune — Kiosk Celebrating a Post-Independence Utopia) (2009) by Ângela Ferreira (Maputo, 1958) — works that revisit, interpret and interrogate archival structures to approach the beginning of cinema in post-revolutionary African territories. By requesting blind spots from the past and dysfunctions of the present, both works inscribe the archive as an opening to the future and an updating of the original: an origin that is not only determined by what is at the beginning of something, but in the search for what is lacunar, fragmentary and in an unfinished state.*

Keywords: *archive; contemporary art; cinema; origin; postcolonialism.*

Introdução: O devir da origem

“Ce n’est pas le passé qui nous domine. Ce sont les images du passé”.

George Steiner

Walter Benjamin define o significado de *origem* (*Ursprung*) opondo-o ao de *gênese* (*Entstehung*):

‘Origem’ não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer. (...) O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado (Benjamin, 2014, p. 32).

Partindo deste carácter dinâmico e inconcluso, Benjamin contraria a ideia de causalidade do progresso histórico para realizar um entendimento da história enquanto construção fragmentada, descontínua e em ruturas. Esta ideia *benjaminiana* denota portanto a desconstrução de qualquer *origem* totalitária, uma rutura com a linearidade que propicia um resgate de fenómenos não concretizados, transformando-os e resignificando-os, onde a “exigência de rememoração do passado não implica simplesmente a restauração do passado, mas também uma

transformação do presente tal que, se o passado perdido aí for reencontrado, ele não fique o mesmo, mas seja, ele também, retomado e transformado” (Gagnebin, 1994, p. 16).

Esta compreensão da *origem* enquanto movimento transitivo, de um contínuo *vir a ser*, alinha com a desvinculação que Michel Foucault estabelece entre o singular e o plural na regulação das visibilidades arquivísticas, ao separar os “arquivos (no plural) — enquanto locais físicos que se podem visitar — do “arquivo” (no singular) que se refere às regras gerais que regulam o visível e o articulável ou o que é observável e dizível” (Røssaak, 2017, p. 183)¹. A noção de *devir* consoa portanto com uma significação do *arquivo* enquanto lugar em contínua construção e inacabamento, que desloca a sua matéria para sentidos mais oclusivos e menos conformados. Se a investigação da história é uma prática performativa onde o entendimento do passado é sempre o de um “tempo e lugar que são inevitavelmente anacrônicos em relação às suas fontes” (Chambers, 2016)² — trata-se de uma experiência do passado em resistência e aberto às possibilidades de um presente também mutável. Esta dimensão liga-se portanto à própria etimologia da palavra *origem* que, associando o latim *Origo* (“início, origem”) à raiz do verbo *Oriri* (“elevar-se, tornar-se visível, aparecer, surgir”), inscreve o valor heurístico das imagens do arquivo.

Neste sentido, Jacques Derrida sublinha que o arquivo existe numa relação com algo que retorna à origem para gerar uma abertura para o futuro:

a palavra e a noção de arquivo parecem, numa primeira abordagem, apontar para o passado, remeter a índices da memória consignada, lembrar a fidelidade da tradição. Ora, se tentamos sublinhar este passado desde as primeiras palavras destas questões é também para indicar uma outra problemática. Ao mesmo tempo, mais que uma coisa do passado, antes dela, o arquivo deveria pôr em questão a chegada do futuro (Derrida, 2001, pp. 46-48).

Partindo deste enquadramento para o alicerçar numa problematização acerca das relações entre imagens em movimento, pós-colonialismo e arquivo, este texto aborda o filme *Spell Reel* (2017) de Filipa César (Porto, 1975) e a escultura-maquete *For Mozambique (Model n.º 1 for Screen-Tribune-Kiosk Celebrating a Post-Independence Utopia)* (2009), apresentada na exposição *Monuments in Reverse* (2015) de Ângela Ferreira (Maputo, 1958) — obras que concretizam uma revisitação, interpretação e interrogação acerca das estruturas arquivísticas para interpelarem a origem do cinema no território pós-independentista africano, atuando sobre as suas fantasmagorias, redescobertas e transfigurações no presente. Convergindo num pensamento acerca

1 Tradução livre do inglês: “archives’ (in plural) — as physical places one can visit — from ‘the archive’ (in singular) as pertaining to general rules regulating the visible and the articulable or what is seeable and sayable”.

2 Tradução livre do inglês: “time and place that is inevitably anachronistic with respect to its sources”.

da transformação contemporânea da experiência do arquivo, as obras de César e Ferreira fixam o desígnio de Marc Bloch (1954) de que a nossa concepção do passado depende sempre do tipo de questões que colocamos, particularmente no contexto daquilo que constitui atualmente “o neologismo [que] Terry Smith descreve, [como] uma *iconomia*. Essa economia de ícones, imagens e signos existe num sensorio obscuro, que turva a paisagem social e cultural” (Enwezor, 2008, p. 40)³. A enunciação de uma economia contemporânea de circulação de imagens que influencia o entendimento dos arquivos, impondo um regime de representação icónica moldado por imagens instantâneas, ubíquas e mediadas (Smith, 2006).

1. A imagem em movimento e o real

Na obra *A arte do cinema* (1933), Rudolf Arnheim afirma que existem diferenças fundamentais entre as imagens do cinema e as imagens da realidade visual, relacionadas com fenómenos como a

conjugação da bidimensionalidade com a irrealidade da imagem cinematográfica — uma irrealidade devida à ausência da cor, às dimensões do écran e ainda a outros fatores. Disto resulta que as dimensões e as formas não aparecem no écran nas suas proporções reais mas distorcidas pela perspectiva (Arnheim, 1989, p. 22).

Cumprindo uma intenção modernista, Arnheim refuta o entendimento de que o cinema é mera reprodução mecânica da vida real, declarando que este é sobretudo um “veículo irreal”. Se o valor analógico das imagens do cinema foi-lhes consubstancial desde “as primeiras gravuras ou desenhos parietais paleolíticos: [em que] o homem sempre procurou, entre outros objetivos, evocar nas suas produções em imagem a semelhança com o que vê à sua volta” (Aumont & Marie, 2009, p. 22), o advento do cinema aconteceu num momento histórico em que a pintura renunciava à supremacia da analogia, levando a que este herdasse uma tradição de semelhança apoiada na “constatação empírica da forte impressão de realidade produzida pelo filme, [onde] vários teóricos viram aí o último ponto de uma história das artes representativas concebida como aspiração a uma cada vez maior analogia” (Aumont & Marie, 2009, p. 22). Embora o livro de Arnheim tenha perdido a urgência, ou esteja mesmo datado em relação a certas características relacionadas como o facto dos filmes serem maioritariamente a cores, tenha havido um aperfeiçoamento das técnicas de 3D ou se tenha

3 Tradução livre do inglês: “as Terry Smith’s neologism describes it, an iconomy. This economy of icons, images, and signs exists in a murky sensorium, blanketing the social and cultural landscape”.

alterado a relação espacial do corpo com os ecrãs, este texto continua atual pelo foco que coloca na “enorme distância existente entre olhar simplesmente para algo e olhar para algo que é projetado a partir da matéria do filme” (Bonetti, 2011, p. 123).

O referente corresponde no cinema ao seu registo, àquilo que ao ser mostrado transforma-se no testemunho de uma realidade. Esta inseparabilidade com uma qualidade referencial tem como género paradigmático o documentário que se funda intrinsecamente numa *relação com o real*. Embora a sua essência seja sinónimo deste registo fílmico, os documentários fazem “uma *representação* do mundo, e essa representação mostra uma visão particular do mundo. (...) A voz de um documentário serve como evidência de uma perspectiva, um argumento ou um encontro” (Nichols, 2001, p. 42)⁴. Desta forma, a concepção de um filme documental implica que o cineasta dê sempre um enquadramento e forma às imagens; uma perspectiva subjetiva sobre os sujeitos, os ângulos, os sons ou as palavras que filma, dado que “no minuto em que um indivíduo se envolve na representação da realidade, a integridade dessa realidade está irremediavelmente perdida” (Bruzzi, 2000, p. 6)⁵. Nesta perspectiva, a imagem cinematográfica é também “uma reflexão da imagem numa consciência de si-câmara” (Deleuze, 2009, p. 122) — ao mesmo tempo que enquadra e mostra as imagens, a câmara também se instala nelas como um “ser-com” (Deleuze, 2009, p. 117). Há portanto uma qualidade vestigial no cinema, em que a mimeses estabelece uma correspondência indicial e uma contiguidade material que impõe uma dupla temporalidade “entre o passado de uma presença (o ato de filmar) e o presente de uma ausência (a observação de um traço)” (Blümlinger, 2013, p. 24)⁶.

Por outro lado, Maria Lind e Hito Steyerl (2008) falam da existência de uma dualidade contemporânea que envolve as imagens documentais que, embora mais influentes do que nunca, são cada vez menos confiáveis e manipuláveis. Esta duplicidade atual face às imagens documentais emerge pelo facto destas cada vez mais penetrarem as esferas particulares dos sujeitos através das interfaces digitais. No entanto, a tecnologia digital conduz a uma perda total da relação entre a matriz, o original e a cópia, retirando o propósito à *reprodução*, dado que esta passa a ser somente uma formulação matemática e algorítmica da imagem. Desta forma, a digitalização assoma simultaneamente como *ameaça* e *promessa* para as imagens documentais, sendo uma forma

de desrealização contra a qual o documentário deve se afirmar a si mesmo, mas que oferece novas ferramentas para a criação e a distribuição de imagens não ficcionais, revitalizando esse campo de

4 Tradução livre do inglês: “a representation of the world, and this representation stands for a particular view of the world. (...) The voice of a documentary serves as evidence of a perspective, an argument, or an encounter”.

5 Tradução livre do inglês: “in the minute an individual becomes involved in the representation of reality, the integrity of that reality is irretrievably lost”.

6 Tradução livre do francês: “entre le passé d’une présence (l’acte de filmer), et le présent d’une absence (l’observation d’une trace)”.

prática. As animações geradas por computador sem vínculo com a realidade usurparam cada vez mais as imagens baseadas em lentes de filmes e vídeos, enquanto a imagem digital — aberta ao controlo granular e potencialmente invisível até ao último pixel — é assombrada por um espectro de manipulação, levando a um crise de fé na sua autenticidade (Balsom & Peleg, 2016, p. 16)⁷.

As transformações tecnológicas nas últimas décadas levaram igualmente a um renascimento no modo de produção, implementação e difusão das práticas documentais face às atuais condições sociais, geopolíticas e tecnológicas. Ao longo das últimas décadas, as práticas documentais têm conquistado o domínio da arte contemporânea, nomeadamente aquela que trabalha com imagens em movimento, tornando-se numa prática híbrida onde o digital constitui de facto “o ponto de encontro entre práticas que são historicamente construídas em campos distintos, e abre a prática documental a artistas visuais que a apreendem a partir da tradição do vídeo (experimental), da performance ou do cinema” (Caillet, 2014, p. 9)⁸. Neste sentido, diversos artistas trabalham processos de construção de sentidos sobre a *realidade* na sua obra, por vezes indo além da definição estrita do documentário, ao atuarem numa desconstrução estética e metodológica do género. Podemos assim identificar uma dupla trajetória dentro desta renovação, a de cineastas ou documentaristas que procuram reinventar uma relação com o real abrindo-se à arte; e a de artistas que buscam regenerar as formas artísticas em processos de experimentação, abrindo-se para a realidade (Caillet, 2014). No entanto, esta inclusão de formas documentais no domínio da arte foi muitas vezes considerada problemática por serem entendidas como contrárias à própria ideia de arte. A este propósito, Hito Steyerl e Maria Lind convocam Olivier Ligon para afirmar que

os modos documentais históricos foram forjados primeiramente no campo da arte, mas negaram repetidamente qualquer participação nele. Eles foram percebidos como estando “além da arte, mas em grande parte fazendo parte dela”. Este paradoxo leva à inclusão e exclusão sucessivas de formas documentais do campo da arte e abre uma zona de conflito em que diferentes ideias de arte (e a sua relação com a vida) se chocam e se transformam (Lind & Steyerl, 2008, pp. 14-15)⁹.

7 Tradução livre do inglês: “of derealization against which documentary must assert itself, and yet it offers new tools for the creation and distribution of nonfiction images, revitalizing this field of practice. Computer-generated animations with no tie to reality have increasingly usurped the lens-based images of film and video, while the digital image — open to granular, potentially invisible control down to the last pixel — is haunted by a specter of manipulation, prompting a crisis of faith in its authenticity. And yet, digital technologies have also proved a tremendous resource”.

8 Tradução livre do francês: “le lieu de rencontre entre des pratiques qui se sont historiquement construites dans des champs séparés et ouvre la pratique documentaire à des artistes plasticiens qui l’appréhendent, tout à la fois, à partir de la tradition de la vidéo (expérimentale), de la performance ou du cinéma”.

9 Tradução livre do inglês: “historical documentary modes were primarily forged within the art field, but repeatedly denied any part in it. They were perceived as being “beyond art, yet very much a part of it.”¹⁷ This paradox leads to the successive inclusion and exclusion of documentary forms from the field of art and opens up a zone of conflict in which different ideas of art (and its relation to life) clash and transform each other”.

Existe deste modo uma incerteza quanto às definições teóricas de *documentário*, sendo porém essa mesma indefinição ambivalente que tem contribuído para o sucesso e a difusão das práticas documentais, que oscilando

entre a arte e a não-arte, tem contribuído para criar novas zonas de entrelaçamento entre a estética e a ética, entre o artifício e a autenticidade, entre a ficção e o facto, entre o poder documental e o potencial documental, e entre a arte e as suas condições sociais, políticas e económicas (Lind & Steyerl, 2008, p. 16)¹⁰.

2. A nova febre do arquivo

Convocando determinadas práticas de saber e mecanismos de poder que definem formas de visível e de dizível, Gilles Deleuze (2005) afirma, a respeito de Michel Foucault, que uma época não preexiste os enunciados que a expressam, nem as visibilidades que a exercem:

por um lado, cada estrato, cada formação histórica implica uma repartição do visível e do enunciável que se faz sobre si mesma; por outro lado, de um estrato a outro varia a repartição, porque a própria visibilidade varia em modo e os próprios enunciados mudam de regime (Deleuze, 2005, p. 58).

Deleuze define assim as visibilidades em Foucault como “relâmpagos, reverberações, cintilações” (Deleuze, 2005, p. 62) que não se confundem

com os elementos visuais ou mais geralmente sensíveis, qualidades, coisas, objetos, compostos de objetos. Foucault constrói a esse respeito uma função tão original quanto a do enunciado. É preciso rachar as coisas, quebrá-las. As visibilidades não são formas de objetos, nem mesmo formas que se revelariam ao contato com a luz e com a coisa, mas formas de luminosidade (Deleuze, 2005, pp. 61-62).

Esta ordenação de visibilidades projeta-se na noção de que arquivo não é um conjunto inativo e neutro de artefactos históricos que guardam a memória do passado, mas um sistema discursivo dinâmico e atuante, que regula o que pode ser dito ou visto. A partir desta perspectiva, Jacques Derrida começa por observar em *Mal d'archive: Une Impression Freudienne*

10 Tradução livre do inglês: “hovering between art and non-art, has contributed to creating new zones of entanglement between the aesthetic and the ethic, between artifice and authenticity, between fiction and fact, between documentary power and documentary potential, and between art and its social, political, and economic conditions”.

(1995) que a palavra *arquivo* deriva do termo grego *arkheion*, que remete a “uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam” (Derrida, 2001, p. 12). A estes eram atribuídos um dever de guardarem e assegurarem a segurança física dos documentos oficiais nas suas casas, mas também uma competência hermenêutica:

Tinham o poder de interpretar os arquivos. Depositados sob a guarda desses arcontes, estes documentos diziam, de fato, a lei: eles evocavam a lei e convocavam à lei. (...) Habitam este lugar particular, este lugar de escolha onde a lei e a singularidade se cruzam no privilégio. No cruzamento do topológico e do nomológico, do lugar e da lei, do suporte e da autoridade, uma cena de domiciliação torna-se, ao mesmo tempo, visível e invisível (Derrida, 2001, p. 13).

De acordo com Carolyn Steedman, o mal ou a febre referida por Derrida no subtítulo do seu texto sugere a fundação de um “desejo pelo arquivo — [que] é o desejo de encontrar, localizar ou possuir o momento da origem ou do início das coisas. Derrida usa o conceito psicanalítico de Freud da compulsão para repetir — para colectar/re-coletar na memória — o que representa o impulso em direção à morte” (Steedman citado em Boscacci, 2015, p. 3)¹¹. Na teoria psicanalítica freudiana, o conceito de *pulsão de morte* define uma força desprendida de fenómenos psíquicos que, em oposição ao clamor da vida, opera silenciosamente no sentido da morte e da destruição. É a partir da interpretação desta concepção *freudiana* que Derrida formula o conceito de *mal de arquivo*, em que o apagamento surge como condição mesma para potencializar o arquivo através de uma energia muda que “trabalha para *destruir o arquivo*: com a *condição de apagar* mas também *com vista a apagar* seus “próprios” traços — que já não podem desde então serem chamados “próprios”. Ela devora seu arquivo, antes mesmo de tê-lo produzido externamente” (Derrida, 2001, p. 21).

Este desejo fervoroso pelo arquivo nunca esteve tão presente como no século XX, o primeiro a ser exaustivamente documentado pelos arquivos audiovisuais, encontrando-se “sob o feitiço do que um filósofo contemporâneo chamou de ‘febre do arquivo’, uma febre que, dadas as capacidades de armazenamento digital da World Wide Web, provavelmente não esfriará tão cedo” (Ernst, 2013, p. 137)¹². O arquivo na contemporaneidade — cada vez mais revertido em códigos e bits de informação — designa o conjunto de bancos de dados na World Wide Web que operam como *campos* e *dinâmicas* (Blom, 2017), na medida em que com os conteúdos digitais

11 Tradução livre do inglês: “the desire for the archive — is the desire to find or locate or possess the moment of origin or the beginnings of things. Derrida uses Freud’s psychoanalytic concept that the compulsion to repeat — to recollect/re-collect in memory — represents the drive towards death”.

12 Tradução livre do inglês: “under the spell of what a contemporary philosopher has called ‘archive fever,’ a fever that, given the World Wide Web’s digital storage capacities, is not likely to cool any time soon”.

não são desassociados de uma infraestrutura arquivística: “o arquivo é baseado na circulação de dados em rede, a sua forma enfática se dissolve na camada de codificação e protocolo, em circuitos electrónicos ou fluxo de dados” (Blom, 2017, p. 12)¹³. Se há algumas décadas atrás o arquivo podia ser definido como um repositório material de documentos organizado por alguma instância institucional, ele tem auferido uma condição cada vez mais imaterial com o desenvolvimento tecnológico. Existe portanto um paradoxo na forma como os arquivos fotográficos e fílmicos estão a tornar-se descorporizados pelos processos da digitalização, pois ao mesmo tempo que lhes dão uma disponibilidade ilimitada, ameaçam igualmente o desaparecimento material dos seus objetos. Deste modo, tornam-se ofuscadas as diferenças entre os arquivos antigos (impressos) e os novos (digitais): “a emergência de arquivos multimédia confunde a nítida distinção entre o passado (armazenado) e (a ilusão de) presença e, portanto, são mais do que apenas uma extensão ou remapeamento de práticas arquivísticas bem conhecidas” (Chun & Keenan, 2005, pp. 118-119)¹⁴. Por outro lado, Joan Gibbons (2007) refere o potencial para uma nova cultura da memória, denominada por *memória emergente* (“emergent memory”), que emerge e vem à superfície potenciada por esta fluidez e instabilidade da tecnologia digital, e que assevera duas coisas: “em primeiro lugar, que embora a memória seja baseada no passado, ela é sempre construída no presente; e, em segundo lugar, que a memória é um fenómeno altamente mutável e instável” (Gibbons, 2007, p. 139)¹⁵.

3. Do feitiço da película à inversão dos monumentos

Com fundamento nesta *febre do arquivo*, o conceito *impulso anarquivístico* (“anarchival impulse”) de Hal Foster (2004) sobrevém a partir da análise a *contra-arquivos* ou *contra-monumentos* ancorados numa perspectiva alternativa sobre aquilo que foi silenciado ou encoberto. Para o autor, este impulso envolve artistas que são “atraídos por começos não realizados ou projectos incompletos — na arte e na história — que podem oferecer novos pontos de partida” (Foster, 2004, p. 5)¹⁶. O prefixo grego *an(a)* exprime as ideias de repetição, ascensão, mudança e sentido contrário — trata-se portanto de um acrescento à palavra *arquivo* que lhe integra um

13 Tradução livre do inglês: “are no longer separated from the archival infrastructure: once the archive is based on networked data circulation, its emphatic form dissolves into the coding and protocol layer, into electronic circuits or data flow”.

14 Tradução livre do inglês: “The emergence of multi-media archives has confused the clear-cut distinction between the (stored) past and (the illusion of) presence and thus is more than just an extension or re-mapping of well-known archival practices. The archival phantasms in cyberspace are an ideological deflection of the sudden erasure of archives (both hard- and software) in the digital world”.

15 Tradução livre do inglês: “firstly, that, although memory is predicated on the past, it is always constructed in the present; and, secondly, that memory is a highly and unstable changeable phenomenon”.

16 Tradução livre do inglês: “these artists are often drawn to unfulfilled beginnings or incomplete projects — in art and in history alike — that might offer points of departure again”.

propósito ambivalente entre a iteração e a inversão, a subversão e a regeneração, tornando-se algo especialmente expressivo nas práticas de artistas que investigam narrativas pós-coloniais.

Estruturado neste enquadramento *anarquivístico*, *Spell Reel* (2017) resulta de um projeto investigativo denominado por *Luta ca caba inda* (“A luta ainda não acabou”), conduzido a partir de 2008 por Filipa César, Sana na N’Hada, Flora Gomes e Suleimane Biai, após a descoberta de um arquivo de filmes parcialmente destruído em Bissau. Este projeto concilia diferentes fontes e configurações que resultaram na criação de um cinema ambulante na Guiné-Bissau, no livro *Luta ca caba inda — Time Place Matter Voice. 1967-2017* (2018) ou na realização de diferentes filmes e conferências-performances. Este arquivo contém material filmado entre 1964 a 1980 por Sana Na N’Hada, Flora Gomes, José Bolama Cobumba e Josefina Crato que — com o apoio de nomes como Chris Marker ou Santiago Alvarez, e sob a iniciativa do líder independentista Amílcar Cabral do PAIGC — receberam formação cinematográfica entre 1967 e 1972 no Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos, de forma a documentarem a luta pela independência, e o consequente período pós-independentista. Para Amílcar Cabral, o cinema era um meio revolucionário basilar para “uma independência do gesto e do olhar e para a construção de uma memória própria” (Cunha, 2016, p. 16). Apesar da morte precoce de Cabral em 1973, a política cultural guineense continuou o modelo determinado pelo líder independentista de “estabelecer as bases para uma cultura cinematográfica que refletisse a identidade cultural dos povos da Guiné-Bissau e que fosse independente de quaisquer formas de representações e sistemas de produção colonialistas” (Cunha, 2017, p. 33). Fundado em 1977, o INCA — Instituto Nacional de Cinema e Audiovisual da Guiné-Bissau albergou a maioria deste arquivo fílmico trabalhado em *Luta ca caba inda*. Contudo o armazenamento impróprio, entre outros motivos de teor político-social, originaram que fossem apenas recuperáveis cerca de 40 das 100 horas originais de filmagem. Através do apoio do INCA, e de um trabalho colaborativo com parte dos cineastas que rodaram estes filmes, Filipa César trabalhou estas filmagens em ruína no Arsenal — Institut für Film und Videokunst em Berlim, realizando sobre elas um trabalho de investigação, recuperação e difusão. A trajetória deste material, que testemunha o nascimento do cinema guineense, é o ponto de partida de *Spell Reel*, onde César filmou as diferentes fases deste projeto, numa montagem que frequentemente sobrepõe as imagens antigas a preto e branco com as imagens digitais contemporâneas.

Partindo igualmente do início da cinematografia pós-independentista africana, a exposição individual *Monuments in Reverse* de Ângela Ferreira, apresentada no CAAA (Guimarães, 2015, curadoria de Ana Balona de Oliveira), reunia um conjunto de obras da artista realizadas entre 2008 e 2012. Esta exposição apresentava vários elementos *em processo*, tais como monumentos, desenhos, maquetes ou estudos reconcebidos em “arquivos escultóricos onde o passado insiste em intimar o presente para o inacabamento dos seus futuros” (Balona de Oliveira, 2015). Este texto centra-se numa das instalações da exposição, presente na Galeria 2 do CAAA, onde a artista colocou em diálogo uma constelação de objetos escultóricos, textuais

e fílmicos. O primeiro desses elementos é a escultura-maquete *For Mozambique (Model n.º 1 for Screen-Tribune-Kiosk Celebrating a Post-Independence Utopia)* (2009) que pela sua própria forma detém intrinsecamente um carácter processual e arquivístico, reforçado pela colocação ao seu lado dos desenhos que lhe dão origem. O monumento que constitui esta maquete foi primeiramente apresentado numa escultura em grandes dimensões em 2008, sendo então completada por outros dois modelos, que devem ser exibidos separadamente: *For Mozambique (Model n.º 2 for Screen-Orator-Kiosk Celebrating a Post-Independence Utopia)* (2008) e *For Mozambique (Model n.º 3 for Propaganda Stand, Screen and Loudspeaker Platform Celebrating a Post-Independence Utopia)* (2008). Na Galeria 2, a escultura-maquete *For Mozambique (Model n.º 1 for Screen-Tribune-Kiosk Celebrating a Post-Independence Utopia)* é acompanhada por documentos e imagens relativas a um projeto intitulado *Nord contre Sud ou Naissance (de l'image) d'une Nation* (1977-1978) ideado por Jean-Luc Godard e Anne Marie Mièville para ser implementado em Moçambique, e pela projeção de dois filmes que expõem o sentimento celebratório do período pós-independente moçambicano: um vídeo onde Bob Dylan interpreta a canção *Mozambique* (1976) e o filme *Makwayela* (1977) de Jean Rouch e Jacques d'Arthuys.

Além de concordarem num mesmo contexto temporal, geográfico e histórico, as obras de Filipa César e Ângela Ferreira abordam o início do cinema descolonizado da Guiné-Bissau e de Moçambique através de processos de aproximação entre diferentes elementos — seja pela montagem cinematográfica ou pela montagem espacial — extraíndo visibilidades ocultas para abordarem a dimensão intersticial e potencial do arquivo. Neste sentido, estas obras convocam elementos que, ficando num estado suspensivo e potencial, se inscrevem num sentido próximo do conceito de *ainda-não* (“noch nicht”) de Ernst Bloch (1995), que expressa uma latência em processo de se manifestar: “O Ainda-Não é o modo como o futuro se inscreve no presente e o dilata. Não é um futuro indeterminado nem infinito. É uma possibilidade e uma capacidade concretas que nem existem no vácuo, nem estão completamente determinadas” (Bloch citado em Santos, 2002, p. 255).

4. Filipa César — *Spell Reel*

“L'image n'est pas un contenu inerte de conscience: c'est un acte et non une chose”.
Jean-Paul Sartre

4.1. Arquivo, caleidoscópio e materialidade

Enquanto objeto de combinações múltiplas, o caleidoscópio é um brinquedo ótico com origem na cultura visual do século XIX, onde a cada movimento se aglutinam imagens

diferentes que criam porém uma simultaneidade visual entre si. A cada movimento giratório, este aparelho origina uma visão fracturada pela montagem e remontagem de imagens. De acordo com Georges Didi-Huberman, este modelo ótico relacionado com uma forma de visibilidade errática e constelatória teria interessado a Walter Benjamin por comprometer um duplo regime da imagem entre “a polirritmia do tempo, [e] a fecundidade dialética” (Didi-Huberman, 2017, p. 161). Benjamin associaria a esta imagem caleidoscópica ao telescópico, na medida em que a imagem dialética pode ser entendida como um processo em que

‘o passado [se vê] telescopado pelo presente’ (...), recorre por certo ao termo telescopagem, um dos seus preferidos, com a consciência do duplo paradigma que nele se encontra reunido: por um lado, o valor de choque, de violência, de embutimento — catastrófico ou sexual —, em suma, o valor de desmontagem que a ordem das coisas sofre nesse momento; por outro, o valor de visibilidade, de conhecimento, de distanciamento, em suma, o valor de montagem de que beneficiam a visão de perto e de longe, graças ao telescópio (Didi-Huberman, 2017, p. 158).

Esta ordenação de imagens e temporalidades telescopadas parece estruturar *Spell Reel*, que é constituído pela articulação entre simultaneidades e (des)visibilidades, mas igualmente por vincular uma imagem em ato e fluxo. *Spell Reel* dá-se primeiro a ver numa imagem colocada em forma inversa: observamos soldados guineenses revezados por entre os troncos de várias árvores numa perspectiva invertida de cima para baixo. Surgem depois no ecrã as palavras: “the kapok tree, sees the freedom fighters, upside down”. Esta primeira imagem feita de uma ordem que se volta sintomaticamente em sentido contrário parece apelar a um atributo particular deste filme relacionado com uma perspectiva em desvio de sentido que — entre o revirar, o sobrepor ou o enviesar — encerra uma outra possibilidade de visão sobre as imagens legadas pelos arquivos filmicos da Guiné-Bissau.

Estes primeiros planos do filme convocam também um sentido interno da matéria cinematográfica: a árvore que observa os soldados, em português designada por mafumeira ou polião, tem como constituinte a celulose, um dos materiais na base da composição inicial das películas filmicas. Os soldados são assim observados em reverso por uma árvore que convoca organicamente a terra guineense e a película cinematográfica. O nitrato de celulose, ou o *algodão-pólvora*, foi usado na fabricação dos filmes até aos anos 1940. A sua alta inflamabilidade provocou inúmeros incêndios em cofres e salas de cinema, causando a perda de parte substancial do património cinematográfico. Embora os filmes em 16 mm nunca tenham sido fabricados com base em nitrato de celulose, a instabilidade química do seu material condena-os igualmente a um processo de decomposição conhecido por síndrome do vinagre. Consequentemente, os primeiros filmes marcam organicamente em si o signo da morte — seja pela ardência do fogo ou pelo apagamento da degradação, há um percurso intrínseco em direcção à ruína. Indagando o início do cinema da Guiné-Bissau

no momento da possível contingência do seu desaparecimento, a artista toma a forma das coisas conforme estas foram encontradas, apresentando o apagamento das imagens, que ao gravarem a sua própria dissolução inscrevem-se nas reutilizações cinematográficas que assumem

a função enigmática de ruínas, na medida em que nos transmitem sobretudo um sentimento de temporalidade. (...) Considerado através deste ponto de vista, o arquivo cinematográfico incorpora, talvez mais do que outros, um sistema abstracto que pode ser considerado “desconstrutivista”, isto é, um processo de dissolução e recomposição (Blümlinger, 2013, pp. 50-51)¹⁷.

Assumindo a destruição da película enquanto inscrição da passagem do tempo sobre o filme, *Spell Reel* carrega em si a ausência num sentido duplamente mnemónico e material: interpela aquilo que se mantém enquanto desapareção na imagem, mas também na memória — articulando simultaneamente um movimento voltado para o futuro que se inscreve na afirmação de Derrida de que

as condições de arquivamento implicam todas as tensões, contradições ou aporias (...) especialmente aquelas que esboçam um movimento de promessa ou de futuro não menos que de registo do passado, o conceito de arquivo não pode evitar conter em si mesmo, como todo e qualquer conceito, um certo peso de impensado. (...) Envolve a história do conceito, articula o desejo ou o mal de arquivo, sua abertura para o futuro, sua dependência em relação ao que está por vir, em suma, tudo o que liga o saber e a memória à promessa (Derrida, 2001, pp. 44-45).

Neste sentido, a *ausência* ligada ao fragmento enquanto vestígio de uma totalidade perdida — que detém identicamente um atributo de *presença* por ser aquilo que resiste no substrato da imagem — parece rever-se na consideração crítica que a artista faz da noção de arquivo, ao propor esta perspectiva *derridiana* onde o arquivo não remete apenas à memória e ao passado, mas abre-se para o que está *por vir*. Este propósito é expressivamente demonstrado no filme pela captação da exibição dessas imagens arquivísticas num cinema ambulante que percorreu a Guiné-Bissau, onde os filmes foram apresentados pelos seus cineastas, alongando a experiência coletiva do passado ao presente. Ao serem projetadas no mesmo local onde foram filmadas, as imagens encontram-se com o presente, quer num sentido temporal e espacial como

17 Tradução livre do francês: “la fonction énigmatique des ruines, dans la mesure où celles-ci nous transmettent avant tout le sentiment de la temporalité. (...) à la «dégradation biologique» des copies, pourrait-on dire avec Derrida⁷², correspond la fusion des processus de remémoration et de représentation sur la pente de l’oubli et de l’extinction. Considéré de ce point de vue, l’archive cinématographique incarne peut-être plus que d’autres un système abstrait qui peut être considéré comme «déconstructiviste», c’est-à-dire comme un procédé de dissolution et de recomposition”.

geracional, através da introdução desta herança fílmica às audiências guineenses mais jovens. O filme trata portanto a complexidade envolvida na visibilidade que se faz dessas imagens do passado, que aqui são também reveladas no ato da fala ao serem comentadas por N’Hada e Gomes, sublinhando a ambiguidade inerente do desfaseamento da memória. A película, ou este *encantamento da película*, surge portanto aqui como *sedimento* enquanto soma do conjunto; uma matéria de diferentes camadas, embora mantendo um substrato móvel, uma instabilidade intrínseca advinda desta mistura de diferentes ordens, confrontando continuamente o que lhe resta, com o que virá e com tudo o que já foi — e mostrando um arquivo que não apenas se move para a origem, como potencialmente para o futuro.

4.2. Fantasmagorias e trans-temporalidades

Através da fragmentação de várias imagens dentro de uma mesma imagem, *Spell Reel* opera uma espacialização imagética que nivela dois tempos num mesmo tempo, ou dois lugares num mesmo lugar. O filme apresenta frequentemente planos sobrepostos de imagens, onde as filmagens do passado se incorporam com os fragmentos do presente; um sistema de sobreposição feito por pequenas janelas trans-temporais que são colocadas em relação umas com outras. Além das ligações horizontais e de sucessão inerentes à montagem, *Spell Reel* revela-se portanto em profundidade, onde este processo de sobreposição inscreve outros estratos e sedimentações temporais e sógnicas para as imagens, como a colocação da forma fotográfica do fotograma em simultâneo com a sua forma fílmica — mostrando a mesma imagem em estados e tempos distintos.

Neste sentido, o filme trabalha num mesmo plano aquilo que Jamie Baron afirma serem as três temporalidades envolvidas no trabalho realizado com filmes apropriados:

o “depois” da filmagem de arquivo, o “agora” da produção do filme de apropriação, e o “agora” de assistir ao filme de apropriação. Porém, para que o efeito de arquivo ocorra, deve haver um distanciamento entre o “depois” do documento e o “agora” da produção do filme de apropriação evidenciado dentro do filme (Baron, 2012, pp. 109-110)¹⁸.

Desta forma, o autor sugere que existe uma *disparidade temporal* (“temporal disparity”) nos documentos de arquivo quando experienciados pelo espectador de um filme apropriado,

18 Tradução livre do inglês: “the “then” of the archival footage, the “now” of the production of the appropriation film, and the “now” of watching the appropriation film. However, for the archive effect to occur, there must be a gap between the “then” of the document and the “now” of the appropriation film’s production made evident within the film”.

que percebe um “depois” e um “agora” gerados dentro de um único texto, sendo justamente essa disparidade temporal que dá origem ao reconhecimento a um *efeito arquivo*: “Através da sua (re)contextualização num filme de apropriação e consequente produção de disparidade temporal e efeito de arquivo, o documento torna-se ao mesmo tempo “achado” e “arquivado”” (Baron, 2012, p. 113)¹⁹. Por outro lado, esta formulação de imagens em *Spell Reel* pode ser articulada com a afirmação de Vivian Sobchack de que podemos entender o documentário não apenas como um tipo de objecto fílmico, mas mais significativamente como uma forma de *experiência* baseada numa “experienciada “diferença” e “suficiência” de um modo específico de consciência e identificação com a imagem cinemática” (Sobchack, 1999, p. 241)²⁰.

A partir de uma dimensão que trabalha com revelações, apagamentos e interstícios, *Spell Reel* inscreve-se naquilo que T.J. Demos define como *estética do fantasma* (“aesthetic ghosts”), a forma como diversos artistas tratam a questão do pós-colonialismo através de uma estética espectral envolvida em “como utilizar o visto e o dito, e permitir que os elementos normalmente silenciosos e invisíveis que os obscurecem sejam visíveis e ouvidos” (Demos, 2013, p. 28)²¹. O fantasma é uma figura inerentemente anacrónica pelo retorno diferido que faz a um tempo ao qual não pertence, sendo o rastro de uma memória que irrompe no presente. O autor afirma que o reconhecimento dos fantasmas da história pode ser assim compreendido como uma forma de atualização de problemas não resolvidos do colonialismo, que comunicam certas disfunções do presente:

Contra a amnésia e o não-reconhecimento que caracteriza grande parte da representação cultural e política europeia, os artistas (...) podem ser pensados como mágicos do “espectral” (...) um termo que uso para me referir às memórias assombradas e presenças fantasmagóricas que se recusam a descansar em paz e não podem ser situados firmemente dentro da representação (Demos, 2013, p. 8)²².

Segundo T. J. Demos, as práticas documentais contemporâneas são o modo mais produtivo de evocar a relação entre uma vontade de fazer história pela imagem e testemunho e o fenómeno de amnésia que caracteriza o atual contexto pós-colonial. Neste contexto, Okwui Enwezor afirma que a câmara é intrinsecamente uma “máquina de arquivar” (“archiving machine”):

19 Tradução livre do inglês: “the archival document as such, or, in other words, to the archive effect. Through its (re) contextualization in an appropriation film and the consequent production of temporal disparity and the archive effect, then, the document becomes both “found” and “archival””.

20 Tradução livre do inglês: “the term names not only a cinematic object, but also the experienced “difference” and “sufficiency” of a specific mode of consciousness and identification with the cinematic image”.

21 Tradução livre do inglês: “how to take the seen and the spoke and allow the normally silent and invisible elements that shadow them to be visible and heard”.

22 Tradução livre do inglês: “Against the amnesia and misrecognition that characterizes so much of European cultural and political representation, the artists addressed herein might be thought of as conjurers of the “spectral” (...) a term I use to address the haunting memories and ghostly presences that refuse to rest in peace and cannot be situated firmly within representation”.

A imagem duplicável e infinitamente reproduzível, quer seja uma fotografia ou uma imagem em movimento, derivada de um negativo ou de uma câmara digital, torna-se, no domínio da sua reprodução mecânica ou distribuição digital ou projeção múltipla, uma imagem verdadeiramente arquivística. (...) O desejo de fazer uma fotografia, de documentar um acontecimento, de compor enunciados como acontecimentos únicos, está diretamente relacionado com a aspiração de produzir um arquivo (Enwezor, 2008, p. 12)²³.

O atributo arquivístico da câmara liga-se no dispositivo documentário a um mecanismo envolvido em processos seletivos de visibilidade que, tal como no arquivo, concebe construções de sentido a partir do momento em que seleciona, organiza ou legitima certos elementos e testemunhos: “o mundo como o vemos através da janela do documentário é ampliado, telescopado, dramatizado, reconstruído, fetichizado, miniaturizado ou modificado. (...) Este é o mundo que vemos, mas também é *um* mundo, ou mais exatamente, uma visão *do mundo*” (Nichols, 1991, p. 113)²⁴. Este mundo apresentado e construído pelas imagens de *Spell Reel* inscreve-se num sistema de significação ligado à *tradução*: ao movimento de transpor a linguagem do real para a linguagem cinematográfica. Este caminho de desconstrução e reconstrução da realidade liga-se justamente a esta estética de presença fantasmagórica que surge aqui na sua condição de reversão, de um *retorno invertido*, operado sobre visibilidades e invisibilidades, continuidades e descontinuidades, latências e rastros.

5. Ângela Ferreira — *Monuments in Reverse*

“Le monument est ce qui parle sans mots, ce qui nous instruit sans intention de nous instruire, ce qui porte mémoire par le fait même de ne s’être soucié que de son présent”.
Jacques Rancière

23 Tradução livre do inglês: “The infinitely reproducible, duplicable image, whether a still picture or a moving image, derived from a negative or digital camera, becomes, in the realm of its mechanical reproduction or digital distribution or multiple projection, a truly archival image. (...) The desire to make a photograph, to document an event, to compose statements as unique events, is directly related to the aspiration to produce an archive”.

24 Tradução livre do inglês: “The world as we see it through a documentary window is heightened, telescoped, dramatized, reconstructed, fetishized, miniaturized, or otherwise modified. (...) This is indeed the world we see but it is also a world, or more exactly, a view of the world”.

5.1. Entre o *documento* e o *monumento*

Em *Archives, Documents, Traces* (1978), Paul Ricoeur une as noções de arquivo, traço e documento pela afinidade que estabelecem enquanto elementos que relacionam o passado e o presente, a ocorrência e a evidência da sua ocorrência. O traço, vínculo de caráter indicial alicerçado ao rastro que as coisas deixam na sua passagem, é fulcral para compreender como os arquivos são formados: “se se pode dizer que os arquivos foram instituídos, e os seus documentos recolhidos e conservados, é com base no pressuposto de que o passado deixou uma marca, que se transformou nos monumentos e documentos que testemunham o passado” (Ricoeur, 1984-1988, p. 119)²⁵. Neste contexto, Derrida (2002) sublinha a existência de uma *origem traçante* (“l’origine traçante”) que “parte de uma origem, mas que imediatamente se separa da origem e que permanece como rastro na medida em que se separou do traçamento, da origem traçante. É assim que há aí traço e começo dos arquivos” (Derrida, 2002, p. 22)²⁶.

A convocação de uma forma voltada em sentido inverso, tal como o primeiro plano do filme de Filipa César, denomina a exposição individual *Monuments in Reverse* de Ângela Ferreira que convoca projetos artísticos que nunca ultrapassaram o estágio “do estudo ou da maquete (a torre de Tatlin, as tribunas de Klucis, a série moçambicana de Godard), e contém imagens cuja visibilidade sempre foi limitada (nos últimos trinta anos, as projeções públicas de *Makwayela* contam-se nos dedos)” (Monteiro, 2018, p. 14). Enquanto dispositivo de representação arquitetural, a maquete convoca a origem latina de *representar* (*repraesentare*) que significa “conferir uma presença e a presença assim conferida não parece poder escapar às contingências das representações que em cada caso forem adotadas para o fazer” (Duarte, 2016, p. 21). As maquetes são portanto instrumentos de imaginação e tradução de um pensamento em representação, encontrando-se entre o imaginário e a realidade dos “objetos projetados no futuro” (Ayres citado em Alexandre, 2001, p. 14). A partir desta circunstância identitária potencial e processual da maquete, a exposição de Ferreira inscreve os *traços* utópicos de acontecimentos e monumentos da pós-independência moçambicana que não se fixaram no seu objeto final.

A escultura-maquete *For Mozambique (Model n.º 1 for Screen-Tribune-Kiosk Celebrating a Post-Independence Utopia)* (2009) foi inspirada por estruturas agit-prop de Gustav Klucis, realizadas para celebrar dois eventos históricos da ainda recente União Soviética, o IV Congresso do Comintern e o 5.º aniversário da Revolução de Outubro de 1922. Através da invenção de

25 Tradução livre do inglês: “If archives can be said to be instituted, and their documents are collected and conserved, this is so on the basis of the presupposition that the past has left a trace, which has become the monuments and documents that bear witness to the past”.

26 Tradução livre do francês: “c’est quelque chose qui part d’une origine mais qui aussitôt se sépare de l’origine et qui reste comme trace dans la mesure où c’est séparé du tracement, de l’origine traçante. C’est là qu’il y a trace et qu’il y a commencement d’archives”.

formas simultaneamente funcionais e experimentais ao serviço da mobilização propagandística pró-soviética, a construção destes quiosques temporários, nunca plenamente realizados, serviriam como dispositivos de comunicação multimédia, posicionados nas ruas durante “eventos importantes e ofereciam várias funções, incluindo *stands* de livros, megafones e plataformas para oradores, lugares para posters, ecrãs para a projeção de filmes” (Ferreira, 2016, p. 247). Na Galeria 2, esta maquete-escultura encontra-se com documentos e imagens alusivas a determinados eventos do cinema pós-colonial moçambicano. A partir de 1975, o cinema cumpriu um papel importante na política cultural de Moçambique, particularmente após a criação do Instituto Nacional do Cinema Moçambicano (INC), uma das primeiras iniciativas culturais do primeiro presidente moçambicano Samora Machel, pensada para um país

que praticamente não tinha experiência em produção cinematográfica e tampouco tinha um sistema de televisão, apresentava-se então como uma espécie de campo aberto à experimentação para a criação da imagem autêntica de um povo, de um país, que não apresentava histórico significativo de consumo de imagens audiovisuais próprias (Soranz, 2014, p. 148).

For Mozambique é assim acompanhada por documentação imagética e textual relativa ao projeto *Nord contre Sud ou Naissance (de L'image) d'une Nation* (1977-1978), um modelo para a primeira televisão de Moçambique, ideado por Jean-Luc Godard e Anne Marie Mièville. Para os cineastas tratava-se da oportunidade de explorarem “um experimento com a imagem videográfica, uma tecnologia nova, sobre a representação do povo, em um país novo, sem histórico de consumo de imagens” (Soranz, 2014, p. 156). Numa alusão crítica ao teor racista de *The Birth of a Nation* (1915) de D. W. Griffith, Godard e Mièville acrescentaram ao título o confronto entre norte e sul, e especialmente a *imagem* entre parêntesis, enfatizando a importância do “nascimento de uma nação pela imagem que ela constrói de si mesma, que gostava de construir, ou suceder em construir” (Witt, 2013, p. 141)²⁷. Registrando o espírito celebratório do período pós-independentista moçambicano encontram-se ainda projetados no mesmo espaço dois filmes: numa das paredes, Bob Dylan interpreta a canção *Mozambique*, celebrando a revolução moçambicana no concerto *Hard Rain* (1976) no Colorado; e, na parede oposta, esta canção é contaminada por um canto originário do sul de Moçambique, proveniente do filme *Makwayela* (1977), que regista um grupo de trabalhadores fabris acabados de regressar de minas da África do Sul sob o signo do Apartheid. Este filme foi realizado por Jean Rouch e Jacques d'Arthuys, juntamente com uma equipa de realizadores franceses da Universidade de Paris X (Nanterre), que levaram a cabo vários projetos, como oficinas de super-8,

27 Tradução livre do inglês: “birth of a nation through the image it constructs of itself, would like to construct, or succeeds in constructing, and then wants to pass on to others”.

em colaboração com departamentos da Universidade Eduardo Mondlane (UEM) com o objetivo de treinarem cineastas moçambicanos. Embora os dois projetos tenham ficado inacabados²⁸, marcando o fim dos trabalhos de Rouch e Godard/Miéville em Moçambique, estes textos e imagens assomam como uma exaltação deste momento vital da história moçambicana.

De acordo com Jacques Le Goff, a origem etimológica da palavra *monumento* deriva da palavra latina *monumentum* que remete à “raiz indo-européia *men*, que exprime uma das funções essenciais do espírito (*mens*), a memória (*memini*). O verbo *monere* significa ‘fazer recordar’, de onde ‘avisar’, ‘iluminar’, ‘instruir’. (...) o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação” (Le Goff, 1996, p. 510). Trata-se portanto daquilo que sobrevive na memória coletiva, mas que não é o conjunto do que existiu no passado

mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores. Estes materiais da memória podem apresentar-se sob duas formas principais: os monumentos, herança do passado, e os documentos, escolha do historiador (Le Goff, 1996, p. 535).

Somente a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva “recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa” (Le Goff, 1996, pp. 535-536). Desta forma, o documento não é inócuo, é antes o resultado de “uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez

28 Ao analisar algumas das possíveis razões que levaram ao falhanço do projeto, Manthia Diawara afirma que Ruy Guerra — o então dirigente das atividades do Instituto Nacional de Cinema — achava que Godard gastava demasiado dinheiro na produção e teorização, do que na realização efetiva dos filmes. Diawara afirma assim que talvez: “Godard não estivesse nem interessado em produzir as imagens tanto quanto estava em tentar definir essas imagens, tentando lançar as bases, preparando o tipo de televisão que deveriam construir diante da situação mundial. Era isto que ele fazia, mas o que as pessoas esperavam (incluindo o próprio Godard) era pelo menos alguns exemplos dessas imagens: as imagens que queremos e precisamos. (...) Neste sentido, havia uma ideia de fracasso, mas para Godard de certa forma, o projeto era provocar pensamento sobre a imagem e fazer as pessoas se perguntarem, ‘o que queremos quando temos uma televisão?’” (Diawara, 2003, p. 111) (tradução livre da autora). Por outro lado, o motivo do insucesso do projeto de Jean Rouch tinha um sentido contrário: “se Rouch filma sem pensar, Godard não filma por pensar demais” (Serra, 2017, p. 18). Apesar do uso de Super 8 interessar a Rouch pela leveza, baixo custo e facilidade de manuseamento, Diawara afirma que este e o grupo de Super 8 “foram os mais criticados. Eles foram automaticamente vistos como neocolonialistas porque tal rótulo já tinha sido aplicado a Rouch por alguns historiadores e críticos de filmes francófonos. O Instituto argumentou que o projeto estava usando moçambicanos como cobaias para testar o equipamento de Super 8, que eles utilizavam como marketing ao redor do mundo. O Instituto também acusava Rouch de desperdiçar filme. Uma grande quantia de dinheiro foi usada na produção que o próprio Rouch chamava de *carte postale*. Os críticos argumentaram que um país revolucionário como Moçambique não poderia arcar com tamanho desperdício” (Diawara apud. Soranz, 2014, p. 160). Outras dificuldades envolvidas nestas atividades em Moçambique vinham da dificuldade na manutenção dos equipamentos, dos entraves na comunicação, mas também por situações de guerrilha em algumas regiões o que dificultava a circulação em áreas rurais. Por fim, os dois cineastas “advogavam por uma formação da população às técnicas e que pudesse desembocar na emergência de um cinema do povo para o povo, o governo da Frelimo, parecia mais interessado no fomento de um cinema estatal, feito por profissionais” (Bamba, 2017).

esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio” (Le Goff, 1996 p. 538). A partir deste contexto, Michel Foucault reflete de forma semelhante sobre as noções de *documento* e *monumento*, afirmando que

a história, na sua forma tradicional, visava ‘memorizar’ os monumentos do passado, transformá-los em documentos e fazer falar esses traços que, por si próprios, muitas vezes não são verbais ou dizem em silêncio coisa diferente do que dizem; nos nossos dias, a história é o que transforma os documentos em monumentos e que, onde se decifravam traços deixados pelos homens, onde se tentava reconhecer no recorte do vazio aquilo que os homens haviam sido (Foucault, 2005, p. 33).

Segundo Foucault, a história clássica memorizava os *monumentos* do passado convertendo-os em *documentos* que serviriam para reconstituir ou construir uma história objetiva e passiva, através da descrição e hierarquização documental; mas a nova história demonstrou que o *documento* não é um instrumento da história, mas o seu próprio objeto; sendo, tal como os *monumentos*, um instrumento de poder. Ao preservar determinadas imagens do passado, o *documento* revela e esconde. Neste sentido, o empreendimento fundamental da história não é mais interpretar o *documento* ou determinar se este possui veracidade, mas trabalhar uma “massa de elementos que se trata de isolar, de agrupar, de tornar pertinentes, de pôr em relação, de constituir em conjuntos” (Foucault, 2005, pp. 33-34).

A partir de um registo de projetos inconclusos, e de um exercício de associação entre eles, Ângela Ferreira inscreve estas operações *foucaultianas* ligadas ao princípio da montagem, edificando a importância de considerar os documentos como monumentos. A artista invoca portanto projetos que, colocados numa união constelatória, consignam o arquivo enquanto lugar simultâneo de preservação e fabricação de memória — onde o termo *reverso* evoca aqui esse colocar em sentido contrário do monumento na intenção de visibilizar as suas marcas de enunciação mais obscurecidas e esquecidas. Um monumento que vai além de si próprio, ou se vira para si mesmo num olhar inverso.

5.2. Ativação, articulação e montagem

Afirmando a índole do arquivo enquanto lugar de fracturas, intensidades, sobrevivências e desvios, Didi-Huberman declara que a montagem é um “modo de expor visualmente as descontinuidades do tempo que atuam em todas as sequências da história” (Didi-Huberman, 2013, pp. 399-400). Na sua dimensão intrinsecamente ligada ao fragmento e ao indício, ao relevado e ao omitido, a montagem une-se à imagem de arquivo que também se realiza numa dimensão lacunar. Por conseguinte, os artistas que trabalham com o arquivo efetuam com frequência operações de montagem sobre a sua matéria — utilizando, interpretando, reproduzindo e

exibindo obras preexistentes e feitas por terceiros. Esta circunstância pode ser integrada no que Nicolas Bourriaud denomina por uma *arte da pós-produção* (“art of postproduction”) que parece responder ao atual caos multiplicado da cultura, ao ser caracterizada

pelo aumento da oferta de obras e pela anexação do mundo da arte de formas até então ignoradas ou desprezadas. Estes artistas que inserem a sua própria obra na de outros contribuem para a erradicação da distinção tradicional entre produção e consumo, criação e cópia, readymade e obra original (Bourriaud, 2002)²⁹.

Devido às possibilidades ilimitadas resultantes da digitalização, este património comum nunca foi tão potenciado quanto hoje sob o signo da cultura tecnológica, originando possibilidades inéditas de acesso e de utilização das imagens. Se a citação, apropriação, reciclagem ou colagem de elementos distintos são modos de criação artística que remontam aos movimentos de vanguarda do início do século XX, o advento e o progresso da tecnologia digital tem afetado profundamente estas práticas, mas também a forma como as imagens são arquivadas e preservadas para as gerações futuras:

o que costumava ser o privilégio de novos cineastas, que tinham permissão para entrar no arquivo e selecionar as filmagens, tornou-se um direito de todos. E os utilizadores online usam isso para reescrever a história do cinema, compilando e editando novos filmes com filmagens encontradas, como apenas alguns cineastas faziam no passado (Guldemon & Bloemheuvel, 2012, p. 179)³⁰.

A este propósito, o reconhecimento da existência de um *efeito de arquivo* (“archive effect”) existe sempre em função da relação entre diferentes elementos, isto é de um “documento colocado dentro de um novo contexto *textual*, e não da relação entre um texto e o contexto *extra textual* em que ele é mostrado” (Baron, 2012, p. 110)³¹. Esta perspectiva sobre o arquivo encontra reflexo na própria ideia de hipertexto que ordena hoje parte essencial da experiência contemporânea. Designando um texto produzido a partir de outros textos ou sobre outros textos, o hipertexto remete sempre, por meio de hiperligações, para outros blocos

29 Tradução livre do inglês: “by an increase in the supply of works and the art world’s annexation of forms ignored or disdained until now. These artists who insert their own work into that of others contribute to the eradication of the traditional distinction between production and consumption, creation and copy, readymade and original work. (...) It is a matter of seizing all the codes of the culture, all the forms of everyday life, the works of the global patrimony, and making them function”.

30 Tradução livre do inglês: “What used to be the privilege of new filmmakers who were allowed to enter the archive and select footage has become anybody’s right. And online users make use of it to rewrite film history by compiling and editing new films with found footage, as only some filmmakers did in the past”.

31 Tradução livre do inglês: “a document placed within a new textual context, and not of the relationship between a text and the extratextual context in which it is shown”.

textuais disponíveis na internet. O hipertexto multiplica assim os modos de textualidade ao torná-la fluida, errante e plural (Levy, 1993). Sendo um processo gerado por vários autores de forma acumulativa e mutável, esta hiper-textualidade incentiva a reprodução, repetição, citação e remisturação do seu conteúdo. A função do autor é assim diluída por intermédio de um modo de re-circulação comunicacional coletiva e ilimitada: um emaranhado de palavras, imagens e sons que se cruzam umas nas outras, naquilo que Umberto Eco afirma ser “uma explosão de fogos de artifício semióticos; seu modelo é menos uma linha reta do que uma verdadeira galáxia” (Eco, 2003).

Numa cultura tecnológica em que todos são consumidores e produtores, a flexibilidade existente hoje na apropriação dos arquivos de imagens e sons disponibilizados pela internet indicia uma distinção instável entre documentos *arquivados* e *achados*. O termo *found footage* designa mais comumente esta prática que consiste em criar uma obra através da apropriação de elementos não filmados pelo artista, cobrindo um “pensamento sobre a “museificação” no sentido de que pressupõe os gestos fundamentais de coleção e conservação” (Thonon, 2008, p. 4)³². Se a *filmagem de arquivo* (“archival footage”) foi no passado associada principalmente ao documentário, e o termo *found footage* ao filme experimental, Baron afirma que esta distinção encontra-se hoje dissipada pela nova condição tecnológica que envolve estas apropriações documentais e experimentais:

O found footage torna-se “arquivado” precisamente quando é recontextualizado dentro de um novo filme, é reconhecido pelo espectador como “encontrado” [found] e, portanto, é dotado de alguma forma de autoridade probatória. Conceptualizar o documento de arquivo desta forma desfaz a hierarquia anterior em que é atribuído mais valor à filmagem de “arquivo” do que ao found footage e sugere que documentos amadores e outros frequentemente excluídos dos arquivos oficiais podem ter tanto valor potencial histórico e social quanto os documentos armazenados num arquivo oficial (Baron, 2012, p. 104)³³.

O arquivo não é assim um depósito neutro de material, mas um espaço dinâmico e em potência, que ao ser reativado por um artista estabelece um diálogo entre as suas utilizações anteriores e o seu atual organismo. Neste sentido, esta possibilidade de reativação do material arquivístico desafia determinadas narrativas, dado que

32 Tradução livre do francês: “pensée de la « muséification » dans le sens où il présuppose les gestes fondamentaux de collection et de conservation”.

33 Tradução livre do inglês: “the “found” document becomes “archival” precisely as it is recontextualized within a new film, is recognized by the viewer as “found,” and is thereby endowed with some form of evidentiary authority. Conceptualizing the archival document in this way undoes the previous hierarchy in which “archival” footage is given more value than “found” footage and suggests that amateur and other documents often excluded from official archives may have as much potential historical and social value as documents stored in an official archive”.

a reconstituição de materiais, principalmente de arquivo, é uma oportunidade única de colocar a história em movimento por meio de contra-narrativas originais. (...) A ausência ou a incompletude do artefato preexistente, portanto, torna-se uma profecia e uma condição para o seu renascimento (Baldacci, 2019, p. 64)³⁴.

Conquanto cumpra afirmar que a constelação de objetos aqui analisada apresenta os seus elementos de uma forma desunida embora dialogante entre si, a instalação de Ângela Ferreira trabalha uma relação de *mise-en-scène* com os documentos, e por consequência aborda o próprio aspeto visual do arquivo, onde a apropriação é potenciada pela relação entre diversas imagens e temporalidades que se reativam entre si nas suas relações íntimas e (in)visíveis. Neste sentido, o trabalho da artista envolve-se num “gesto estético-político” que consiste no uso das formas para uma “reprogramação das representações do nosso imaginário. Trata-se de isolar, aproximar ou mesmo confrontar imagens e padrões para sublinhar os traços soterrados de uma imaginação cinematográfica da qual somos guardiões inconscientes” (Thonon, 2008, p. 4)³⁵. Neste sentido, Edward Casey observa que a palavra *recollection* (em português, *recordação*, *lembrança*) tem dois significados originais:

do latim, *collecta*, ‘reunir em conjunto’; e do *colligere*, que se relaciona com o verbo inglês ‘to colligate’, ‘ligar, coligar’. Quando dividida no seu radical e prefixo, a palavra ‘remembering’ (‘re-membering’) [em português, *relembrar*] pode ser vista simplesmente como a recomposição ou remontagem de partes ou membros (Casey citado em Gibbons, 2007, p. 147)³⁶.

A constelação de objetos trabalhada pela artista está assim intrinsecamente ligada a uma visão do passado imaginada para o futuro, e a esta correspondência entre o recordar e o coligar; onde cada interação, intervenção e interpretação “deixa marcas que são atributos à significação infinita do arquivo” (Lemay & Klein, 2012, p. 120)³⁷.

34 Tradução livre do inglês: “the reenactment of mainly archival materials is a unique opportunity to put history in motion through original counter-narratives¹⁹. (...) The absence or incompleteness of the preexisting artefact hence becomes a prophecy and a condition of its rebirth”.

35 Tradução livre do francês: “en vue d’une reprogrammation des représentations et de notre imaginaire. Il s’agit d’isoler, de rassembler, de ralentir ou encore de confronter des images et des motifs afin de souligner les traits enfouis d’un imaginaire cinématographique dont nous sommes les dépositaires inconscients”.

36 Tradução livre do inglês: “from the Latin, *collecta*, a ‘gathering together’; and from *colligere*, which relates to the English verb ‘to colligate’, ‘to bind together’. When broken down into its stem and prefix, the word ‘remembering’ (‘re-membering’) can be seen simply as the putting back together or reassembling of parts or members”.

37 Tradução livre do francês: “chaque activation laisse des empreintes qui sont autant d’attributs à la signification infinie de l’archive”.

Conclusão: da montagem à origem

As obras de Filipa César e Ângela Ferreira convergem num questionamento sobre o trabalho colaborativo, os processos de montagem, o desempenho do cinema na história pós-independente africana e as contingências arquivísticas da imagem em movimento. Se Filipa César tem como foco a história guineense para abordar questões relacionadas com a força coletiva, a materialidade e a preservação das imagens de arquivo; Ângela Ferreira usa vários géneros de arquivo para convocar formas inconclusas do passado moçambicano. Ambas tratam o início do cinema nos territórios pós-revolucionários africanos solicitando os pontos cegos do passado e as disfunções do presente. Neste sentido, as duas obras convocam o que Boaventura de Sousa Santos (2002, p. 254) denomina por *sociologia das ausências* e *sociologia das emergências*: a primeira que tem por objectivo “transformar objectos impossíveis em possíveis e com base neles transformar as ausências em presenças” (Santos, 2002, p. 146); e a segunda, que consiste em substituir “o vazio do futuro segundo o tempo linear (um vazio que tanto é tudo como é nada) por um futuro de possibilidades plurais e concretas, simultaneamente utópicas e realistas, que se vão construindo no presente através das actividades de cuidado” (Santos, 2002, p. 254). Deste modo, as duas obras inscrevem o arquivo enquanto *promessa* de abertura para o futuro e *atualização* do originário: uma origem que não se determina apenas no que há no começo de algo, mas na procura daquilo que lhe é lacunar e contínuo. A busca pela origem reverte-se portanto num sentido inverso, tratando-se de algo que não tende a um fim, mas a uma atualização contínua.

Referências bibliográficas

- E. André, F. Jost, J. Lioult, & G. Soulez (Eds.). (2009). *Penser la création audiovisuelle — Cinéma, télévision, multi-média*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence.
- Alexandre, A. (2011). *A Maqueta "Inteligente": Modelação em arquitetura*. (Master's thesis, Técnico Lisboa). Retrieved from https://fenix.tecnico.ulisboa.pt/downloadFile/1407770020545816/72798_dissertacao_final.pdf.
- Arnheim, R. (1989). *A arte do cinema*. Lisboa: Edições 70.
- Aumont, J., & Marie, M. (2009). *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Baecque, A. (2007). Les formes cinématographiques de l'Histoire. 1895. *Mille Huit Cent Quatre-Vingt-Quinze*, 51. doi: <https://doi.org/10.4000/1895.1312> Retrieved from <http://journals.openedition.org/1895/1312>
- Baldacci, C. (2019, September 26). Reenactment – Errant Images in Contemporary Art. Retrieved from https://www.ici-berlin.org/oa/ci-15/baldacci_reenactment.html
- Bamba, M. (2017). Em nome do cinema-ação e das utopias terceiro-mundistas: intervenção dos cineastas estrangeiros no cinema moçambicano (anos 70-80). *Revista África*, 7(4), 44-58. Retrieved from <http://www.revistas.unb.br/index.php/africanas/issue/view/263>
- Baron, J. (2012). The archive effect: Archival footage as an experience of reception. *Projections*, 6(5), 205-309. Retrieved from <https://core.ac.uk/download/pdf/147823303.pdf>
- Benjamin, W. (2004). *Origem do drama trágico alemão*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Bloch, M. (1954). *The historian's craft*. Manchester: Manchester University Press.
- M. Bloemheuveld, G. Fossati, & J. Guldemon (Eds.). (2012). *Found footage: Cinema exposed*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- I. Blom, T. Lundemo, & E. Røssaak (Eds.). (2016). *Memory in motion: Archives, technology, and the social*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Blümlinger, C. (2013). *Cinéma de seconde main: Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux medias*. Paris: Klincksieck.
- Bock, J. (2017, September 26). As construções invisíveis de Ângela Ferreira. Retrieved from https://www.dgartes.gov.pt/venezaa2007/press_por_bvo7.pdf
- Bonetti, M. (2011). Luzes e sombras nas páginas do livro "Cinema como Arte" de Rudolf Arnheim. *Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia*, 14, 112-130. Retrieved from http://www.cisc.org.br/portal/jdownloads/Ghrebh/Ghrebh-%2017/o8_-_bonetti.pdf
- Boscacci, L. (2015). The archive in contemporary art: A literature review. *International Journal of Liberal Arts and Social Science*, 8(3), 1-8. doi: <https://doi.org/10.1007/s11059-017-0379-8> Retrieved from https://www.ijlass.org/data/frontImages/gallery/Vol._3_No._8/1_1-8.pdf
- Bourriaud, N. (2002). *Postproduction*. New York: Lukas & Sternberg.
- Bruzzi, S. (2013). *New documentary: A critical introduction*. London, NY: Routledge.
- A. Caillet (Ed.). (2014). *Dispositifs critiques: Le documentaire, du cinéma aux arts visuels*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- César, F. (2016, September 28). A grin without Marker. Retrieved from https://www.internationaleonline.org/research/decolonising_practices/59_a_grin_without_marker/
- Chambers, I. (2016, September 28). Art as anachronism. Retrieved from <http://thirdtext.org/carroll-chambers-review>
- Choudhury, B. (2017, September 28). The archaeology of film: Close-Up on Filipa César's "Spell Reel". Retrieved from <https://mubi.com/notebook/posts/the-archaeology-of-film-close-up-on-filipa-cesar-s-spell-reel>
- W. Chun & T. Keenan (Eds.). (2005). *New media, old media: A history and theory reader*. London, NY: Routledge.
- Cunha, P. (2016). Luta ca caba inda: Repensar o arquivo, a história e a memória na Guiné-Bissau através do trabalho de Filipa César. *Estudos Linguísticos e Literários*, 53, 222-240. doi: <http://dx.doi.org/10.9771/2176-4794ell.voi53.15857> Retrieved from: <https://periodicos.ufba.br/index.php/estudos/article/view/15857/11779>
- _____. (2017). Guiné-Bissau: uma Nação africana forjada no cinema?. *Cinema e Território – Revista de Arte e Antropologia das Imagens*, 2, 27-34. Retrieved from <https://ct-journal.uma.pt/wp-content/uploads/2017/11/4-09-11-2017-Paulo-Cunha-Guiné-Bissau-corrigido-15-11-2e-correction-auteur.pdf>
- Deleuze, G. (2005). *Foucault*. São Paulo: Ed. Brasiliense.
- _____. (2016). *A Imagem-Movimento: Cinema I*. Lisboa: Documenta.
- Demos, T. J. (2013). *Return to the postcolony: Specters of colonialism in contemporary art*. Berlin: Sternberg Press.
- Derrida, J., Rodes, J.M., & Soulages, F. (2002, February 24). Trace et archive, image et art – Jacques Derrida Dialogue. Retrieved from <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2018/02/trace-et-archive-image-et-art.pdf>
- Derrida, J. (2001). *Mal de arquivo. Uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- _____. (2014) *Trace et archive, image et art*. Paris: INA.
- _____. (2013). *Penser à ne pas voir : Écrits sur les arts du visible, 1979-2004*. Paris: La Différence.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Diante do tempo. História da arte e anacronismo das imagens*. Lisboa: Orfeu Negro.
- _____. (2013)a. *Gaia ciência inquieta*. Lisboa: KKYM.
- _____. (2013)b. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Diawara, M. (2003). "Sonimage in Mozambique". *I said I love. That is the promise. The Tvideo politics of Jean-Luc Godard*. Berlin: b_books.
- Duarte, J. (2016). *Para uma definição de maqueta. Representação e projecto de objectos arquitectónicos* (Doctoral dissertation, Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa). Retrieved from <http://hdl.handle.net/10400.5/13708>
- Eco, U. (2003, September 28). Muito além da Internet. Retrieved from <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1412200304.htm>
- Enwezor, O. (2008). *Archive fever: Uses of the document in contemporary art*. Göttingen: Steidl/ICP.

- Ernst, W. (2016, September 28). Radically de-historicising the archive. Decolonising archival memory from the supremacy of historical discourse. Retrieved from https://www.internationaleonline.org/research/decolonising_practices/50_radically_de_historicising_the_archive_decolonising_archival_memory_from_the_supremacy_of_historical_discourse/
- Fairfax, D. (2010). Birth (of the Image) of a nation: Jean-Luc Godard in Mozambique. *Acta Univ. Sapientiae*, 3, 55-67. Retrieved from <http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C3/film3-4.pdf>
- Faria, S. G. (2013). *Memória, vestígio e montagem: Um estudo sobre o arquivo em imagens do mundo e inscrições da guerra, de Harun Farocki* (Master's thesis, Universidade Federal de Minas Gerais). Retrieved from <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/FAFI-9FBPTL>
- Ferreira, A. (2014, February 24). Entrevista a Ângela Ferreira. Retrieved from <http://artecapital.net/entrevista-167-angela-ferreira>
- _____. (2017, 24 February). Each one teach one. Retrieved from <http://angelaferreira.info/wp-content/uploads/51-74-angela-ferreira.pdf>
- _____. (2017b). *O Discurso artístico como dispositivo de inovação na discussão do após pós-colonialismo* (Doctoral dissertation, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa). Retrieved from <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/25112>
- Foster, H. (2004). An archival impulse. *October*, 110, 3-22.
- Fossati, G. (2018). *From grain to pixel. The archival life of film in transition*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Foucault, M. (2005). *A arqueologia do saber*. Coimbra: Almedina.
- Freud, S. (1996). *Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago.
- Gagnebin, J. M. (1994). *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva.
- Garavelli, C. (2015). Cinema as 'Found' footage in experimental Argentine video. *New Cinemas Journal of Contemporary Film*, 13(1), 65-77. doi: 10.1386/ncin.13.1.65_1
- Giannouri, E. (2016). No man's land, every man's home: Clemens von Wedemeyer's documentary aporia. In E. Balsom & H. Peleg (Eds.), *Documentary Across Disciplines* (pp. 216-237). Berlin, Cambridge, London: Haus der Kulturen der Welt/The MIT Press.
- Glessing, J. (2018, September 28). Filipa César: spell reel. Retrieved from <https://cmagazine.com/issues/139/filipa-csar-spell-reel>
- Hering, T. (2014, September 20). Before six years after. Notes on the re-emergence of a film archive in Guinea-Bissau (Based on Conversations with Filipa César). Retrieved from <http://andromedalodge.de/wp-content/uploads/2018/05/Before-Six-Years-After-Online.pdf>
- Gibbons, J. (2007). *Contemporary art and memory. Images of recollection and remembrance*. London: I.B. Tauris.
- Ištók, R. (2016, February 24). Decolonising archives. Retrieved from https://e-artexte.ca/id/eprint/30628/1/03-decolonisingarchives_pdf-final.pdf
- Le Goff, J. (1996). *História e memória*. Campinas: Unicamp.
- Lemay, Y., & Klein, A. (2012). Mémoire, archives et art contemporain. *Archivaria*, 73, 105-134. Retrieved from: <https://archivaria.ca/index.php/archivaria/article/view/13386/14695>
- Levy, P. (1993). *As tecnologias da inteligência: O futuro do pensamento na era da informática*. São Paulo: Editora 34.
- Lins, C., Rezende, L. A., & França, A. (2011). A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. *Revista Galáxia*, 21, 54-67. Retrieved from <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/5597>
- McGlinchey, C. (2016, September 27). A critical look: How science cast doubt on a sculpture attributed to Gustav Klutis. Retrieved from <https://stories.moma.org/a-critical-look-how-science-cast-doubt-on-a-sculpture-attributed-to-gustav-klutis-f750dcd77b36>
- C. Merewether (Ed.) (2006). *The archive*. Cambridge: MIT Press.
- Monteiro, L. R. (2018). Passagem de imagens, imagens da passagem: A circulação de filmes ligados ao processo de independência moçambicano. *Rebeca*, 6(2), 1-16.
- Mourinha, J. (2017, September 27). Filipa César no laboratório da militância. In *Público*. Retrieved from <https://www.publico.pt/2017/02/09/culturaipsilon/noticia/filipa-cesar-no-laboratorio-da-militancia-1760706>
- Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Indianapolis: Indiana University Press.
- _____. (1991). *Representing reality: Issues and concepts in documentary*. Indianapolis: Indiana University Press.
- Oliveira, A. B. (2015, September 25). Ângela Ferreira – Monuments in reverse. Folha-de-sala da exposição *Monuments in Reverse* no CAAA (Coimbra, 2015). Retrieved from <https://www.centroaaa.org/wp-content/uploads/2015/01/Monuments-in-Reverse-UK.pdf>
- J. Parikka (Ed.). (2013). *Wolfgang Ernst. Digital memory and the archive*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Ricoeur, P. (1984-1988). *Time and narrative (III)*. Chicago: University of Chicago Press.
- _____. (1977). *Da interpretação: Ensaio sobre Freud*. Rio de Janeiro: Imago.
- Røssaak, E. (2016). FileLife: Constant, Kurenniemi, and the question of living archives. In I. Blom, T. Lundemo, & E. Røssaak (Eds.), *Memory in motion: Archives, technology, and the social* (pp. 183-210). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Sánchez-Biosca, V. (2015). Exploración, experiencia y emoción de archivo. *Revista Aniki*, 2(2), 220-223. Retrieved from <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/190/pdf>
- Santos, B. S. S. (2002). Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 63, 237-280. Retrieved from http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/Sociologia_das_ausencias_RCCS63.PDF
- Smith, T. (2006). *The architecture of aftermath*. Chicago: University of Chicago Press.
- Serra, P. (2017). Kuxa Kanema: O Nascimento do cinema como paradoxo. In F. Lopes, P. Cunha, & M. Penafria. (Eds.), *Cinema em português. X Jornadas* (pp. 13-25). Covilhã: LabCom.IFP. Retrieved from http://labcom.ubi.pt/ficheiros/201803131429-201803_xjornadas_cinema.pdf

- Sobschack, V. (1991). Toward a phenomenology of nonfiction film experience. In M. Renov & J. Gaines (Eds.), *Collecting Visible Evidence* (pp. 241-254). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- Soranz, G. (2014). O Instituto Nacional de Cinema e outras experiências audiovisuais em Moçambique no seu período pós-colonial. *Contemporanea – Comunicação e Cultura*, 1(12), 147-164. doi: <http://dx.doi.org/10.9771/contemporanea.v12i1.8790> Retrieved from <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporanea-poscom/article/view/8790/7537>
- H. Steyerl & M. Lind (Eds.). (2006). *The greenroom – Reconsidering the documentary and contemporary art*. Berlin: Sternberg Press.
- Teixeira, C. V. (2017, September 27). Sana na N'Hada apresenta arquivo precioso da Guiné-Bissau na Berlimale. Retrieved from <https://www.dw.com/pt-002/sana-na-nhada-apresenta-arquivo-precioso-da-guine-bissau-na-berlinala/a-37574685>
- Thonon, J. (2008, September 20). Les intermittences du corps filmique: Pathologies et blessures de l'image dans la pratique contemporaine du found footage. Retrieved from <https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/88946/1/Impermanences.pdf>
- Witt, M. (2013). *Jean-Luc Godard, cinema historian*. Indianapolis: Indiana University Press.

Meta-hibridismo e a reativação dos arquivos da arte da performance portuguesa

Meta-hybridity and the reactivation of Portuguese performance art archives

Cláudia Madeira

Universidade Nova de Lisboa,
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas,
Instituto de Comunicação da Nova,
Lisboa, Portugal
claudiamadeira@fcsh.unl.pt
ORCID ID: [0000-0003-2346-6885](https://orcid.org/0000-0003-2346-6885)

Resumo: Quando olhamos hoje para o panorama das artes não podemos deixar de dar conta de uma cada vez maior intensificação e amplificação do hibridismo artístico. Contexto, que é produzido, intencionalmente por diversos criadores de áreas disciplinares distintas, mas sem que isso se traduza, paradoxalmente, tanto no acentuar da dimensão transgressiva do híbrido, como de características de “performatividade expandida” (Phelan, 1993 e Fischer-Lichte, 2019); e mesmo, como proponho neste artigo, de “meta-hibridismo” em relação ao arquivo das artes experimentais e da performance. Arquivo que começa a ser recuperado em diversos contextos artísticos e por diversos artistas, que prestam homenagem a esta(s) história(s) de arte que têm permanecido ocultas e desconhecidas, dando-lhes visibilidade e contribuindo para a sua reativação (Auslander, 2018) em diversos media, desde a performance, à dança e ao cinema experimental. Para esta análise partiremos do caso português, cuja história da performance arte se encontra na atualidade em construção, através da recolção de fragmentos das suas história(s) nos domínios da investigação científica mas também das artes, num processo de “uma imensa paciência futura” como antecipava, nos anos 80, Ernesto de Sousa, um dos críticos e comissários contemporâneos à época, mas sem que se tenha ainda estabelecido em Portugal (em 2021), um arquivo público que funcione como plataforma de visibilidade e disseminação destas mesmas histórias. É neste contexto particular onde se justapõe este processo de progressiva construção destas histórias locais/periféricas da arte da performance, com a emergência de uma “era da performance”, como afirma André Lepecki (2016), que têm surgido alguns projetos artísticos que têm contribuído para a sua reativação, a partir de um meta-hibridismo, ou seja, conjugando uma abordagem meta-discursiva a estes projetos híbridos, “reconhecendo”, reivindicando e homenageando assim uma herança genealógica no campo híbrido da performatividade expandida. São exemplo, entre outros, o projeto “As Práticas Propiciatórias de Acontecimentos Futuros” (2018), da coreógrafa Vera Mantero, com performance e co-criação de Henrique Furtado Vieira, Paulo Quedas e Vânia Rovisco, e que teve por base as discussões sobre arte de vanguarda e arte popular de Ernesto de Sousa, que conjugava as atividades de crítico e comissário, que já referenciamos acima, com as de docente, cineasta e performer e que teve um importante papel de intermediação entre o panorama artístico português e internacional durante os anos 60-80; e o filme “Homem Pikante — Diálogos kom Pimenta” (2018), do cineasta experimental Edgar Pêra e em diálogo, como indica o título, com Alberto Pimenta, poeta e performer português exilado na Alemanha, onde foi professor de literatura, durante o período da ditadura portuguesa que terminou em 1974. Ambos os projetos dão conta de aspetos artísticos (e biográficos) das obras destes percursos ao mesmo tempo que estabelecem com eles abordagens poéticas e meta-discursivas híbridas, que configuram reativações singulares destes arquivos, problematizando o desconhecimento destas histórias da performance no contexto artístico atual. A partir da discussão conceptual do conceito de “meta-hibridismo” que tenho vindo a desenvolver (Madeira, 2020), a partir das abordagens de várias áreas disciplinares, proponho-me analisar estes projetos e os seus contributos para a construção da história da performance portuguesa nas suas dinâmicas contemporâneas.

Palavras-chave: Arte da performance portuguesa; arquivo; reenactment; meta-hibridismo; meta-performatividade.

Abstract: When we look at the panorama of the arts today, we cannot help but notice an ever greater intensification and amplification of artistic hybridity. This panorama is produced intentionally by different creators, based on diverse disciplinary areas. It does not, however and paradoxically, seem to accentuate the structural transgressive dimension of the hybrid, as much as the characteristics of “expanded performance” (Phelan 1993 and Fischer-Lichte 2019); or even, as I propose in this article, those of “meta-hybridity” in relation to the archiving of experimental arts and performance. Such “meta-hybridity” archiving has been developed by artists intending to recover and give visibility to the unknown histories of experimental art and performance, paying tribute to their precursors, as part as their own genealogical heritage in the hybrid field and also in a performative dialogue with their own artistic work. This analysis will be based on the Portuguese case, whose history of performance art is currently under construction, through the collection of fragments of its history by both researchers and artists. This is a process of “immense future patience”, as predicted, in the 80s, by the prominent critic and curator at the time, Ernesto de Sousa. It is currently taking place without a public archive having yet (in 2021) been established in Portugal, which could be used as a platform for the visibility and dissemination of these performance histories. It is in this particular context, where the progressive construction of these local / peripheral unknown histories of performance art are juxtaposed with the emergence of an “age of performance”, as stated by André Lepecki (2016), that some artistic projects have contributed to its reactivation (Auslander 2018) in media, ranging from performance and dance to experimental cinema. These have been based on meta-hybridity; in other words, combining a meta-discursive approach to these projects and thus “recognizing” a single hybrid history. One example of this is the project “Práticas Propiciatórias para Eventos Futuros” (Propitiatory Practices for Future Events, 2018), by the choreographer Vera Mantero, with performance and co-creation by Henrique Furtado Vieira, Paulo Quedas and Vânia Rovisco. The project was based on the relations between the avant-garde and

popular art developed by Ernesto de Sousa, who combined the activities of critic and curator, referred to above, with those of teacher, filmmaker, performer, and also the important role of intermediary between the Portuguese and international artistic scene during the 60s-80s. A quite different example, but similar in this process, is the film, “Homem Pykante — Diálogos com Pimenta” (Pykante Man. Dialogues with Pimenta [Pepper], 2018), by the experimental filmmaker Edgar Pêra, who is, as the title indicates, conversing with Alberto Pimenta. Pimenta (‘Pepper’ in English) was a Portuguese poet and performer exiled in Germany, where he was a professor of literature, during the period of the Portuguese dictatorship that ended in 1974. Both projects deal with artistic (and biographical) aspects of the artistic work of these precursors, at the same time as establishing poetic and meta-discursive hybrid approaches to them. Singular reactivations of these archives are thus configured, problematizing the unknown in these performance histories in the current artistic context. Based on the conceptual discussion of “meta-hybridity” that I have been developing (Madeira 2020) from the approaches of several disciplinary areas, I propose to analyze these projects and their contribution to the construction of Portuguese performance history in its contemporary dynamics.

Keywords: Portuguese performance art; archive; reenactment; meta-hybridity; meta-performativity.

Quando olhamos hoje para o mundo da arte não podemos deixar de dar conta da intensificação e amplificação do hibridismo. Contexto que é, cada vez mais, produzido de forma intencional por criadores de diversas áreas disciplinares, mas sem que isso se traduza, paradoxalmente, tanto no acentuar ontológico da dimensão transgressiva do híbrido, e/ou da sua crítica, como de características de “performatividade expandida”, no sentido defendido por Peggy Phelan (1993) e Erica Fischer-Lichte (2019)¹, e mesmo, como me proponho analisar neste artigo, de meta-hibridismo e/ou meta-performance, através da relação que é estabelecida com os arquivos da arte da performance, com as suas derivas e extensões à arte experimental. Ou seja, inscrevendo-se numa dinâmica de hibridização que é estabelecida a partir da própria performatividade dos arquivos da(s) história(s) das artes híbridas, permitindo assim uma confluência e, ao mesmo tempo, uma expansão e atualização das relações potenciais entre genealogias artísticas de diversas temporalidades.

Este processo de meta-hibridismo tem na sua base o acesso a documentos, constituídos por registos e testemunhos dispersos e de natureza fragmentada que, tendo vindo a ser recuperados especialmente por académicos e curadores, começam agora, também, a ser trabalhados por artistas que, deste modo, prestam homenagem a estas histórias de arte que têm permanecido ocultas e desconhecidas, dando-lhes visibilidade e contribuindo para a sua reativação (Auslander 2018) em diversos media, desde a performance à dança, passando pela fotografia, pelo vídeo e filme experimental.

1 Na sequência das noções de “escultura expandida” de Rosalind Krauss (1979), de “cinema expandido” de Gene Youngblood (1971) ou A. L. Rees et al. (2011) e ainda de “arte expandida”, que o artista George Maciunas colocou em diagrama, em 1966.

Para esta análise partirei do contexto português, onde as histórias da arte da performance se encontram atualmente em construção (Madeira, 2007, 2020; Metello, 2007; Dias, 2015; Brandão, 2016; Vieira, 2016; Marçal, 2018; Fernandes, 2019, entre outros contributos), inscrevendo-se num processo de recolção de “uma imensa paciência futura” (Sousa, 1998), como antecipava, nos anos 80, o crítico, comissário e artista Ernesto de Sousa, mas sem que se tenha ainda estabelecido em Portugal, no ano 2021, um arquivo público que funcione como plataforma de visibilidade e disseminação destas mesmas histórias. Este contexto que se articula com a emergência de uma *era da performance*, a nível global, como afirma André Lepecki (2016), tem originado projetos que assentando a sua criação em torno dos acervos de artistas (e suas obras) da performance e experimentalismo histórico (anos 60-80), desenvolvem sobre eles uma abordagem, entre performatividade e visualidade, que põe em relação o seu próprio trabalho com e a partir dessa herança genealógica, reconhecendo-a, reivindicando-a e homenageando-a. Esse processo que se traduz, ao mesmo tempo, numa incorporação e numa extensão dessas obras e criações, constitui-se num meta-híbrido. Ou seja, numa nova discursividade em torno do cruzamento entre vários imaginários e materialidades híbridas, que assim se potenciam, numa performatividade expandida, na reativação que os arquivos permitem. Esse meta-hibridismo e/ ou meta-performatividade resulta, deste modo, de uma relação e seleção que não reivindica necessariamente uma ideia de autenticidade, aproximando-se antes das abordagens artísticas da pós-memória (Hirsh, 2012), de atualização e releitura, de preenchimento das lacunas factuais através da ficcionalização e especulação, a partir das histórias do hibridismo artístico. São exemplo desse processo, entre outros, o projeto *As Práticas Propiciatórias de Acontecimentos Futuros* (2018), da coreógrafa Vera Mantero, com performance e co-criação de Henrique Furtado Vieira, Paulo Quedas e Vânia Rovisco, e que teve por base as discussões sobre arte de vanguarda e arte popular de Ernesto de Sousa, que conjugava as atividades de crítico e comissário, que já referenciamos acima, com as de docente, cineasta e performer, detendo um importante papel de intermediação entre o panorama artístico português e internacional durante os anos 60-80; e o filme *Homem Pykan-te — Diálogos kom Pimenta* (2018), do cineasta Edgar Pêra, em diálogo, como indica o título, com Alberto Pimenta, poeta e performer português exilado na Alemanha, onde foi professor de literatura entre 1960 e 1977², durante o período de ditadura e transição para a democracia portuguesa. Ambos os projetos dão conta de aspetos artísticos (e biográficos) das obras destes percursos, fazem uso da fotografia e filme quer como matéria de arquivo (registo e documento), quer como matéria de recriação e expansão dos imaginários referenciais, ao mesmo tempo que estabelecem com eles abordagens que configuram reativações singulares destes arquivos, contribuindo para lhes dar visibilidade.

2 Foi depois professor na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

A partir da discussão conceptual do conceito de meta-hibridismo proponho-me analisar estes projetos artísticos ³, e os seus contributos para a reativação das histórias da arte da performance portuguesa (e da história do experimentalismo em que estas se inscrevem) na contemporaneidade.

Do híbrido ao meta-hibridismo

O mundo híbrido das artes tem-se ampliado (e, mesmo, *naturalizado*), nomeadamente, por via das articulações com outras esferas e dinâmicas sociais, tecnológicas e políticas (Canclini, 2001, Kraidy, 2005; Carvalho, 2007, Madeira, 2007, 2010, Burke, 2009, Coles, 2012, Thomas, 2015, entre inúmeros outros), que têm progressivamente contribuído para reduzir o seu carácter marginal, a sua transgressão, configurando o híbrido como o novo cânone da contemporaneidade. Esse processo corrobora as teses de sociólogos dos anos 90, como Howard Becker, que no seu livro *Mundos da Arte* (1994), refere verificar-se uma tendência estrutural que leva a que as artes marginais sejam progressivamente integradas pelo mercado da arte; ou Vera Zolberg e Joni M. Cherbo, que na introdução ao livro *Outsider Art* (1997) descrevem esse mesmo processo, mostrando que o percurso de emergência e consolidação, desde a modernidade, dos artistas *outsiders*, dependeu da intervenção de novos mecenas e intermediários culturais que começaram a destacar o carácter especial atribuído à própria marginalidade, criando as bases para o surgimento de um novo cânone não oficial assente nessa mesma marginalidade, promotor, por seu turno, de um cada vez maior esbatimento entre centro e periferia artística onde é o próprio hibridismo que ganha centralidade:

as artes hoje exibem um grau de fluidez, abertura a novas possibilidades e inclusão que historicamente não tem precedentes. As barreiras entre alta e baixa arte, arte e política, arte e rito religioso, arte e expressão emocional, arte e terapia, arte e a própria vida têm sido significativamente quebradas. Liderada por um corpo alterável de praticantes, a arte pode ser intencional ou não intencional, feita por profissionais ou não profissionais (Zolberg e Cherbo, 1997:2).

São múltiplos os exemplos de obras híbridas, caracterizadas pela composição, mistura, cruzamento, ou tão só justaposição de ordens distintas, fazendo destacar características como

³ A análise parte de uma abordagem metodológica que teve por base a observação participante inscrita na apresentação dos projetos ao público, no teatro e cinema respetivamente, no contexto da sua estreia em Lisboa, e posteriormente na análise dos registos cedidos pelos seus criadores para o desenvolvimento de um seminário denominado *Do Hibridismo nas Artes Performativas ao Meta-hibridismo nas Artes* (2000-2020), a convite do Diretor do Doutoramento em Estudos Artísticos da Universidade de Coimbra a 13/01/2020, de que este artigo representa uma síntese.

o *inbetween*, o devir, o processo mas, também, a heterogeneidade e a fragmentação. Algumas dessas obras ou processos artísticos ganham características de quase-tipo híbrido (Madeira, 2007), no sentido das noções de *quase-objeto* ou *quase-sujeito* de Latour ou Serres, que remete para objetos artísticos que partindo de uma área (dança, teatro, música) se misturam com outras disciplinas artísticas ou esferas sociais, numa visível intencionalidade de cruzar referências (de tempos, de gêneros diferentes), mas que, ao invés de as deglutir num processo de assimilação, sublinha essas mesmas marcas referenciais. Os quase-tipos híbridos inscrevem assim nas obras quer o *movimento*, o motor do hibridismo, quer a *ancoragem* a partir do qual se gera o híbrido, o gênero, a categoria artística (dança, música, artes plásticas, teatro), de onde se parte. Esses dois direcionamentos antagônicos — o *movimento* e a *ancoragem* — mantêm-se eixos centrais destas obras; e são traduzidos pela fusão entre uma performatividade atual e um diálogo com referências artísticas do passado demonstrando uma liberdade de seleção⁴.

Neste processo, o que poderá ser então um meta-híbrido artístico? Se nos detivermos a áreas científicas e tecnológicas, de que são exemplo os algoritmos ou os materiais e tecnologias meta-híbridas verificaremos que estes se traduzem em novas estruturas cujas componentes são baseadas em tipos híbridos pré-existent, o que lhes permite ganhar novas qualidades, traduzindo geralmente soluções mais complexas e melhoradas⁵.

Por analogia a noção de meta-hibridismo no domínio das artes é gerada não somente a partir de áreas diferenciadas que se cruzam — ganhando um novo estatuto e mesmo definindo no tempo uma nova categoria artística, como aconteceu com a fotografia, a vídeo-arte, os *happenings*, a dança-teatro ou a própria arte da performance — mas, através do próprio cruzamento de gêneros híbridos com outros híbridos, como a relação da nova dança com a arte experimental, ou o cinema experimental com a poesia experimental, e entre estes, as suas histórias e a História, como acontece com os dois projetos que escolhemos para analisar neste artigo, mas também de forma percursora com o filme as “História(s) do Cinema” (1998)

4 Latour mostra precisamente que este processo de mistura de tempos e suas referências é inerente à história ainda que a contemporaneidade consciente disso possa ter mais liberdade para selecionar de uma forma mais singular: “sempre seleccionámos ativamente elementos pertencentes a tempos diferentes. Ainda podemos selecionar. É a seleção que faz o tempo e não o tempo que faz a seleção. O modernismo — e seus corolários *anti* e pós-modernos — era apenas uma seleção feita por alguns poucos em nome de muitos. Se mais e mais pessoas recuperarem a capacidade de selecionar, por conta própria, os elementos que fazem parte de nosso tempo, iremos reencontrar a liberdade de movimento que o modernismo nos negava, liberdade que na verdade jamais havíamos perdido. Não emergimos de um passado de trevas que confundia as naturezas e as culturas para atingir um futuro no qual os dois conjuntos estarão enfim claramente separados, graças a revolução contínua do presente. Jamais estivemos mergulhados em um fluxo homogêneo e planetário vindo seja do futuro, seja da profundidade das eras. A modernização nunca ocorreu. Não é uma maré que há muito sobe e que hoje estaria refluindo. Jamais houve uma maré. Podemos seguir em frente, quer dizer, retornar às diversas coisas que sempre seguiram de outra forma” (1994, p. 75).

5 Veja-se, por exemplo, o artigo na internet <https://www.spotlightmetal.com/metahybrids--when-hybrids-become-even-better-a-849890/>, acedido em 17/03/2021.

de Jean-Luc Godard⁶, produzindo assim um laboratório poético⁷ de sobreposição de imagens, géneros, materialidades e discursos. Esta sobreposição é geradora de uma nova relação que contemporiza, num mesmo processo artístico, a arte do presente e as histórias da arte, a performance contemporânea com a performance histórica, mas também a performance e a visualidade, conferindo-lhe assim um estatuto meta-híbrido, assente na própria performatividade da História (Burke, 2005), e podemos acrescentar, também, nas ausências presentes nessa História. Trata-se de uma abordagem que não pretendendo pôr intencionalmente em causa a historiografia, apresenta uma perspetiva estética (Rancière, 2014, p. 20) da história assente no seu carácter essencialmente anacrónico (Didi-Huberman, 2017, p. 35)⁸, relacional e de atualização, de citação e fragmento, de montagem e apropriação contínua dessas histórias a partir de um tempo atual, que Eric Hobsbawn destacou no seu texto “The present as History: writing the history of one’s own time”, que inicia com a sugestiva frase “it has been said that all history is contemporary history in facing dress” (Hobsbawn, 1993, p. 273).

Na contemporaneidade, esta potencialidade é acentuada por uma cultura da informação que é exponenciada por um domínio da tecnologia, que se expressa quer na produção artística, quer na sua reprodução digital, e que se traduz numa maior acessibilidade e capacidade de edição dos arquivos e, mesmo, numa maior articulação destes com a performance ao vivo. Os “arquivos são base de dados com potencial generativo” (Osthoff, 2009, p. 181), que conjugados às virtualidades técnicas e de informação do tempo atual produzem “mediascapes” (Appadurai, 2004, p. 54), que articulam complexos e extensivos reportórios de imagens e ideias, permitindo uma espécie de total visionamento através do qual tudo, incluindo o passado, se torna contemporâneo, um “presente contínuo” como é definido por autores como Castells (2000) ou Virilio (1995). Processo que é, por sua vez, indutor de uma remistura profunda (“deep remixability”), noção proposta por Lev Manovich no seu livro *Software Takes Command* (2013), para explicar o modo como a cultura computacional evoluiu para a remistura de técnicas previamente não-compatíveis, que podem agora ser combinadas em inúmeras linguagens, em novos media híbridos e, por isso, novas espécies de média. Segundo este autor, “o que é remisturado hoje não é apenas o conteúdo de media diferentes mas, também, as suas

6 Neste filme Godard relaciona múltiplas materialidades e temporalidades provindas de várias fontes históricas, vernaculares e artísticas, desde fragmentos de filmes, excertos de notícias, fotografias, imagens de quadros, diversos ícones, várias narrativas associadas ou contrastantes que fazem dialogar criticamente as histórias do cinema com a própria História. Veja-se o filme e as análises, por exemplo, de Jacques Rancière (2014:279-307) e de Didi-Huberman (2012: 172-229).

7 Estética desenvolvida pela poética romântica schlegeliana, assente numa ideia de laboratório químico onde se procedia à contínua divisão e mistura de fragmentos de todos os géneros (poesia e prosa, sagacidade com criticismo filosófico, poesia artística com poesia da natureza). (Madeira 2007: 405-411)

8 Sem pretender aprofundar a questão historiográfica no âmbito deste artigo, recomendo a leitura, por exemplo, do livro *Diante do Tempo*, e em particular do capítulo “Constelação do Anacronismo: A História de Arte Diante do Nosso Tempo”, que Didi-Huberman dedica ao tema (2017:51-58).

diferentes técnicas, métodos de trabalho, e formas de representação e expressão” (2007)⁹.

Podemos afirmar então que os meta-híbridos superam as abordagens disciplinares subjacentes a noções de *meta-teatro*, literatura, cinema, fotografia ou mesmo pintura (de que é exemplo icónico o quadro *Las Meninas* de Velasquez), ou mesmo metaformance, na expressão de Cláudia Gianetti (1995), inscrevendo-lhe uma reflexividade (trans)discursiva, crítica e estética que se aproxima das perspetivas analíticas criadas por autores pós-estruturalistas, como Foucault, Deleuze, Serres, mas também meta-histórica, expressão cunhada em 1973 por Hayden White, para argumentar que a forma acerca da qual pensamos a história é ela própria reflexo de uma criação narrativa, de uma história, ou de uma abordagem metalinguística, expressão popularizada por Roman Jakobson, a partir de 1958, para descrever momentos em que a linguagem (no caso, analisado pelo autor, a comunicação verbal) é usada para refletir acerca do próprio ato de comunicar, ou seja, do seu próprio código (Jakobson, 2005, p. 127).

Os meta-híbridos artísticos podem expressar novos discursos e estéticas, gerando abordagens à história da arte mais horizontais e subjetivas, transhistóricas, justapondo de forma singular factuais, especulação e imaginação. Aí o criador assume o papel, tal como este foi descrito por Walter Benjamin nas suas *Teses sobre a Filosofia da história*, do cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os insignificantes, tendo em conta apenas que nada daquilo que alguma vez aconteceu deve ser considerado como perdido para a história¹⁰, podendo, por isso, ser continuamente citado.

Uma análise ao conceito de meta-teatro pode permitir clarificar algumas especificidades e diferenças em relação ao conceito de meta-híbrido. De acordo com a perspetiva de Lionel Abel (1963) a noção de meta-teatro surge, num momento histórico de declínio da tragédia grega, enquanto um novo conceito para dar conta de uma alteração profunda que se gerou a partir do Renascimento em torno das causas e efeitos do destino trágico no drama. O novo conceito permite substituir e, ao mesmo tempo, distinguir as novas características do drama, num momento em que os efeitos da tragédia clássica deixam de ser operantes pela emergência de uma nova crença que é ao homem, e não aos deuses, que cabem as forças do destino. Para Abel, a distinção entre os dois tipos, a tragédia e o meta-teatro, remete para a distinção entre o efeito de real, que a tragédia comporta, e o de imaginação, que o meta-teatro sublinha, distinção que tem efeitos na receção, diminuindo-se no meta-teatro o efeito catártico no público (que na tragédia era assente no medo e piedade), e acentuando diferenças entre o não consciente e o consciente. Ou seja, enquanto que a tragédia assenta numa espécie de teoria do que não é revelado, do que está escondido, do que não pode ser dito, o meta-teatro

9 No artigo online http://manovich.net/content/04-projects/055-understanding-hybrid-media/52_article_2007.pdf, acessado a 17/03/2021.

10 Veja-se Benjamin, 1992, p. 158.

remete frequentemente para as noções de auto-consciência, de teatro dentro do teatro, de nostalgia, onde é gerada uma atitude barroca, de delírio fantasioso e absurdo, de interrupção e ubiquidade. Exemplos de autores que desenvolveram historicamente o género são Shakespeare, Calderón, Cervantes, Genet, Pirandello, Muller, ou Brecht e Beckett, entre outros. É de destacar que estes últimos, Brecht e Beckett, faziam uso frequente da imagem, da fotografia e do filme, para acrescentar à sua arte uma dimensão meta-discursiva, gerando com a sobreposição de linguagens, e ao mesmo tempo contradição de formas e sentidos, novas potencialidades de aproximação do espectador à obra. Numa análise ao conceito de Lionel Abel, Martin Puckner, num texto de 2003, já afirmava que Laurie Anderson ou The Wooster Group desenvolviam um meta-teatro performativo, com características pós-modernas, pedindo emprestado e/ou competindo com os outros media que detêm a habilidade de registo, de gravar e reproduzir cópias, em particular o filme, a fotografia, a rádio, a televisão ou a internet. Puckner refere mesmo que o novo tipo de arte da performance teatral deriva de diferentes tipos de meta-teatro, dando o exemplo da encenação de *Dr. Faustus Lights the Light* de Gertrud Stein na qual The Wooster Group faz uso de excertos de filmes de categoria B, apresentados em diversos monitores no palco. Em vários momentos da performance, os actores em palco imitam os movimentos executados pelos actores no filme, produzindo um duplo efeito de alienação, tanto em relação ao filme, como em relação ao teatro. Puckner concluía na viragem entre milénios, a partir desse exemplo, que o “meta-teatro, na contemporaneidade, envolve frequentemente o comentário a um media gravado por parte da arte viva, da performance, de modo a que o ‘ao vivo’ mostre a sua importância” (2003, p. 11).

Também Cláudia Gianetti, num artigo anterior, de 1995, denominado “Metaformance, processo troposomático em la performance multimédia”, justificava e definia o termo Metaformance a partir do processo de progressiva digitalização da performance que introduz o próprio espectador num ambiente imersivo e performático:

este termo não ambiciona ser especificativo; ao contrário, confirma a impossibilidade de estabelecer parâmetros ou limites entre as diferentes manifestações devido ao seu hibridismo característico. A sua principal função é gerar, não um conteúdo determinado, mas um *contexto*. A Metaformance não aponta exclusivamente à versão expandida da performance, refere-se também à versão que se beneficia de todo o instrumental eletrónico, telemático, de digitalização e manipulação da imagem, de simulação corporal e espaciotemporal. Utilizando sistemas eletrónicos e multimédia, cria outros espaços de atuação que integram e simultaneamente desintegram o corpo em novas manifestações audiovisuais. A linguagem performática emprega a linguagem mediática para transcender-se a si mesma (Gianetti, 2005, p. 50)

Trata-se aqui de assumir um prolongamento da performance ao vivo, levando a que a presença física deixe de ser relevante para a produção da interação virtual. Neste sentido,

Gianetti, tendo por base o trabalho de criadores como Stelarc ou Orlan, afirma ainda que:

Como produto da era eletrónica, a Metaformance procura por um presente imediato, por sensações imediatas, procedentes da ilusão do acontecimento simulado num espaço virtual atemporal. O tempo perde o seu sentido sequencial e unidirecional em favor do tempo manejável e infinitamente recuperável através da eletrónica. A sobreposição de fragmentos e a manipulação sequencial fazem que não existam nem história nem memória. As imagens digitais do corpo e das suas manifestações físicas são totalmente renováveis e substituíveis sobre a base de um processo de atualização (ob. Cit., p. 51)

Mais recentemente, Delfim Sardo (2017) numa tentativa de relacionar / distinguir alta performatividade, metaperformatividade e autobiografia, refere, a partir dos exemplos de Beuys e Barney, que a arte é sempre metaperformativa, no sentido em que a performatividade se exerce sempre como esforço sobre a possibilidade performativa: “e, nesse sentido, a biografia transforma-se na métrica da metaperformatividade, porque é a partir da construção de uma persona que o campo performativo se pode desenhar na sua hipotética e ficcional globalidade” (Sardo, 2017, p. 327).

Estas análises permitem destacar que os meta-híbridos artísticos, por contraponto, procuram traduzir uma afirmação do presente, e da performatividade e visualidade que lhe é inerente, numa relação de maior equidade com o registo (a fotografia, o som gravado, o filme, o cinema) e as histórias da própria arte. Nesse sentido, os meta-híbridos, correspondem a uma evolução, no sentido em que incorporam, corporizam, as ligações entre as histórias, através das múltiplas possibilidades permitidas entre a performance ao vivo e a performance digital, entre a própria imagem performatizada, produzindo-se uma complexificação e expansão da performatividade, que ganha contornos transhistóricos.

Vários criadores portugueses têm vindo a desenvolver meta-performances em torno da história de Portugal, e do arquivo inerente às questões de performatividade social dos portugueses (Madeira, 2020), como é o caso de Paulo Mendes, abordando no seu trabalho o Estado Novo e a Ditadura ou mesmo Vasco Araújo, desenvolvendo projetos artísticos em torno do colonialismo português. Outros autores, como o poeta experimental Ernesto de Melo e Castro, desenvolveram abordagens metaficcionais, a partir da sua relação autobiográfica com a história do teatro e de Portugal (Madeira, 2019), e desde 2015, Vânia Rovisco iniciou no seu projecto *Reaction To Time*¹¹ um processo de reenactment em relação às histórias ocultas

11 Tendo desde aí vindo a reapresentar/reactivar um conjunto de performances de diversos artistas percursos desta prática em Portugal, de que são exemplo, entre outras as performances *Identificación*, de 1975, de Manoel Barbosa, *Il faut danser Portugal*, de 1984, de António Olaio e ainda uma alusão ao trabalho de Fernando Aguiar denominada *Presentation of Transmission*, com a parceria de Bruno Humberto (Madeira, 2020).

da arte da performance. No entanto, o que parece novo nos meta-híbridos artísticos é a própria inscrição do arquivo das histórias da arte da performance em Portugal (e/ou do experimentalismo artístico), que, como já referimos, se encontram em processo de construção na academia, na confluência da História de Arte, dos Estudos Artísticos e dos Estudos da Performance. A progressiva centralidade que estas histórias vêm ganhando, passando de histórias ocultas e marginais, a uma inscrição na história e a uma integração no mercado da arte, permite agora a emergência de projetos artísticos, meta-híbridos e meta-performativos, que configuram uma nova perspectiva de pós-memória e de reenactment, que passarei a analisar

O filme e o meta-hibridismo: *Homem Pykante — Diálogos kom Pimenta*

O filme *Homem Pykante — Diálogos kom Pimenta*, do cineasta Edgar Pêra, com seleção poética de Manuel Rodrigues, estreou em maio de 2018 na Culturgest, no festival Indie Lisboa. As várias apresentações, contaram com a presença do realizador mas, também, do próprio poeta e performer Alberto Pimenta, discutindo o seu registo ou mesmo desenvolvendo a seu preposto uma espécie de conferências-performativas, seguindo o próprio princípio que expressa no filme: “Eu não tenho vocação nenhuma, nem para o passado, nem para o futuro. A minha vocação é para o momento presente”.

Homem Pykante produz um ambiente imersivo e performativo no qual o espectador sente fazer parte performativamente das imagens criadas, sendo induzida uma sensação de proximidade a qualquer coisa que não se consegue captar, um ambiente barroco, excessivo nas multi-referências, fundindo real e imaginário, várias temporalidades e espacialidades, uma abordagem contemporânea ao arquivo histórico, traduzindo-se num ensaio e exercício meta-poético e crítico, enfim meta-híbrido.

Num registo de uma conversa dos artistas com os espectadores, na Porta 33¹², na ilha da Madeira, uma espectadora referiu que sentiu alguma estranheza porque a dada altura se havia esquecido que o filme era do realizador Edgar Pêra e sentira ser um filme do poeta Alberto Pimenta, o que testemunhava a grande cumplicidade entre os dois criadores. Esse comentário levou mesmo o realizador a assumir que também ele, pela primeira vez, tivera no final da edição do filme a epifania de que o que ele fazia era poesia, uma poesia cinematográfica:

Ao fazer este filme, ao cada vez mais estudar a obra de Alberto Pimenta relendo e confrontando os textos lidos com os ditos por ele e com todas as reflexões que ele faz sobre criação, eu aproximei-me

12 Veja-se https://www.porta33.com/porta33_madeira/eventos/content_eventos/dialogos-pimenta/edgar-pera-manuel-rodrigues.html, acedido a 17/03/2021.

ainda mais, nós conhecêmo-nos há 25 anos, (...) mas depois desta aproximação eu senti-me também mais poeta ...

E continua:

Sempre que faço um filme sobre outra pessoa ... estou a escolher tudo aquilo com me identifico, estou a construir um espelho e as pessoas estão-me a ver, no caso do Alberto acresce todo o sentido de humor, com o qual eu também me identifico ...

Os meus filmes, raramente são linhas retas. Este filme anda ali num caldo, nem sei se é uma espiral, às vezes a colher anda mais para um lado, outras para o outro. É sobretudo uma forma de me relacionar com as pessoas e, sobretudo, com o Alberto Pimenta.

Na edição, Edgar Pêra, utiliza a sua técnica de *samplagem*, de mistura de imagens, referências e estilos, para desenvolver nas suas palavras um “filme poético” de celebração da obra de Alberto Pimenta. Esta realização não deixa de se aproximar do cinema documental, traduzindo um comentário meta-ficcional que surge do confronto entre uma estética própria e o percurso autobiográfico de Alberto Pimenta. Esse documentário é composto por palavras, poesia, performance e /ou vídeo performance. Materialidades diversificadas, selecionadas a partir de um arquivo disperso e fragmentário, a que Manuel Rodrigues conferiu uma montagem poética e que Pêra reenquadrou numa estética de sobreposições e efeitos sinestésicos. A cenografia fílmica distribuiu-se entre o próprio espaço privado de Alberto Pimenta, a sua casa, e um espaço artificial, de (re)enquadramentos criados a partir da justaposição, por exemplo, de sofás glamorosos a um espaço em ruínas situado na outra margem do rio Tejo, no Ginjal, em Almada, lugar histórico da arte da performance teatral dos anos 90, no qual Edgar Pêra participou e onde teve um estúdio.

O realizador utiliza uma porta (que também pode funcionar metaforicamente como janela) desse espaço do Ginjal, que tem vista para o Rio Tejo e para Lisboa, como cenário onde alguns performers, como Miguel Borges, Maria Emília Castanheiro, Mariana Albuquerque, Ana Borralho, Rita Só e Olho Gang, ou a própria sombra/silhueta de Edgar Pêra, dão corpo a ações que mais do que ilustrações se apresentam como momentos disruptivos, situações insólitas entre o quotidiano banal e a fantasia absurda. Alberto Pimenta lê os seus poemas, que são frequentemente repetidos, musicados, alterados, ganhando sons estranhos e renovados ecos, que se relacionam à sua própria estética poética repetitiva. Produz-se assim uma revisitação à sua vida e arte, num trânsito entre o seu percurso biográfico e a sua poesia, que acentua uma reflexividade identitária predominantemente crítica, tendencialmente transgressiva das normas, do senso comum e de ideias feitas, que expressa, no filme, como a imagem que têm de si: “Até quando é que você continua a chatear os portugueses? Perguntaram-me uma vez na feira do livro!”.

Imagens de animais, gatos, pássaros vivos e mortos, sons de cães, mas também de água, ou ainda sons metálicos e digitais, povoam também esse espaço cenográfico, provocando interrupções e fugas ao discurso, fragmentando e criando novas interpretações, e estranheza entre o universo conhecido e desconhecido, por parte dos espectadores.

Nesse mesmo local, no Ginjal, haviam sido filmadas algumas das vídeo performances de Alberto Pimenta, de que são apresentados fragmentos no filme, como a *Arte de Ser Português*, com realização de Jorge Listopad. Do mesmo modo, nesta edição, pode-se aceder a imagens da sua performance histórica *Homo Sapiens*, de 1977, onde o poeta e performer se fechou numa das jaulas vazias de chimpazés do jardim zoológico, ao lado da qual se podia ver justamente um chimpazé. O performer aparecia apenas identificado com uma placa onde se podia ler: “Homo Sapiens”. Essa performance, cujos registos da sua receção pelo público foram publicados num livro, editado com esse mesmo título pela *℄ etc.*, que já funcionava como uma meta-discurso a essa performance, é comentada pelo próprio Alberto Pimenta no filme como um momento só possível naquele contexto temporal específico:

Foi um momento importante em 1977. Um momento de desafio que ainda foi possível. Uns anos mais tarde essa performance já não teria sido permitida (...). Aquele era um diretor que vinha do 25 de Abril, que aceitou, que preparou a jaula ao lado dos macacos.

Nesta película Alberto Pimenta fala-nos ainda da sua relação com a censura (antes e depois do 25 de Abril) e dos seus dois exílios na Alemanha, depois de ter sido indiciado para se apresentar para o serviço militar obrigatório, afirmando que a única diferença foi que em 1957 o mancebo apresentava-se nu, e em 1975/1976 tinha de se apresentar de cuecas. Nesses relatos, onde refere que os 17 anos que viveu na Alemanha lhe surgiam como um sonho, o enquadramento de filmagem apresenta-se num registo distorcido e oblíquo do documental, sendo algumas das cenas performatizadas pelo próprio.

O filme é dividido por títulos a vermelho e letra maiúscula como “JOGO DE PEDRAS”, “OBRA QUASE INCOMPLETA”, “REPETIÇÃO DO CAOS”, “PEQUENOS ESTRAGOS”, “VERDICHTUNGEN”, “DIVINA MULTICOMÉDIA”, “AINDA HÁ MUITO POR FAZER”, “CORPOS ESTRANHOS”, “HOMO-SAPIENS”, “AUTOCATACICLISMO”, a “ENCOMENDA DO SILÊNCIO”, “BESTIÁRIO LUSITANO”, entre outros. Muitos destes títulos revisitam os seus livros e obras, funcionando aqui como uma espécie de linhas em tracejado rude, para referenciar os temas que vão sendo introduzidos na sequência do filme. As questões existenciais em torno da vida e morte, assim como as múltiplas facetas identitárias de Alberto Pimenta, enquanto artista, professor e crítico, estão presentes continuamente na narrativa fragmentária desta montagem.

O visionamento deste ensaio filmico provoca, através da sobreposição de imagens visuais e sonoras, mais do que o espanto inerente ao híbrido, um certo fascínio que é produzido

no espectador por via do atordoamento que é gerado pela multiplicidade (e diversidade) de elementos e referências com que este tem de lidar. O espectador entra assim para um universo complexo, um laboratório, no qual este é submergido num ambiente meta-performativo de que também é membro integrante. Nesse sentido, faz-se jus à frase de Alberto Pimenta, que citámos no início desta análise, onde este afirmava não ter vocação senão para o “momento presente”, colocando também o espectador, em relação a este imenso arquivo da obra de Alberto Pimenta, num presente contínuo, ainda que com algo ao mesmo tempo de fantasmagórico, onde se inclui tanto o passado como o futuro.

A performance e o meta-hibridismo: ***As Práticas Propiciatórias de Acontecimentos Futuros***

Algumas das características descritas para o filme-performance de Edgar Pêra podem ser também identificadas no projeto *As Práticas Propiciatórias de Acontecimentos Futuros*, de Vera Mantero, com performance e co-criação de Henrique Furtado Vieira, Paulo Quedas e Vânia Rovisco, que teve estreia na Culturgest, entre 30 a 31 de maio de 2018.

O projeto partiu de uma encomenda da curadora Paula Pinto para que fosse desenvolvida uma abordagem à obra de Ernesto de Sousa, especialmente, à sua pesquisa sobre arte popular ou arte bruta (de que são representantes os barristas e escultores Rosa Ramalho ou Franklin Vilas-Boas, entre outros), juntando-lhe o questionamento sobre as semelhanças e diferenças entre experimentação artesanal (ou popular) e a experimentação artística.

Ernesto de Sousa foi um artista e performer, intermediário cultural, professor, realizador, investigador e crítico de arte que recebeu uma bolsa entre 1966-1968 da Fundação Calouste Gulbenkian para fazer um levantamento fotográfico, à escala nacional, da escultura portuguesa de expressão popular. Essa bolsa serviu para prosseguir a investigação que já tinha iniciado e exposto no ensaio “Conhecimento da Arte Moderna e Popular”, de 1964, e no livro “Para o Estudo da Escultura Portuguesa”, de 1965. Para esse levantamento viajou por Portugal de norte a sul, produzindo um arquivo de mais de 300 negativos, que se encontra a ser investigado pela curadora e historiadora de arte Paula Pinto.

Quem já teve contacto com esse tipo de arte bruta, como por exemplo o bestiário barrista de Rosa Ramalho, terá sentido essa organicidade criativa e inquietante a que é difícil ficar indiferente. Ernesto de Sousa, dedicando-se à arte experimental contemporânea não pôde deixar de repensar essa arte através das questões que a arte popular lhe colocava. Esse processo refletiu-se também neste projeto artístico.

Os espectadores entram para um espaço onde há uma “instalação”, no chão, na qual estão dispostos objetos, galhos, água, sapatos, que vão sendo manuseados pelos intérpretes, ao mesmo tempo que nos são relatados, pela voz de Vera Mantero, situações em que mulheres

ou homens há cerca de 400 anos, 200 anos, 100 anos, de 5 anos, de 1 ano e continuamente, num tempo que passa num tic tac audível, praticaram diversas ações aparentemente banais: “Essas mulheres e homens morreram, mas a arte não, e isso é que é importante! O nome da mulher não é importante, não há a necessidade de nomes nesta história. É importante é lerem com atenção o papelinho que têm debaixo da cadeira. Assim passa o tempo”.

Depois de uma breve pausa Vera Mantero retoma a fala: “no dia 17 de Dezembro de 2017 uma mulher pegou numa esponja e mergulhou-a num balde de água. O nome desta mulher não é importante, ela morrerá em breve mas a arte continuará viva. Não há nomes nesta história” e, de novo, repete que “a mulher mergulhou a esponja num balde de água, esperou 5 segundos, depois retirou a esponja e viu que ... não vou dizer o que viu, não vou tentar concluir, só isso, e praticamente isso, é o importante”.

A arte popular, apresenta-se muitas vezes sem nome, sem inscrição, uma arte bruta nalguns casos até anónima. O tic-tac de um relógio mantém-se sempre presente, um tempo que corre, imparável e que se apresenta cada vez mais próximo do tempo presente.

“O que acham os artistas é outra história!” diz Mantero. É uma história que nos mostram os performers através de uma série de ações que são desenvolvidas em palco onde ecoa o imaginário, ele próprio metalinguístico e meta-crítico de Ernesto de Sousa, o homem, o artista, o mediador e o crítico. Entre as suas palavras, os seus materiais de arquivo e até especulativamente o que ele pudesse dizer-nos hoje, este projeto dá voz a um discurso coletivo onde se confundem os propósitos de Ernesto e destes artistas. Os artistas em palco, expandem e dão corpo a uma edição dramaturgica desse discurso iniciado por Ernesto de Sousa.

Ecoam sons de animais em palco, os intérpretes são alumiados no escuro, depois as esculturas de Rosa Ramalho invadem o palco nas suas formas próprias e noutros formatos que são compostos e figurados pelos artistas, ao mesmo tempo que se ouve um discurso sobre o projeto de “cinema expandido” que Ernesto de Sousa pretendia desenvolver.

Arrumam-se os objetos que se encontram instalados no espaço cénico, ao mesmo tempo que num vídeo projetado se vê uma ação de limpeza na areia, com pequenos pincéis, uma espécie de procura arqueológica, onde se descobrem múltiplos olhos, com o som do mar em fundo. Uma metáfora a um trabalho de investigação que tem de ser feito sobre a memória, ecoando talvez as insurgências de Ernesto de Sousa sobre a não história das vanguardas experimentais em Portugal (Madeira, 2020), que se pode expandir também à arte popular.

O meta-hibridismo resulta aqui de uma relação que é estabelecida pelos performers em palco com a história (ou melhor, diríamos, a ausência de uma história) produzida entre a experimentação na arte popular e na arte contemporânea. As palavras de Ernesto de Sousa ecoam, em uníssono pela voz dos performers que correm em palco: “A vida é mais rica”, “É importante não ter medo da sujidade”, “A colagem. É preciso entrar na colagem, no espanto, no inconsciente, no desprendimento, (...) é preciso entrar na imaginação, no pensamento das palavras. Nós precisamos de tudo isso”, “A cultura está em erosão”.

Através de uma projeção vídeo, lê-se num *graffiti* inscrito numa parede “Ande mais à deriva”. A seguir máquinas estranhas, movidas a motor, e “biscoitos zero”, distribuem-se numa mesa comprida no centro do palco, enquanto se projetam vários excertos de vídeo. Vera Mantero pede aos espectadores que estes participem na recriação de uma ação de 1972:

... uma das pessoas pega no biscoito zero na vertical, como se fosse uma pega, uma arma. O nome da pessoa que está à vossa frente não é importante. A pessoa morrerá mais dia menos dia, mas a arte continuará viva. Agora pensem numa palavra que tenham pensado nesta última hora. Vão repetir interiormente esta palavra e começar calmamente a puxar o biscoito até ao vosso peito. Agora reflitam. Pensem em tudo isso. E, agora vamos dar a nossa metade à pessoa que temos à nossa frente e receber, também, a sua metade. Vamos saber que palavra foi essa e agora têm duas palavras e uma parte do biscoito, que podem partilhar com os outros todos que não participaram na experiência, mas talvez não seja importante o que vocês partilhem.

Os espectadores voltam aos seus lugares e Vera Mantero sobe à plateia perguntando ao público, “Poderá o meu corpo ser o teu corpo?” “Qual é o meu corpo, é esse ou é este?” Com um carimbo imprime a frase “o meu corpo é o teu corpo” na mão dos espectadores, inscrevendo-lhes assim a marca da obra de Ernesto de Sousa com o título homónimo.

A seguir, entram de novo os intérpretes figurando uma espécie de bestiário gigante, que se aproxima das imagens fotográficas reproduzidas em vídeo. São figurações do bizarro, do disparate, do carnavalesco, de um imaginário popular grotesco, re-performatizadas.

Numa outra fase do espetáculo entra-se dentro do imaginário do fazer barrista. Os intérpretes atiram barro ao chão, calcam-no com os pés para posteriormente lhe darem forma numa máscara que se molda à cara, produzindo uma metamorfose estranha que encobre o rosto, criando uma singularidade não definida. A esta máscara são acoplados soutiens com tetas disformes, ao som frenético e quase hipnótico de instrumentos de construção popular, produzindo um ambiente desconfortável e inquietante, no qual os performers se desnudam, mostrando o seu sexo e proferindo grunhidos animais. Depois, ainda nus, com caixas de cartão enfiadas na cabeça, que lhes dão a figuração aproximada a cavalos, os intérpretes começam a tocar instrumentos musicais, uma espécie de cavaquinhos, cuja sonoridade (ainda que um pouco desafinada) produz um momento de maior quietude em palco.

Recomeça novamente o tic-tac, metáfora do tempo que não para, e é exibido um episódio de um filme de Ernesto de Sousa, onde se apresenta uma combinação de um encontro clandestino para o qual são necessários “biscoitos zero”. A combinação do encontro acontece em plena rua, mas desenvolve-se em língua gestual, como estratégia de dissimulação, para que a PIDE não se dê conta do encontro planeado. O espectador fica a saber que nesse encontro Filliou iria estar presente e que seria necessário aos participantes levarem consigo o diagrama de Maciunas.

Esta imagem em *loop* dá lugar a uma outra situação em que os artistas mostram reproduções de fotografias das esculturas populares.

Num outro momento deste espetáculo com uma narrativa fragmentária, surge uma nova projeção de um homem andando numa praia que afirma:

O passado é que é fantástico e impossível. Não se trata de regresso ao passado, mas de matéria presente. Este problema do tempo não se me tinha imposto até aqui, mas agora atravessei a fronteira, entro no drama, sobe-me o cheiro da tragédia e ainda lhe sinto a náusea.

Este discurso é interrompido pela entrada em palco, de um corpo coletivo coberto com a reprodução do diagrama de Maciunas, que é depois colocado no chão, enquanto que os artistas discutem, cada um para seu lado, essas múltiplas e potenciais relações da arte. Vera Mantero continua essa discussão que, por sua vez, é interrompida, pela voz gravada de Ernesto de Sousa, que profere uma dissertação sobre a necessidade de se ensaiar através de um espetáculo total uma comunicação poética com o público:

O trabalho final deveria ser aberto e, portanto, processo. Neste sentido, estamos empenhados, com mais ou menos consciência, que não se trata de ensaiar um espetáculo, mas já de praticar um espetáculo total. Um exercício de comunicação poética. Suponho que esta expressão não carece de rigor, e se não carece de rigor deveremos analisá-la rigorosamente. Neste sentido, o acento é posto não sobre a poesia, mas sobre a comunicação. O importante não é a crítica de arte, a literatura, etc., não é a poesia, é a comunicação, o poético, o carácter poético. Creio que isso esteve sempre patente nas nossas conversas. De resto, peço também que leiam com muita atenção o programa, está lá tudo. Nenhum de nós desconhece, desde há muito, os textos do programa, inclusive, os textos dispersos propositadamente, mal ordenados. Depois voltaremos a este propósito, aí se diz, se bem me lembro, a poesia coisa, a poesia ferramenta, a poesia arma, etc. É quando a poesia é utilizada desta maneira que ela é, passo o jogo de palavras, poética, fora isso, é um género literário, artístico, coisa parecida, que a mim pessoalmente não me interessa e suponho que a vocês deverá não interessar também. Interessa aos críticos de literatura, aos críticos de arte. Uma comunicação poética é, antes mais nada, um esforço para romper um espaço de indiferença entre um emissor e um recetor. Nós quisemos que a diferença entre um emissor e um recetor fosse provisória e que o recetor, ou seja, os participantes convidados sentissem necessidade de se transformarem eles próprios em emissores. Isto não poderia nunca ser senão uma provocação. Para o Óscar Lopes a primeira coisa que se pôs foi que ele próprio se sentiu na necessidade de comunicar, tendo, no entanto, e honestamente sublinhado que ele também se apercebeu de uma certa inibição, não que ela resultasse de defeitos do nosso espetáculo, mas do facto de que comunicar é difícil. De estrutura se pode falar também em estrutura aberta. Isto é bem claro desde 1917, desde o tempo do dadaísmo; a assunção do acaso, a utilização do acaso, são problemas profundamente sérios que

têm preocupado os estetas e os operadores estéticos, se quisermos os artistas. Peço desculpa pela erudição, mas este problema é antigo. Desde sempre ele opõe uma arte popular e barroca a uma arte clássica, que redundava rapidamente em académica e erudita, a arte popular e barroca desde sempre elegeu o acaso como um fator. O que devemos entender por isto? Devemos entender, no meu entender, que a nossa razão não chega. Não é uma grande razão. A razão é até onde podemos ir no entendimento de problemas que excedem a razão. São os problemas da realidade. O acaso poeticamente é, portanto, a aceitação da realidade bruta, universal nas nossas estruturas. Somos operários estéticos, isto é, trabalhadores que utilizamos a estética como uma arma e uma ferramenta, tal como o carpinteiro. Teria sido fácil apresentar os resultados do nosso trabalho iludindo o público, apresentando-os artisticamente, sem riscos, rodeando-os dos resultados do nosso trabalho, tendo ali o público a dobrar a cabeça perante a arte, a admirar o que fizemos como se admira os monumentos e se morre.

Conclusão

Os dois projetos analisados permitem dar conta de um diálogo entre a arte e performance contemporânea e as histórias da arte da performance e do experimentalismo artístico, que se expressa num exercício de comunicação poética, como propunha Ernesto de Sousa, na epígrafe do espetáculo descrito acima, através da relação entre arquivo e repertório (Taylor, 2003). A existência de um arquivo da arte da performance (que se encontra atualmente em construção) e que é composto por vários tipos de registos, desde a fotografia ao vídeo e filme, passando pelo documento e testemunho textual e oral, permite que os artistas contemporâneos se transformem numa espécie de DJs lidando com essas histórias e atualizando-as: dando a ver fragmentos do registo das performances históricas e da performatividade da documentação, criando delas novas imagens e abordagens visuais, no caso do filme de Edgar Pera; fazendo performances a partir dos registos e documentação, mostrando que o corpo é ele próprio um arquivo (Lepecki, 2010), no caso de Vera Mantero.

Estes dois exemplos, fazem uso de uma ideia de *sampling*, de remistura de referências que remete quer para a expansão das artes (com os seus reflexos tanto no filme como na performance), quer para a própria performatividade da história, no sentido definido por Peter Burke (2005). São projetos que se apresentam em “*mise-en-abîme*, com múltiplos recursos à ficção e à não ficção, sem fundações” (Osthoff, 2009, p. 12), no sentido em que sobrepõem obras artísticas a outras obras artísticas, espelhos a outros espelhos, imanência e transcendência, num ato de magia e efabulação, de repetições, disrupções e fantasmagorias potenciadas pelas virtualidades atuais da tecnologia digital. Neles se atualizam os arquivos, num processo de reenactment e recriação, onde se acentua uma “dinâmica de histórias em fluxo, frequentemente num tempo real, não sistemático e generativo” (Osthoff, 2009, p. 164), ou

seja, num presente contínuo caracterizado por múltiplas (e justapostas) temporalidades, espacialidades e realidades (factuais ou ficcionadas). Aí se acentua uma dinâmica relacional, na qual se dilatam as discursividades sobre os arquivos, o próprio fluxo da história, e se coloca a questão sobre o que ainda não se sabe acerca do possível passado de um trabalho artístico no presente (Giannachi, 2018, p. 129).

Esta abordagem produz efeitos específicos no espectador. Como afirmava Foucault nas *Palavras e as Coisas* sobre *Las Meninas* de Velasquez: “É mister, portanto, fingir não saber quem se reflete no fundo do espelho e interrogar esse reflexo ao próprio nível da sua existência” (2002, p. 65), já que o espelho, nas palavras deste autor, é o que faz oscilar o interior e o exterior da representação.

Esta discursividade meta-híbrida coloca o recetor nesse espelho, nesse oscilar entre o interior e o exterior da obra. Estes projetos provocam uma sensação de imersão num imaginário assente em referências excessivas ou deficitárias, conhecidas e desconhecidas, criando no espectador um atordoamento e fascínio, colocando-o numa realidade imagética virtual onde continuamente se podem estabelecer outros enquadramentos e questionamentos. Esse processo, traduz-se num exercício que apelando à racionalidade do espectador, porque se torna necessário que este conheça minimamente as citações para que as possa decodificar, o pode levar na sua própria experiência performativa a perder-se no atordoamento produzido por esse labirinto. Já que, ao mesmo tempo que se requer do espectador um trabalho dedutivo investigativo para o qual não lhe é dada necessariamente uma chave certa, é-lhe criada uma possibilidade de acesso que, paradoxalmente, apenas pode ser estabelecida por empatias, afetos e pela sua própria experiência subjetiva. Esse paradoxo que cria uma sensação de incompletude, de vertigem, de impossibilidade, afinal, de aceder ao arquivo na sua totalidade, não deixa de refletir esse espelho anacrónico no qual os espectadores/ os participantes são o(s) arquivo(s).

Referências bibliográficas

- Abel, L. (2003). *Tragedy and metatheatre. Essays on dramatic form*. New York, London: Holmes & Meier.
- Appadurai, A. (2004). *Dimensões culturais da globalização*. Lisboa: Teorema.
- Auslander, P. (2018). *Reactivations. Essays on performance and its documentation*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Becker, H. (1982). *Art worlds*. Berkeley, United States: University of California Press.
- Benjamin, W. (1992). *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Burke, P. (2005). Performing history: The importance of occasions. *Rethinking history* 9(1), 35-52. Retrieved from <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/1364252042000329241>
- Burke, P. (2009). *Cultural hybridity*. Cambridge: Polity Press.
- Brandão, M. V. (2016). *Passos em volta: dança versus performance: um cenário conceitual a artístico para o contexto português* (Doctoral dissertation, Universidade de Lisboa). Retrieved from <http://hdl.handle.net/10451/35505>
- Canclini, N.G. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós Estado y Sociedad.
- Carvalho, M. (2007). *Híbridos tecnológicos*. Lisboa: Veja.
- Castells, M. (2000). *Information age: Economy, society and culture*. Oxford: Blackwell.
- Coles, A. (2012). *The transdisciplinary studio*. London: Sternberg Press.
- Dias, S. (2015). *O corpo como texto: Poesia, performance e experimentalismo nos anos 80 em Portugal* (Doctoral dissertation, Universidade Coimbra). Retrieved from <http://hdl.handle.net/10316/29608>
- Didi-Huberman, G. (2012). *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Diante do tempo*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Fischer-Lichte, E. (2019). *Estética do performativo*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Fernandes, J. C. G. (2018). *Performance arte: Projectos, mediações e seus desenvolvimentos no plano global da ecranição* (Doctoral dissertation, Universidade Coimbra). Retrieved from <http://hdl.handle.net/10316/87559>
- Foucault, M. (2002). *As palavras e as coisas*. Lisboa: Edições 70.
- Gianetti, C. (Ed.). (1995). Metaformance, processo troposomático em la performance multimédia. *Media Culture* (pp. 46-53). Barcelona: L'Angelot.
- Giannachi, G. (2018). At the edge of the 'living present'. Reenactments and re-interpretations as strategies for the preservation of performance and new media art. In G. Giannachi, J. Westerman (Eds.), *Histories of performance documentation* (pp. 115-131). London & New York: Routledge.
- Hirsch, M. (2012). *The generation of postmemory. Writing and visual culture after the holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Jakobson, R. (2005). *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix.
- Kraidy, M. M. (2005). *Hybridity or the cultural logic of globalization*. Philadelphia: Temple University Press.
- Krauss, R. (1979). Sculpture in the expanded field. *October*, 8, 31-44. doi:10.2307/778224.
- Latour, B. (1994). *Jamais fomos modernos*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Lepecki, A. (2010). The body as archive: Will to re-enact and the afterlives of dances. *Dance Research Journal*, 42(2), 28-48. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/23266897>
- Lepecki, A. (2016). *Singularities. Dance in the age of performance*. London and New York: Routledge.
- Madeira, C. (2020). *Arte da performance, made in Portugal*. Lisboa: ICNOVA. Retrieved from <https://www.icnova.fcsh.unl.pt/arte-da-performance-made-in-portugal/>
- Madeira, C. (2019). Teatro de um homem (l)ido — Metaficção crítica e teatral 1954-2005 de E. M. de Melo e Castro. *Revista de Comunicação e Linguagens*, 50, 192-199. Retrieved from <https://www.fcsh.unl.pt/rcl/index.php/rcl/article/view/178>
- Madeira, C., Salazar, D. & Marçal, H. (2018). Performance art temporalities: relationships between museum, university, and theatre. *Journal Museum Management and Curatorship*, 33(4), 1-17. Retrieved from <https://doi.org/10.1080/09647775.2017.1419828>
- Madeira, C. (2017). The 'Performative' and 'Speculative' history of portuguese performance art. *Revista de História da Arte, Série W*, 6, 107-119. Retrieved from http://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw6/RHA_W_6.pdf
- Madeira, C. (2016). Transgenealogies of portuguese performance art. *Performance Research: On Trans/performance*, 21(5), 37-46. Retrieved from <https://doi.org/10.1080/13528165.2016.1223446>
- Madeira, C. (2012). The 'return' of performance art from a global perspective. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 1(2), 87-102. Retrieved from <http://cadernosaa.revues.org/652>
- Madeira, C. (2010). *Híbrido. Do mito ao paradigma invasor?* Lisboa: Mundos Sociais.
- Madeira, C. (2007). *O hibridismo nas artes performativas em Portugal* (Doctoral dissertation, Universidade de Lisboa) Retrieved from <http://hdl.handle.net/10451/322>
- Manovich, L. (2013). *Software takes command*. New York: Bloomsbury.
- Marçal, H. (2018). *From intangibility to materiality and back again: preserving Portuguese performance artworks from the 1970s*. (Doctoral dissertation, Universidade Nova de Lisboa). Retrieved from <http://hdl.handle.net/10362/59727>

- Metello, V. (2007). *Focos de intensidade / linhas de abertura — A activação do mecanismo performance: 1961-1979*. (Master's thesis. Universidade Nova de Lisboa). Retrieved from https://www.academia.edu/18589184/Focos_de_Intensidade_Linhas_de_abertura_Activação_do_Mecanismo_Performance
- Ostho, S. (2009). *Performing the archive: the transformation of the archive in contemporary art from repository of documents to art medium*. New York & Dresden: Atropos Press.
- Puchner, M. (2003). Introduction. In L. Abel, *Tragedy and metatheatre. Essays on dramatic form* (pp. 1-24). New York, London: Holmes & Meier.
- Phelan, P. (2006). *Unmarked. The politics of performance*. London and New York: Routledge.
- Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire. Performing cultural memory in the Americas*. Durham and London: Duke University Press.
- Thomas, P. (2005). The transdisciplinary cloud curriculum. *Leonardo*, 48(5), 474-475. Retrieved from https://doi.org/10.1162/LEON_a_01070
- Ranciére, J. (2014). *A fábula cinematográfica*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Rees, A. L, White, D. Ball, S. & Curtis D. (Eds.). (2011). *Expanded cinema: art, performance, film*. London: Tate Publishing.
- Sardo, D. (2017). *O Exercício experimental da liberdade*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Sousa, E. (1998). In I. Alves. & J.M. Justo, (Eds.), *Ser Moderno em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Youngblood, G. (1970). *Expanded cinema*. New York: P. Dutton & Co., Inc.
- Vieira, A. B. (2016). *No Aleph. Para um olhar sobre o serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian entre 1984 e 1989* (Doctoral dissertation, Universidade Nova de Lisboa). Retrieved from <http://hdl.handle.net/10362/19417>
- Virílio, P. (1995). *La vitesse de libération*. Paris: Éditions Galilée.
- Zolberg, V., Cherbo J. (Eds.). (1997). *Outsider art: Contesting boundaries in contemporary culture*. Cambridge: Cambridge Cultural Social Studies.

Contra-imagem, efeito de sujeito: arte contemporânea e psicanálise

Counter-image, subject effect: Contemporary art and psychoanalysis

Ana Lúcia Mandelli de Marsillac

Professora Adjunta da Universidade Federal de Santa Catarina/Brasil; Coordenadora do laboratório de Psicanálise, Processos Criativos e Interações Políticas (LAPCIP/UFSC)
ana.marsillac@ufsc.br
ORCID ID: [0000-0002-2716-510X](https://orcid.org/0000-0002-2716-510X)

Anelise Hauschild Mondardo

Doutoranda em Ciências da Comunicação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa;
Membro do Observatório em Estudos Visuais e Arqueologia das Medias.
anelisemondardo@gmail.com
ORCID ID: [0000-0003-2833-4312](https://orcid.org/0000-0003-2833-4312)

Resumo: Buscaremos, neste artigo, recuperar arquivos e memórias, visando sublinhar a dimensão interligada entre os tempos, entre eu, outro, corpo, subjetividade e cultura. Destacaremos estratégias de resgate do sujeito e das singularidades que aproximam os campos da arte contemporânea e da psicanálise. Analisaremos, a partir dos registros fotográficos das obras: *Shibboleth* da artista colombiana Dóris Salcedo e *Filho Bastardo II* (1997), da artista brasileira Adriana Varejão, a estratégia de barrar, cortar a imagem e o espaço, que tem por efeito a desestabilização do olhar e a manifestação do sujeito do inconsciente. Ambas operações artísticas integram palavra, imagem e obra em busca de uma contra-imagem que remetem às heranças e disputas culturais. Desse barramento, aparece o sujeito, efeito a posteriori de sua condição não-toda, do estranhamento do olhar e da experiência de fragmentação subjetiva. Essas contra-imagens convocam o tempo da dúvida, o sexual e a morte, como estratégia de acordar o sujeito de seu universo de imagens ideais, que o direcionam à intolerância da diferença e à repetição mortífera do apagamento das singularidades.

Palavras-chave: contra-imagem; sujeito; arte contemporânea e psicanálise.

Abstract: *In this article, we will seek to recover files and memories, aiming to underline the interconnected dimension between times, between me, another, body, subjectivity and culture. We will highlight strategies to rescue the subject and the singularities that bring together the fields of contemporary art and psychoanalysis. We will analyze, from the photographic records of the works: Shibboleth of the Colombian artist Dóris Salcedo and Filho Bastardo II (1997), of the Brazilian artist Adriana Varejão, the spreading strategy, cutting the image and the space, which has the effect of destabilizing the look and the manifestation of the unconscious subject. Both artistic operations integrate word, image and work in search of a counter-image that refer to cultural heritage and disputes. From this barrier, the subject appears, a posteriori effect of his not-all condition, the strangeness of the look and the experience of subjective fragmentation. These counter-images summon the time of doubt, the sexual and death, as a strategy to wake up the subject from his universe of ideal images, which direct him towards intolerance of difference and the deadly repetition of the erasure of singularities.*

Keywords: *counter image; subject; contemporary art and psychoanalysis.*

O sujeito só existe nessa discordância entre o Universal e o Particular, nesse encontro faltoso entre eles. (Žizek, 1991, p. 55)

Buscar o efeito de sujeito na psicanálise e na arte contemporânea requer articulação entre elementos universais e particulares, tal qual analisa o filósofo e psicanalista esloveno Slavoj Žizek. O encontro faltoso entre eles remete à fenda que se abre, ao que falta e ao que sobra, ao que se transforma e demarca um lugar subjetivo. Analisaremos, assim, traços dominantes no laço social, elementos sobre a origem da cultura, presentes nos arquivos: objetos, proposições e singularidades.

Iniciamos pelas utopias modernas e seus enraizamentos na contemporaneidade. Recorremos às análises do sociólogo Zygmunt Bauman que em um diálogo com as análises freudianas sobre o mal-estar na civilização, auxilia-nos a pensar sobre os ideais de perfeição, identidade, transparência, ordem e harmonia modernos.

As utopias modernas diferiam em muitas de suas pormenorizadas prescrições, mas todas elas concordavam em que o “mundo perfeito” seria um que permanecesse para sempre idêntico a si mesmo [...]. O mundo retratado nas utopias era também, pelo que se esperava, um mundo transparente — em que nada de obscuro ou impenetrável se colocava a caminho do olhar; um mundo em que nada estragasse a harmonia; nada fosse “fora do lugar”; um mundo sem sujeira; um mundo sem estranhos. (Bauman, 1998, p. 21)

Aparentemente, já estamos muito distantes desses ideais que marcaram o início da modernidade. Vivemos em uma suposta aldeia global tomada pela velocidade que parece não ter mais ideais coletivos grandiosos, senão aqueles pautados na liberdade individual. As questões dos refugiados, de raça, dos grupos étnicos e de orientações sexuais, bem como os corporativismos e binarismos escancaram os sintomas sociais dominantes de nossa época. Em um mundo globalizado, onde aparentemente aproximam-se interesses e culturas, o acirramento da demarcação do familiar e do estranho revela o mal-estar presente no borramento das singularidades, no apagamento das diferenças, nas lógicas totalitárias, messiânicas e na intolerância à diferença que geram.

A psicanálise, desde Freud e encorpada por Jacques Lacan, contribui nas reflexões sobre a cultura, a civilização e os laços sociais. Enquanto a cultura teria uma origem mítica que a aproxima do que vem a ser as civilizações, pois se inscreve a partir de uma Lei e do estabelecimento de relações entre os membros; o laço social apontaria para os desdobramentos no tempo e espaço das relações com a cultura (Poli, 2004). Nesse sentido, não haveria uma cultura plena e única e sim elementos e traços culturais circundantes que são articulados aos discursos e práticas de determinadas sociedades também de forma fragmentária e parcial. Ante a uma falta de ordenamento natural, o homem forja a cultura como uma forma de orientar-se, conferindo significados ao viver e ao morrer, demarcando hábitos e pertencimentos.

A arte é um campo privilegiado de produção e leitura da cultura e dos laços sociais de uma época. A arte contemporânea, ante a falência dos ideais modernos de progresso, ante ao mortífero que insiste nas relações de poder, busca romper com a perspectiva de um objeto de arte a ser idealizado como fetiche. Sem um movimento coeso no campo formal, brota de questões conceituais sobre a própria dinâmica do campo das artes e de sua relação com a cultura e a sociedade.

Nesse sentido, é possível analisar a dissolução do objeto de arte e dos ideais atrelados até então. Teóricos da arte como Hans Belting (2006) e Arthur Danto (2006) analisam esse momento de ruptura, de corte no corpo da própria história da arte. Esta, inventada na modernidade com seus ideais universalizantes, busca ordenar a arte em um progressivo desenvolvimento histórico a partir de enquadramentos, chaves de leitura dos arquivos e acervos. Perspectiva que se rompe, quando a finalidade da arte deixa de ser a obra e esta se torna sobretudo caminho, tornando a liberdade como ideal. Semente que foi plantada por Marcel

Duchamp. A obra deixa de ser objeto de adoração e passa a ser máquina de significar, buscando a reconciliação entre arte e vida.

A força da ruptura, da racha é precisamente o eixo dessa proposição. Ante as relações entre o universal e o particular, entre o contingente e o necessário inventa-se o ato. Os artistas, com suas obras, colocam em cena suas questões que também permeiam o laço social, configurando a obra como elemento da cultura. Desse ponto, articula-se o enlace com aquele que olha e se percebe interrogado em suas certezas por aquilo que vê. As artistas que serão aqui apresentadas — a colombiana Dóris Salcedo e a brasileira Adriana Varejão — dão a ver a racha, o corte e o transbordamento.

Analisaremos os registros fotográficos da instalação *Shibboleth* (2007), de Dóris Salcedo, uma racha de 167 m de extensão, que foi realizada no piso do hall de entrada do emblemático Tate Modern; e os registros fotográficos da obra *Filho Bastardo II* (1997), de Adriana Varejão, uma pintura que remete à sexualidade e ao colonialismo, que apresenta um corte e um transbordamento central. Suas obras permitem-nos aprofundar a análise sobre as relações do homem com a linguagem e os limites da comunicação linear. Codificação da linguagem, que abre a novos sentidos, pelas condensações e deslocamentos que colocam em cena.

Convocam-nos a pensar nas relações entre as culturas e seus registros, mas também na divisão subjetiva que nos habita. Subjetividade marcada pela linguagem, memória e experiência que atravessa o corpo. Suas proposições artísticas nos permitirão aprofundar o que vem a ser o efeito de sujeito que as obras de arte dispõem.

Resgatar arquivos — tecer utopias

O eclipse do tempo interno ... significa que lemos a nossa subjetividade a partir das coisas externas... (Jameson, 1997, p. 24)

Como bem analisa o teórico Fredric Jameson, nos é impossível distinguir espaço de tempo ou objeto de sujeito. Nossa subjetividade indissociada da experiência do corpo, do tempo e espaço, também pode ser lida através dos objetos da cultura. Recuperar arquivos e memórias, sublinhar a dimensão interligada entre os tempos: passado, presente e futuro, bem como entre eu e outro, corpo, subjetividade e cultura, e a transversalidade do inconsciente é próprio do fazer do psicanalista.

O método psicanalítico parte da escuta do sofrimento, do sintoma e debruça-se também sobre o mal-estar na cultura, seus modos de enfrentamento e invenção, através dos registros e criações humanas. No que envolve esse fazer em extensão, fora do setting clínico propriamente dito, o analista coloca em cena seu desejo de saber mais, sem a pretensão de totalidade, mas buscando fragmentos exemplares de uma temática. Como bem analisado

por Freud, os artistas precedem os psicanalistas, e nos permitem colocar à prova nossas construções teóricas sobre a subjetividade e a cultura, permitindo avançarmos.

A proposição analítica das contra-imagens levou-nos às obras de Dóris Salcedo e Adriana Varejão. Artistas que demarcam atos de borda, ou seja, desde suas posições de contraposição aos discursos dominantes. Mulheres: colombiana e brasileira, demarcam, por suas proposições artísticas, formas de ler os movimentos socioculturais, através dos arquivos, das metáforas e dos mal-entendidos.

A transferência com o tema das contra-imagens e com as abordagens ético-políticas e estéticas das artistas; a escuta flutuante aos significantes que as obras colocam em cena; a análise das contingências socioculturais e a dimensão do *a posteriori* são o cerne da nossa forma de leitura.

O diferencial da leitura psicanalítica sobre as obras de arte envolve o encontro com o sujeito do inconsciente, dimensão não-toda e pulsante da subjetividade, radicalmente singular. Sem a pretensão de conferir um fechamento ao enigma que os traços da cultura nos interpõem, a interpretação sustentada pela psicanálise busca sublinhar os diálogos operados pela obra com o laço social, através da singularidade do artista. No ato analítico, o estranho convoca o olhar e as interrogações, a repetição e o deslocamento dos significantes em jogo permitem situar contingências. A obra como vestígio interroga quem a olha, questiona a história que a atravessa e, paradoxalmente, reescreve-a, conferindo uma poética do viver. (Marsillac, Bloss & Mattiazzi, 2019, p. 804)

Ante um mundo globalizado, que tende à homogeneização, vamos aos arquivos demarcar a diferença, a crítica aos poderes dominantes, às disputas culturais que tendem a subjugar o estranho, o estrangeiro, aquilo que é considerado desviante, menor e que tende a ser apagado.

Nosso compromisso ético envolve o resgate do sujeito, uma dimensão não toda, inconsciente, que nos habita e também pode ser convocada pelas obras. Estas não se colocam como objeto fetiche, que viria recobrir a falta a ser pelo fascínio da mercadoria, mas enquanto espaço, tela, registro que desacomoda nosso olhar e nos interpõe uma pergunta. Naquilo que vemos, como um anteparo ao olhar, somos capturados, produzindo um retorno, demarcando que a arte é mediação, linguagem que produz reflexões e resgate do sujeito desejante, singular.

Só que o sujeito — sujeito humano, o sujeito do desejo que é a essência do homem — não é de modo algum, ao contrário do animal, inteiramente preso por essa captura imaginária. Ele se demarca nela. Como? Na medida em que ele isola a função do anteparo e joga com ela. O homem com efeito, sabe jogar com a máscara como sendo esse mais além do que há o olhar. O anteparo é aqui o lugar de mediação. (Lacan, 1964/1995, p. 105)

Nessa concepção não há imagens ideais a serem meramente contempladas. As imagens da arte expõem um jogo, indicam uma leitura da cultura e ao mesmo tempo se inscrevem

como traços da cultura. Nesse sentido expõem a trama entre real e ficcional, que habita de forma singular a cada um e nos articula em laço.

A dimensão utópica em questão nesse texto e nas obras escolhidas envolve a demarcação de traços invisibilizados da história que se refletem em apagamentos da memória. Nosso intuito, ao refletir sobre os significantes que suas obras demarcam, tais como: a racha, o corte, as diferenças culturais e as lutas de poder, é sublinhar a vertente política da arte e como ela pode se articular à subjetividade. *Schibboleth* e *Filho bastardo II* colocam em cena as margens, o encontro entre diferentes, a violência da subjugação. Expõem o corte, as fraturas, as misturas para podermos ser interrogados por eles. Suas obras colocam em ato suas utopias de transformação dos ideais dominantes e homogeneizadores, sem criar imagens ideais, mas permitindo-nos confrontarmos com os paradoxos e com estratégias poéticas, para podermos olhar e ser interrogados pelo que vemos.

A racha e o vazio



Figura 1

Schibboleth, de Doris Salcedo, 2007

Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/cf/Schibboleth_Tate_Modern.jpg/800px-Schibboleth_Tate_Modern.jpg.

Doris Salcedo é uma artista colombiana internacionalmente reconhecida. Suas instalações versam sobre violência política, pois retratam incidentes históricos de massa, trauma, racismo e colonialismo que, em sua opinião, caem no silêncio e no esquecimento. Sua poética é por ela mesma denominada de actos de luto, pois evoca o trauma resultado da violência.

Dentre as suas obras, destaca-se aqui *Shibboleth*.

Shibboleth não é originalmente uma fotografia, uma escultura ou uma pintura, é fisicamente uma racha de 167 metros de extensão no piso de um lugar emblemático para a escultura contemporânea — o Turbine Hall do Tate Modern em Londres.

Mais do que ser vista ou contemplada, convoca à experiência. Não representa um buraco, um vazio ou um abismo. Cria uma racha e a apresenta. Com isso inquieta, incomoda, remete a um só tempo à força da natureza e do sexual. Faz um convite inescapável ao não-dito e ao não-visto. No fim da exposição, meados de 2007, a racha foi cimentada, deixando visível apenas um rastro, uma espécie de cicatriz.

Há uma dimensão política explícita (Princenthal, 2015).

Shibboleth é a obra de uma artista latino-americana que invade o hall de entrada de um dos museus mais emblemáticos e tradicionais da Europa. Propõe já na entrada rasgar as bases estruturais do espaço e com isto rasga também a ideia de intransponibilidade entre as diferentes culturas. *Shibboleth* alude a separação instalada pela pós-modernidade entre brancos e não-brancos, colonizadores e colonizados e revela uma versão da história colonial e imperial não-contada pela hegemonia moderna.

Versão não-oficial que tendo sido apagada ou escondida, relegada ao silêncio e ao esquecimento, não está morta. Ao contrário, permanecendo viva na memória, nos registros, conserva a potencialidade de emergir.

É uma Instalação inoportuna, aparentemente fora de controle, intrusiva e cortante, tal e qual a presença de imigrantes vistos como uma ameaça às narrativas pós-coloniais; a perturbar o consenso desenvolvimentista e hegemônico das sociedades européias. *Shibboleth* instala e inscreve um alerta quanto às estratégias sutis e traiçoeiras utilizadas pelo racismo contemporâneo na produção de morte social, morte da subjetividade, morte das diferenças culturais.

Mas a obra de Salcedo também instala uma dimensão arqueológica e sísmica (Widholm, J. R & Grynsztejn M., 2015) e aponta para a dinâmica constante e permanente que envolve o corte. Uma vez aberto, não mais cessa de movimentar-se; uma vez instalado, faz exigência de trabalho, de produção de outras inscrições, deslocamentos e condensações.

Quando *Shibboleth* apresenta uma racha que atravessa e transborda os limites físicos impostos pelo hall de entrada do Tate Modern, incita a pensar tanto nas facetas da violência quanto nas possibilidades de reação a elas. Alude às disputas político-culturais que podem dar-se em duas direções: de fora para dentro — engolindo e fazendo desaparecer o que está na superfície e com isto sufocando os gritos — ou de dentro para fora, eclodindo e trazendo à superfície o que até então estava vividamente soterrado, arrancando-nos da inércia política.

Ainda que o gesto da artista seja cirúrgico, ao dar uma forma precisa à racha, o corte a que *Shibboleth* alude vem de dentro. Tem a potência de rasgar os ideais culturais e com isto instalar questionamentos e problematizações que, inerentes à condição humana, não podem ficar simplesmente retidos ou submersos.

Shibboleth, ao escancarar esta dimensão sísmica, isto é, ao enfatizar a ideia de um abalo sísmico, dá a ver o que, por excelência, insiste. O excesso que o traumático coloca em cena, tensiona a matéria, coloca em luta sonho e despertar, manter a forma ou desfazer a forma? *Shibboleth* dá forma ao traumático da relação com o outro, com a cultura que choca, abala as fronteiras entre eu e não eu, entre o que pode aparecer e o que deve ficar soterrado, exigindo trabalho psíquico constante.

Aquilo que é deliberadamente retirado da consciência e simplesmente confinado ao inconsciente e ao esquecimento, como o afirma Freud (1915) em seu clássico texto sobre o recalque, “desenvolve de forma mais impedida e com maior riqueza (...) prolifera, por assim dizer, na escuridão e encontra formas de expressão mais extremas”. (p. 179)

Pois *Shibboleth* alude justamente a esta força que, inerente ao ato criativo, nos empurra para o perpétuo reconhecimento da impossibilidade de preencher o vazio, de apaziguar da angústia. Estética do corte, como bem o denominou Bal (2010), coloca a poética de Dóris Salcedo no centro do vazio, da falta e do mal-estar. E nos convida a abrir outros sentidos e a empreender outros laços com as experiências sócio-políticas tanto no âmbito coletivo quanto individual.

Há um traço inquietante no título que Salcedo dá a sua obra. *Shibboleth* é uma palavra que tem uma peculiaridade de pronúncia que serve para identificar um determinado grupo linguístico, funcionando assim como um tipo de senha linguística. Remete aos tempos bíblicos, mais especificamente ao Velho Testamento e à diferença étnica entre duas tribos que se encontravam em confronto. Os gileaditas, vencedores da contenda, bloquearam todas as passagens para o Rio Jordão a fim de evitar que os efraimitas sobreviventes escapassem. Entre as pronúncias, havia uma diferença crucial que identificava e denunciava imediatamente a origem. Os efraimitas, apenas possibilitados de pronunciar a palavra com som de “s”, eram facilmente reconhecidos e, com isto, imediatamente executados. (Widholm, J. R & Grynsztejn M., 2015).

Uma mesma palavra — *shibboleth* — desdobrada em duas formas distintas de pronúncia — uma usada para dar passagem e autorizar a entrada e a outra para impedir a travessia, sentenciando à morte. Justamente a palavra, este marco do corte civilizatório, de inserção na cultura e no universo simbólico, é usada deliberadamente para perpetuar o poder e o domínio, e com isso, conservar a força de apagamento das diferenças subjetivas. A potencialidade de libertação e de autonomia, paradoxalmente, tomada como instrumento para a alienação, para o domínio da subjetividade, enfim, para a morte psíquica e social.

Mas a arte de Doris Salcedo, neste sentido, opera como resistência a esta morte social e psíquica. Quando recupera a ligação entre a imagem da racha e o título da obra, ao contrário

da lógica hegemônica, rasga o esquecimento, reabre o trauma e, com isto, resgata a potência da ruptura, do fazer furo e da emergência do singular.

Shibboleth ainda pode ser identificada na modalidade de site-specific (Honour & Fleming, 1987), ou seja, é uma obra criada especialmente para um determinado espaço. E neste sentido, a noção de espaço, a maneira como a obra é disposta e disponibilizada para o espectador é fulcral, pois cria um ambiente singular (Bal, 2010).

Para esta instalação, Doris Salcedo não propôs algo largo e amplo, nem mesmo justapõe várias peças formando um conjunto. Ao contrário, ignorando o tamanho do hall de entrada, fez uma inscrição no piso. E neste acto de esculpir, utilizou um instrumento de corte que deixou marcas indeléveis. O resultado de sua intervenção foi um espaço negativo, um vazio não remediado, mas exacerbado, um espaço cortado em duas metades cada uma sendo o negativo da outra.

Eis que uma dimensão negativa se explicita nesta operação artística. Nenhum objeto foi colocado no espaço, apenas o “trabalho”, a inscrição, a escultura em negativo que atravessa o piso de uma ponta a outra. No salão vazio, o espaço negativo inscrito abre-se como um abismo de significados ilimitados. Aqui, a ausência é o traço, é o que se escreve e se registra: a memória física da violência, tal e qual uma enorme cicatriz.

A negatividade é necessária a fim de evitar a conversa moralizadora sobre ideologia dominante e em vez disso permitir a cumplicidade. (...) a utilidade de invocar a confrontação e a negação como os momentos em que o cultural emerge. Esta formulação evita, por um lado, definições positivas, retificadoras, que criam intrinsecamente alteridade e, por outro, salientam o processo como o domínio da cultura. (Bal, 2010, p. 93)

Widholm & Grynsztejn (2015) enfatizam a necessidade de uma vista atenta e explorativa, pois a percepção visual modifica-se à medida que se vai explorando os objetos artísticos, representando as diversas posições pelas quais se pode apreciar um fato e tirar conclusões. É preciso paciência e disponibilidade para suportar um primeiro e longo momento diante do vazio, do buraco, da sensação que algo internamente não faz sentido e está rachado, fissurado tal e qual a instalação.

O corte e o transbordamento

Figura 2

Imagem da obra *Filho bastardo II*,
de Adriana Varejão, 1997

Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6874/filho-bastardo-ii-cena-de-interior>



Seguimos nesse caminho arriscado de debruçar-se sobre o corte e seus registros. Acrescentamos assim novos elementos à nossa reflexão, a partir da enigmática obra da artista brasileira Adriana Varejão: *Filho bastardo II* (1997).

Tal como *Shibboleth* de Doris Salcedo, coloca em cena questões políticas, culturais e subjetivas. Suas grandes referências poéticas são o Barroco e a Antropofagia e nesse sentido dá a ver um transbordamento, um excesso, jogando com um dentro e fora.

Sua obra apresenta uma paisagem colonial. Mas o que se destaca a um primeiro olhar não é a cena, mas o corte central que a artista realiza que parece expor as entranhas de um corpo.

Também faz contato com a obra de Doris Salcedo pela relação que estabelece entre a obra e o título que lhe é dado. A cena que visualizamos ganha outros contornos pelo nome que lhe é dado. Afinal o título de II não seria conferido como insígnia da tradição familiar? Como associá-lo ao bastardo? Àquele que é gerado fora do matrimônio, fruto de adultério, que não é puro. A artista articula palavra e imagem, o mostrar e o esconder, um enigma a ser decifrado. Estranha composição de filiação entre bastardo e II.

A obra composta por diferentes cenas revela naturalidade entre fragmentos aparentemente desconexos, remetendo à dimensão surreal presente nos sonhos. Uma cena de sexo sobre uma mesa de jantar; outros dois fragmentos com personagens absorvidos pelo olhar ao próprio corpo; uma conversa formal ao centro e, ao fundo, fora da casa, um homem parece olhar aquele que vê a cena.

Ao contemplarmos a obra, tornamo-nos, como nesse jogo de olhares que a artista constrói parte da obra. Situamo-nos como voyeurs dessa composição onírica, que mistura o íntimo, o cultural e o político. O rasgo na imagem e seu transbordamento sublinham um mal-estar, um

corpo aberto e exposto às relações de poder, étnicas e sexuais. Jogo de olhares, diferentes cenas fragmentadas, que misturam o formal e o obsceno, o desprazer e o excesso de prazer.

Prefiro pensar a questão da carne e do corte em minha obra no campo dessa dimensão erótica da linguagem. [...] A carne, para mim, está mais ligada à ideia de erotismo presente no Barroco. É o espaço da abundância e do desperdício em função do prazer, da luxúria. (Varejão, 2005)

A erótica da linguagem que nos fala Adriana Varejão está em seu título ambíguo e sugestivo, mas também na montagem da cena como linguagem. Entre encontros sexuais, auto eróticos, conversas formais, escutas e testemunhos informais, a artista abre um corte e faz transbordar a carne do suporte, do corpo e da história. A erótica da linguagem também se faz presente na obra de Dóris Salcedo, pelo título que remete aos pertencimentos e jogos de poder, mas também ao buraco que abre no solo e convida a olhar e talvez a entrar, a temer. Palavras-corte que nomeiam as obras e provocam uma suspensão dos sentidos habituais, corte, racha, abismo e transbordamento em ato. A fratura sempre é da ordem do real, do impossível (Lacan, 2007), que encontra sua existência pelo imaginário, permeado pelas fantasias e imagens, e pelo simbólico, que envolve as palavras, as convenções e a transmissão. Nesse encontro entre os três registros, resulta o que é da ordem do sujeito, sempre suposto. Aposto de articulação da experiência nos três registros, efeito do encontro, que atinge e paradoxalmente não alcança a totalidade, ultrapassa, deixa um resto, relançado o desejo e o sujeito. A arte, em seus atos, revela formas de substancializar a consistência e paradoxalmente o furo do sujeito.

O Barroco enquanto fenômeno e herança na obra de Adriana Varejão revela uma tentativa de desorganizar a ordem anterior. A alegoria barroca coloca em cena um excesso, a riqueza do desperdício, a multiplicidade de sentidos em contradição com a pureza e a unidade de significação.

A alegoria, enquanto traço fundamental do Barroco, é analisada por Walter Benjamin. Estilo importante de uma época, também pode ser pensado enquanto analisador de um modo de retratar a história e o corpo. Benjamin (1984) assinala a dimensão crítica em que consiste o excesso alegórico. A alegoria traz a morte e quer significar a história, é a metamorfose do vivo no morto. O homem é despedaçado e transforma-se em alegoria, a qual está para além do belo, ela é ruína, é delito contra a paz e contra a ordem. A partir do reconhecimento da transitoriedade do mundo, da hipocrisia da história contínua, lógica e cronológica; a alegoria quer se tornar figura para a eternidade.

Destacamos também a herança antropofágica que Adriana Varejão (2005) coloca em cena quando diz: “A antropofagia está presente em toda a minha obra, uma vez que aí se encontram várias questões, como absorção cultural, desmembramento, desconstrução, transculturalismo, a força devoradora do erotismo” (s.p.).

A antropofagia aproxima-se do que Sigmund Freud (1913) desdobra no seu texto *Totem e Tabu*. Ele sustenta a hipótese de que na origem do pacto civilizatório haveria uma horda primitiva governada por um pai tirano que seria o único homem a ter acesso a todas as mulheres. Os filhos se insurgem contra e o matam, realizam o banquete totêmico, no qual comem a carne do pai e estabelecem a Lei da proibição do incesto, bem como passam a adorar o totem que o representa.

A Lei vem barrar, impor ordem e restrições, mas ao mesmo tempo possibilita a perspectiva da liberdade e da ética. A origem da cultura, dessa forma, vem a fazer corte para que o laço social possa ser estabelecido. É envolvido em um paradoxo — desejo e proibição, profano e sagrado — marca que atravessará os tempos — excesso que a morte e o sexual colocam em cena, movimentando a cultura e o laço social na construção de uma ordem simbólica.

Interessante perceber esta relação carnal e traumática que estaria na origem do pacto civilizatório e que vem a marcar o laço com a cultura de forma fantasmática. Um resto envolve o excesso que o traumático coloca em questão. Enquanto a obra de Salcedo abre a fenda, a de Varejão coloca a carne à mostra. Elas colocam em cena o mal-estar do encontro com o outro e com a cultura, que sempre mantém em suspensão o ponto medial, o bom termo da relação, pois sempre falta algo e sobra algo.

No que tange ao encontro entre diferentes culturas, isso se revela ainda mais dramático, pois se a cultura cria um esteio partilhado que permite minimizar o mal estar; a cultura do outro vem a revelar a ficção sob a qual nos agarramos e orbitamos. Matar e comer o outro resolveria o mal-estar? Se o outro ameaça, matar e comê-lo, tornaria possível destruí-lo e ao mesmo tempo incorporar suas virtudes?

A Antropofagia, enquanto movimento de contracultura, foi bandeira da arte modernista brasileira em sintonia com os movimentos de vanguarda europeus (cubismo, dadismo e surrealismo), em uma dialética de absorção — assimilação e recriação (Ribeiro & Domingos, 2013). Com uma postura de desconfiança e crítica aos projetos totalizadores da modernidade, a antropofagia tinha como esteio uma dimensão utópica do processo criativo, em sua absorção e transformação da tradição, produzindo uma dessacralização da arte (Santos & Hayashi, 2013).

O corte operado em meio ao sonho/registro colonial que Adriana Varejão nos convida a olhar, coloca em cena esse paradoxo dos orifícios, em sua pulsionalidade. Dentro e fora, abertura e fechamento ao outro, à cultura do outro e à sua. Nomear: *Filho bastardo II*, dá lugar aos paradoxos da transmissão, da tradição e da transgressão. Toda transgressão seria legítima?

Nesse ponto convém focarmos na ética do sujeito e suas relações com as operações artísticas.

Efeito de sujeito

O conceito de sujeito, para a psicanálise é desdobrado, a partir da obra de Freud, por Jacques Lacan. Ele não pode ser confundido com a ideia de indivíduo, pois se trata do sujeito do inconsciente, determinado pelo significante. O sujeito, nesse sentido, tem relação direta com a linguagem, com a língua materna e com um movimento de pulsação, de jogo entre sim e não, mais e menos (Zizek, 1991). Emerge como um sopro, em um ponto de suspensão de uma cadeia articulada entre acasos, repetições e desvios. A temporalidade do sujeito se dá em ato, desdobrando um *a posteriori* que ressignifica o percurso, conferindo assim uma costura de sentidos àquilo que parecia seguir em uma suposta linearidade natural.

A relação com a arte possibilita-nos perceber efeitos de sujeito que se dão no encontro. A proposta da arte contemporânea de produzir operações que desestabilizem a contemplação e a representação coloca aquele que vê em face ao estranho (Marsillac, 2018). A obra em sua possibilidade de se marcar como presença e de produzir reflexões instaura-se como um objeto furado, que convoca o sujeito a atravessá-lo. O real da obra na sua condição não toda revela sua potencialidade de desdobrar-se em efeitos de sujeito. Incerteza do olhar, que inverte posições, passando a obra a olhar aquele que vê (Lacan, 1964/1995; Didi-Huberman, 1998).

Importante demarcar ao leitor que essas obras só tornaram-se passíveis à nossa análise pela dimensão de arquivo. Este é o real do nosso encontro com elas, enquanto fotografias. Não as vimos como instalação ou quadro, a presença que nos acontece é pela via do registro. Elas nos chegam como fragmentos da história, o que reforça a relevância dos registros e arquivos, pois eles permitem que as obras sigam fazendo efeitos à cultura.

A fratura, a suspensão dos sentidos, o enlace com os significantes que a obra/registo coloca em cena, pode vir a produzir efeito de sujeito. Pode justamente porque não há regra universal, apenas uma dimensão estrutural que articula: sujeito, obra e singularidade. Qual obra, quais significantes engatam? Ainda que *Shibboleth* e *Filho bastardo II* digam respeito a todos nós, enquanto sujeitos do pacto civilizatório, o que faz com que as autoras desse texto coloquem essas obras em destaque é radicalmente singular e também se articula em alguns pontos em um trabalho feito em co-autoria.

Jacques Lacan sublinha em seu seminário sobre o ato analítico (2001) que o sujeito não é causa de si. Indica, dessa forma, que o sujeito é consequência de uma experiência de perda e que é fundamental que ele possa se perceber nesse lugar para aproximar-se do reconhecimento da sua condição desejante. O ato das artistas de cortar, barrar, interditar o espaço e as imagens possibilita colocar em circulação o desejo de saber mais. Nesse sentido, aproximamos o ato criativo do ato analítico, ato de cortar e abrir efeitos de sujeito.

O corte que Dóris Salcedo e Adriana Varejão colocam em cena confere materialidade às rupturas produzidas de forma transversal na arte contemporânea. Com seus ideais

iconoclastas, constroem máquinas de significar que não se assentam em formas pré-estabelecidas, tampouco propõem resoluções da conflitiva instaurada.

Transgridem ideais totalitários e indicam a relevância do encontro com a diferença, com o estranho, estrangeiro e o sexual que nos habita. Transgressão fundamental que resiste ao apagamento das alteridades e à homogeneização dos desejos. Deparar-se com a fratura e com o corte remete à abertura do ser, suas incoerências, heranças e ideais que o constituem. Nesses atos indicam caminhos.

As artistas, suas obras e seus registros expõem utopias que envolvem o despertar, a visibilização da espessura do conflito cultural e subjetivo. Suas operações, dessa forma, abrem possibilidades de produzir efeito de sujeito no laço social. Corte entre o sono e o despertar, no qual se acena uma ética do sujeito, na relação com a memória, a alteridade e com o estranho.

As obras aqui analisadas apresentam-se como registros fotográficos com valor documental, fundamentalmente articulam dimensões inconscientes e manifestas. Assim, além de evidenciarem elementos figurativos e visíveis relacionados ao passado histórico, acenam elementos não figurativos e invisíveis que denunciam a dimensão profunda, obscura e enigmática, envolvendo a dinâmica da construção de uma memória social. Por sua função de documento, resgatam fragmentos de realidade esquecidos e apagados que não deveriam ficar de fora das narrativas sociais e humanitárias. É a partir deste ato de corte e de mostraçõ, que as obras de Doris Salcedo e Adriana Varejão recuperam esta dimensão pulsante e viva do arquivo e da memória não só individual, mas também coletiva e social.

Referências bibliográficas

- Bal, M. (2010). *Of what one cannot speak: Doris Salcedo's Political Art*. Chicago, EUA: Press.
- Bauman, Z. (1998). *O mal-estar da Pós-modernidade*. Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar Editora.
- Belting, H. (2006). *O fim da história da arte: Uma revisão dez anos depois*. São Paulo, Brasil: Cosac y Naify.
- Benjamin, W. (1984). *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo, Brasil: Brasiliense.
- Danto, A. (2006). *Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo, Brasil: Odisseus.
- Didi-Huberman, G. (1998). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo, Brasil: Editora 34.
- Freud, S. (1915). O recalque. In S. Freud (1988). *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud* (pp. 147-164). Rio de Janeiro, Brasil: Imago.
- Freud, S. (1913). Totem e Tabu. In S. Freud (1988). *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud* (pp. 13-168). Rio de Janeiro, Brasil: Imago.
- Honour, H & Fleming, J. (1987). *Historia del arte*. Barcelona, Espanha: Editorial Reverté.
- Jameson, F. (1997). *As sementes do tempo*. São Paulo, Brasil: Ed. Ática.
- Lacan, J. (1964/1995). Do olhar como objeto a minúsculo. In *O seminário: Livro 11 – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (pp. 71-119). Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar Editora.
- Lacan, J. (2001). *L'acte psychoanalytique, séminaire 1967-1968*. Paris, França: Lacanienne Internationale.
- Lacan, J. (2007). *O seminário, livro 23: o sintoma*. Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar Editora.
- Marsillac, A. (2018). *Aberturas utópicas: arte, política e psicanálise*. Curitiba, Brasil: Appris Editora.
- Marsillac, A., Bloss, G. & Mattiazzi, T. (2019). Da clínica à cultura: Desdobramentos da pesquisa entre psicanálise e arte. *Estudos & Pesquisas em Psicologia*, 19(3), 787-808. Retrieved from <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revispsi/article/view/46918/31306>
- Poli, M. C. (2004). Perversão da cultura, neurose do laço social. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, 7(1), 39-54. Retrieved from <https://dx.doi.org/10.1590/S1516-14982004000100003>
- Princenthal, N. (2015). The language of silence. *Art in America* 103(5), 36-145.
- Ribeiros, G. & Domingos, R. (2013). A atitude antropofágica: Devorar é a melhor maneira de significar. *IpotesI*, 17(1), 69-80.
- Salcedo, D. (2007). Shibboleth. [Instalação] Tate Modern. Retrieved from https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/cf/Shibboleth_Tate_Modern.jpg/800px-Shibboleth_Tate_Modern.jpg
- Santos, A. & Hayashi, G. (2013). Antropofagia, dessacralização e devoração em Rilke Shake. *IpotesI*, 17(1), 57-67. Retrieved from <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/124834>
- Varejão, A. (1997). Filho bastardo II [Óleo sobre madeira] Retrieved from <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6874/filho-bastardo-ii-cena-de-interior>
- Varejão, A. (2005). *Chambre d'échos / Câmara de Ecos*. Entrevista com Hélène Kelmachter. Adriana Varejão. In *Chambre d'échos / Câmara de Ec: Fondation Cartier pour l'art contemporain*. Paris, França: Actes Sud.
- Widholm, J. R & Grynsztejn M. (2015). *Dóris Salcedo*. Chicago, EUA: Press.
- Zizek, S. (1991). *O Mais Sublime dos histéricos: Hegel com Lacan*. Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar Ed.

Discurso perpétuo; ou da tautologia da origem pela geometria sagrada

*Perpetual Speech; or the tautology of origin
through sacred geometry*

Francisca José

Faculdade de Belas-Artes
Universidade de Lisboa
frodesign@gmail.com

O fragmento de um diálogo entre Ernesto de Sousa e Almada Negreiros dá o mote para uma conceptualização sobre o arquivo enquanto discurso e enquanto rizoma de memórias. O arquivo como um plano simultaneamente integrante e transversal à tradição e ao esquecimento, um paradoxo, impossível de se definir na totalidade e inevitavelmente presente.

O arquivo como facilitador de diálogos permanentes entre a possibilidade do presente e o futuro do passado.

O arquivo como um espaço de poder. O arquivo como um caminho do desejo.

Um espaço de abertura ao outro e ao mundo. A tautologia.

-

Retornamos a *Arkhé*, origem e princípio, para começar. Encontramos uma constelação de significados que desconstruímos e destruímos para lhe re-conceptualizarmos os significantes. E começamos.

Rompemos a nossa familiaridade com o mundo, cedemos ao estado de admiração e descobrimos o *eidos* do discurso. E começamos.

Aceitamos a pró-vocação e nasce uma nova utopia. E começamos.

Talvez compreendamos a chave.

ou da tautologia da origem pela geometria sagrada.

— ... é perpetuada.

— Perpetuada e...

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

A

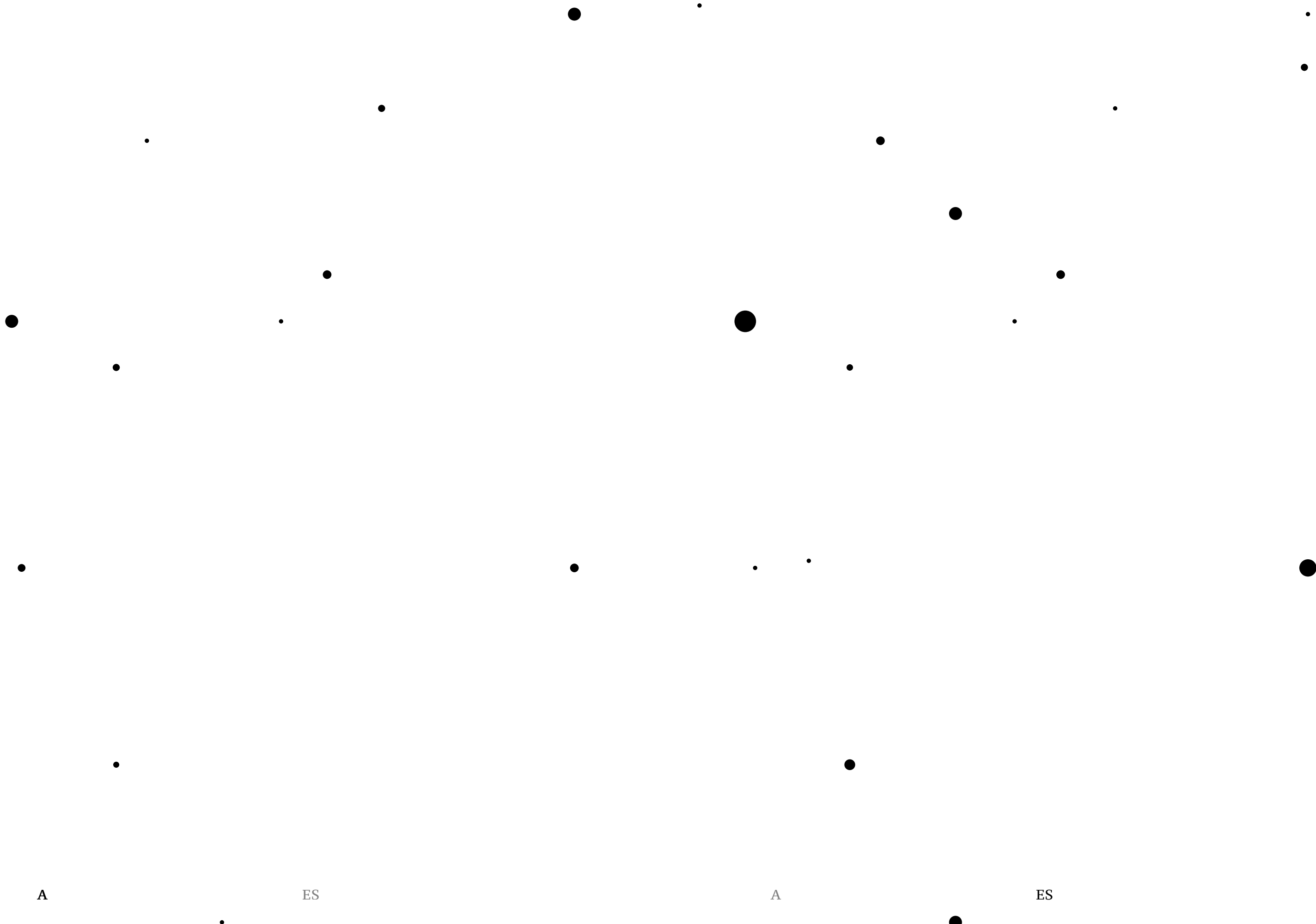
ES

A

ES

— ... Perpetuada, que é o principal.

— e, como disse há pouco, primitiva. Eu diria até, primeva.



A

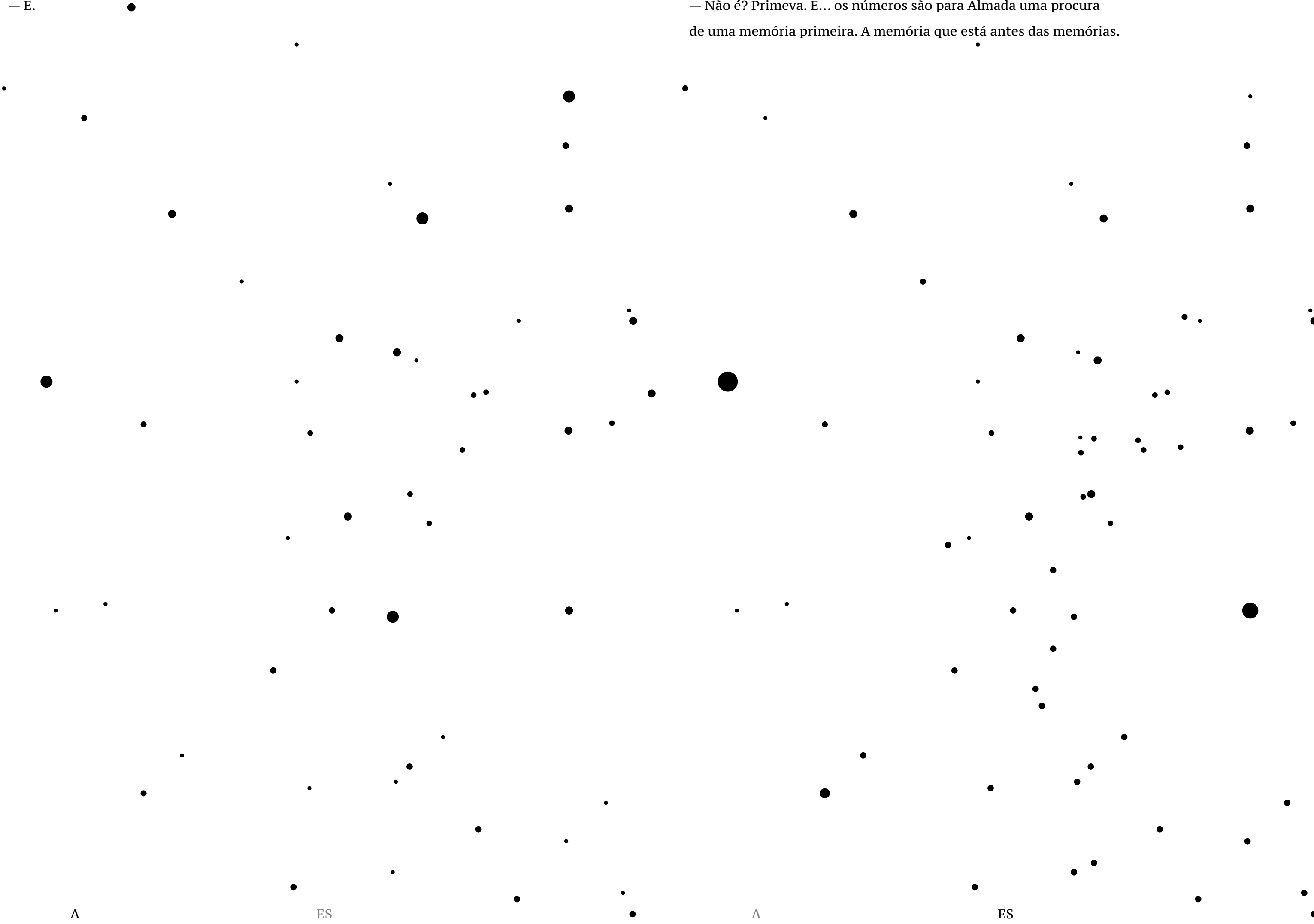
ES

A

ES

— Ê.

— Não é? Primeva. Ê... os números são para Almada uma procura
de uma memória primeira. A memória que está antes das memórias.



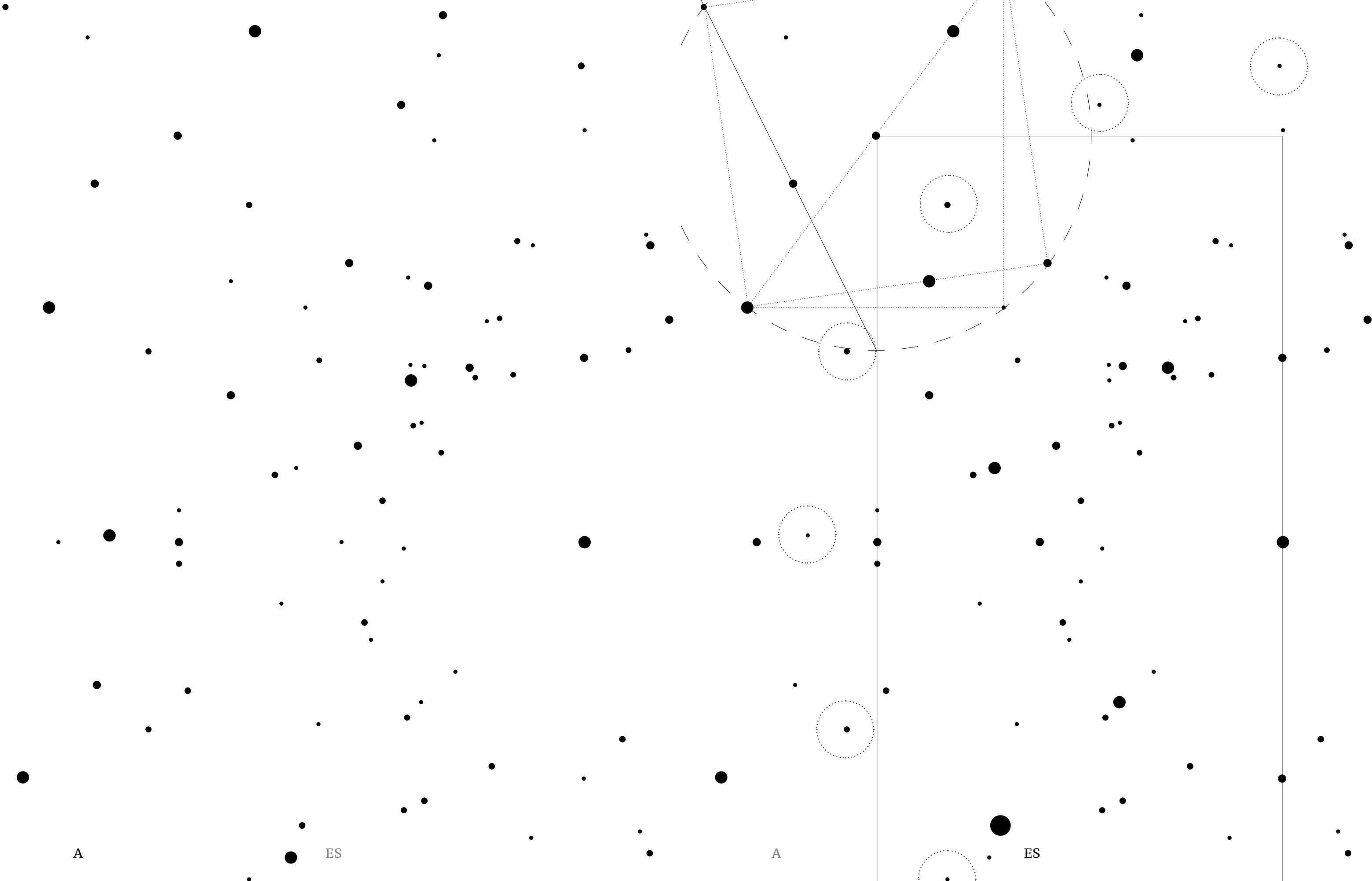
A

ES

A

ES

— É... o meu ponto de vista é este, se por acaso ajudo, o que está a dizer é o seguinte:
é que o importante, o inicial é a memória... mas as pessoas esquecem-se que na memória
está incluído todo o esquecimento.



A

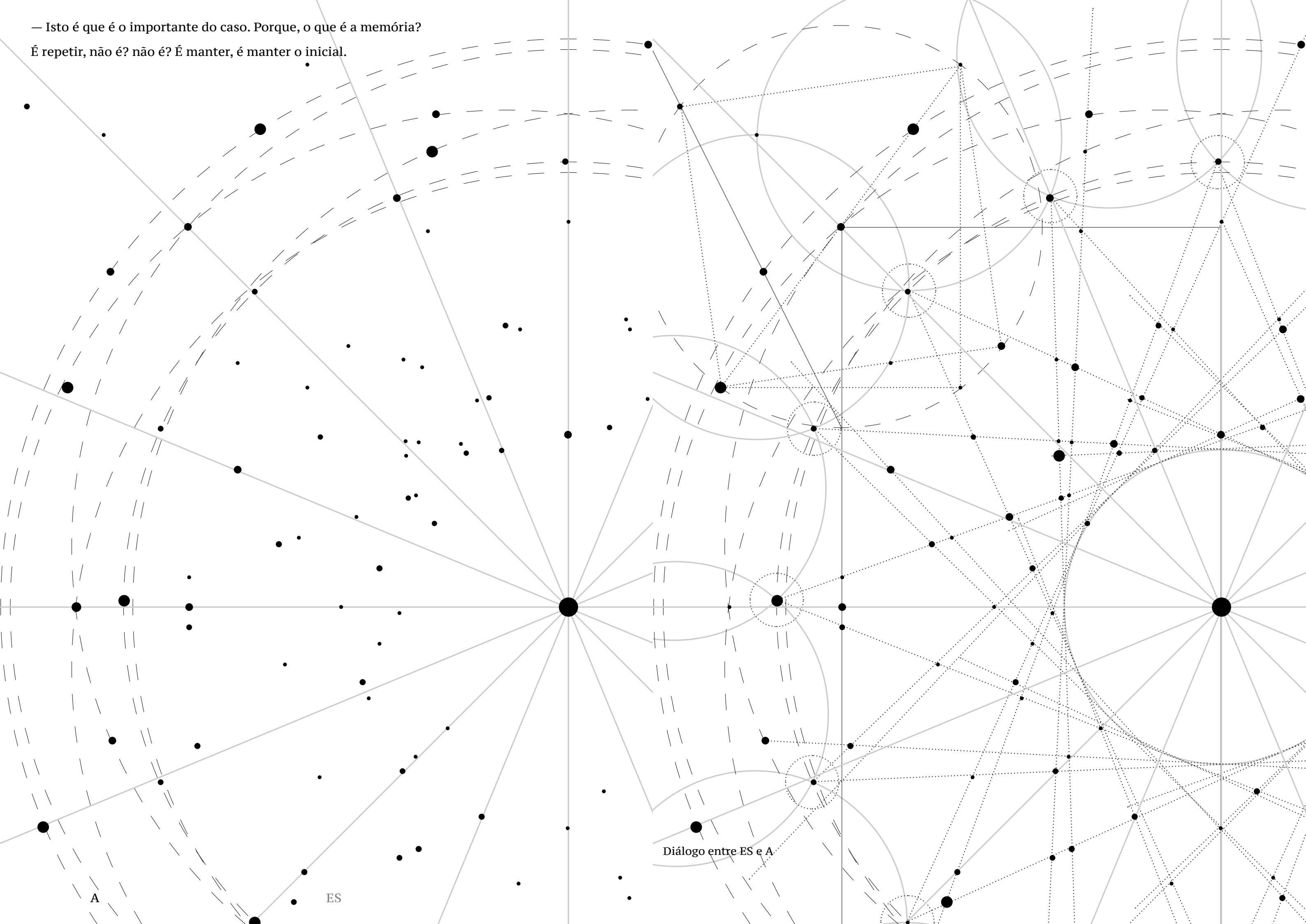
ES

A

ES

— Isto é que é o importante do caso. Porque, o que é a memória?

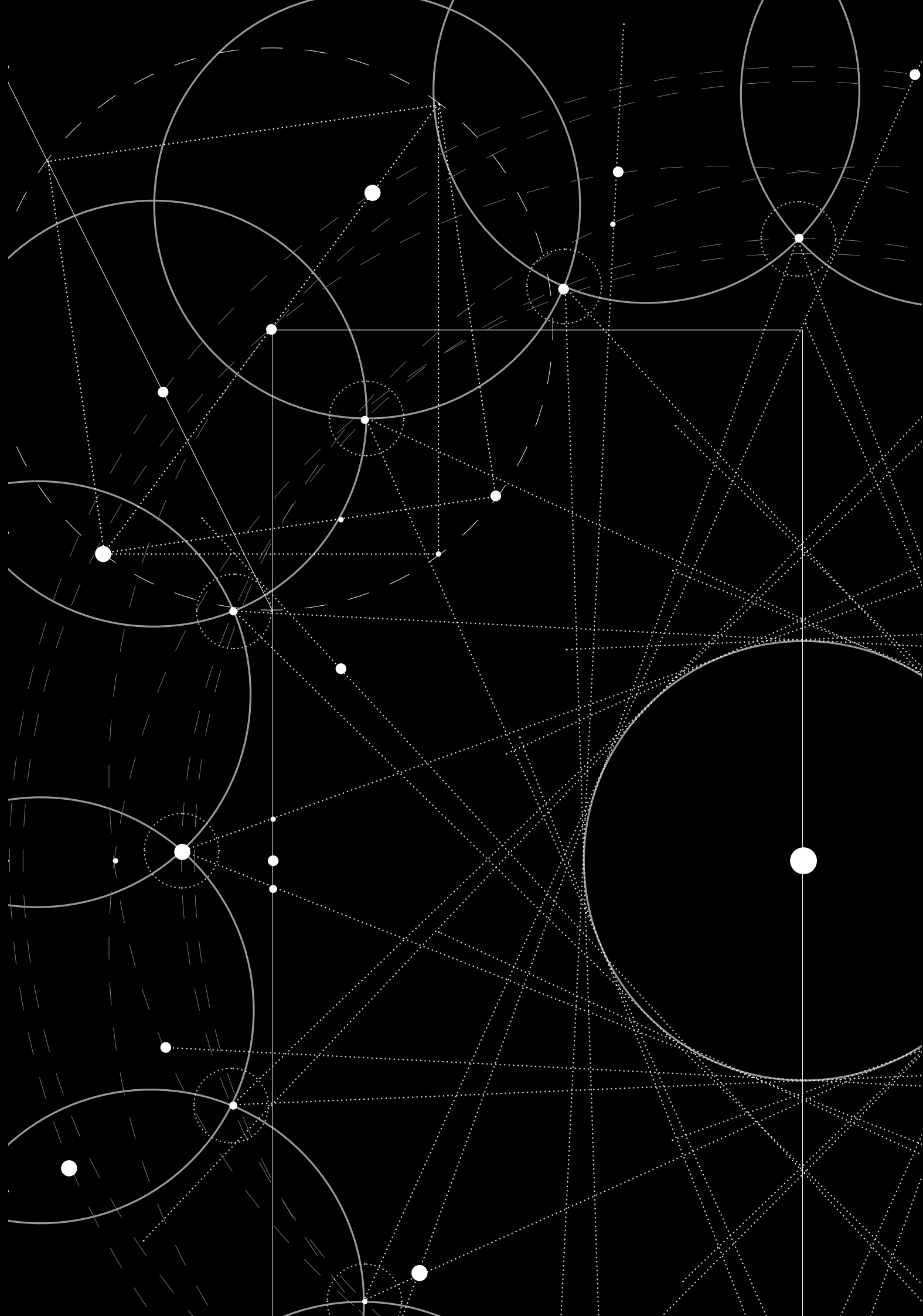
É repetir, não é? não é? É manter, é manter o inicial.



A

ES

Diálogo entre ES e A



Referências bibliográficas

Ernesto de Sousa, Vitor Silva Tavares, Mário Castrim;
Entrevistas com Almada Negreiros, Bobine A, face
B. Dactiloescrito anotado no espólio D6, Biblioteca
Nacional, caixa 14, doc. 1.4.1—1c. como citado
em SANTOS, Mariana. P, *Vanguarda & outras Loas*,
Percurso teórico de Ernesto de Sousa, Assírio
e Alvim, Lisboa 2007)

Biografias

Allen F. Roberts é Professor Emérito de Artes e Culturas Mundiais na Universidade da Califórnia, Los Angeles (UCLA). É doutorado em Antropologia Sociocultural pela University de Chicago (1980), mas é um acadêmico interdisciplinar de Humanidades que lecionou no Albion College, na Universidade do Michigan e na Universidade do Iowa antes de completar sua carreira na UCLA em 2021. Dr. Roberts realizou pesquisas de campo e de arquivos em trinta e três países Africanos e em outras partes do mundo, e seus livros premiados em coautoria com sua falecida esposa e também professora da UCLA, Dra. Mary “Polly” Nooter Roberts (d.2018) incluem *Memory: Luba Art and the Making of History* (1996) e *A Saint in the City: Sufi Arts of Urban Senegal* (2003). Ambos acompanharam exposições itinerantes em museus, financiadas pelo U.S. National Endowment for the Humanities. Sua monografia *A Dance of Assassins: Performing Colonial Hegemony in the Congo* (2013) foi seguida por dois volumes principais que ele editou e para os quais contribuiu com os ensaios, *Striking Iron: The Art of African Blacksmiths* (2019) e *Shirdi Sai Baba, Sainthood e Presence* (título provisório, a ser publicado em 2022). O trabalho em curso diz respeito à arquitetura vernacular e outros aspectos do sufismo senegalês; estudos religiosos resultantes dos seus quatro anos de pesquisa doutoral na República Democrática do Congo; e geografias processuais do mundo do Oceano Índico.

Allen F. Roberts is Emeritus Distinguished Professor of World Arts and Cultures at the University of California, Los Angeles (UCLA). He holds a PhD in socio-cultural Anthropology from the University of Chicago (1980) but is an interdisciplinary Humanities scholar who taught at Albion College, the University of Michigan, and the University of Iowa before completing his career at UCLA in 2021. Dr. Roberts has undertaken field and archival research in thirty-three countries of Africa and elsewhere in the world, and his prize-winning books coauthored with his late wife and fellow UCLA Professor Dr. Mary “Polly” Nooter Roberts (d.2018) include *Memory: Luba Art and the Making of History* (1996) and *A Saint in the City: Sufi Arts of Urban Senegal* (2003). Both accompanied traveling museum exhibitions funded by the U.S. National Endowment for the Humanities. His monograph *A Dance of Assassins: Performing Early Colonial Hegemony in the Congo* (2013) has been followed by two major volumes he has edited and to which he has contributed essays, *Striking Iron: The Art of African Blacksmiths* (2019), and *Shirdi Sai Baba, Sainthood, and Presence* (working title, forthcoming 2022). Work in progress concerns vernacular architecture and other aspects of Senegalese Sufism; religious studies from his four years of doctoral research in the Democratic Republic of the Congo; and process geographies of the Indian Ocean World.

Ana Lúcia Mandelli de Marsillac é psicanalista, doutorada em Artes Visuais — História, teoria e crítica (UFRGS). Atualmente realiza pós-doutoramento na Universidade

Nova de Lisboa (UNL). É Professora Adjunta do Departamento de Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e professora do PPG em Psicologia UFSC (Área 2 — Psicologia Social e Cultura, Linha 4: Psicanálise, Política e Cultura). Coordena o Laboratório: Psicanálise, Processos Criativos e Interações Políticas — LAPCIP/UFSC e é membro do Observatório: Estudos Visuais e Arqueologia dos Media — EVAM/UNL. Pesquisadora das temáticas: corpo, arte e psicanálise. Membro da Associação Psicanalítica de Porto Alegre (APPOA).

Ana Lúcia Mandelli de Marsillac is a psychoanalyst with a PhD in Visual Arts — History, theory and criticism (UFRGS). She is currently doing post-doctoral research at Universidade Nova de Lisboa (UNL). She is Associate Professor, Department of Psychology at the Federal University of Santa Catarina (UFSC) and Professor of PPG in Psychology UFSC (Area 2 — Social and Cultural Psychology, Line 4: Psychoanalysis, Politics and Culture). She coordinates the Laboratory: Psychoanalysis, Creative Processes and Political Interactions-LAPCIP / UFSC and is a member of the Observatory: Visual Studies and Media Archeology — EVAM / UNL. Researcher on the themes: body, art and psychoanalysis. Member of the Porto Alegre Psychoanalytic Association (APPOA).

Ana Maria Mauad é doutora em História Social pela Universidade Federal Fluminense, com pós-doutorado no Museu Paulista da USP. Atualmente é professora titular do Departamento de História, pesquisadora do Laboratório de História Oral e Imagem da UFF, desde 1992, do CNPq desde 1996 e Cientista do Nosso Estado Faperj (2013-2019), Pesquisador Visitante, Cátedra Celso Furtado, St. John’s College, Universidade de Cambridge (2018). Dedicar-se ao ensino de teoria e metodologia da história, é autora do livro “Poses e Flagrantes: ensaios sobre História e fotografias” (Eduff, 2008) e organizadora da obra “Fotograficamente Rio, a cidade e seus temas” (FAPERJ/PPGH/LABHOI, 2016) de vários artigos e capítulos de livros sobre temas ligados à História Oral, História Pública, História visual, História cultural e História da Memória. Dedicar especial interesse à reflexão crítica sobre fotografia.

Ana Maria Mauad holds a Ph.D. in Social History from the Fluminense Federal University, with a post-doctorate at the Museu Paulista da USP. She is currently a professor at the Department of History and researcher at the Laboratory of Oral History and Image at UFF since 1992, at CNPq since 1996 and Scientist of Our State Faperj (2013-2019), Visiting Researcher, Celso Furtado Chair, St. John’s College, University of Cambridge (2018). Dedicated to teaching theory and methodology of history, she is the author of the book “Poses e Flagrantes: ensaios sobre História e Fotografias” (Eduff, 2008) and organizer of the work “Fotograficamente Rio, a cidade e seus temas” (FAPERJ/PPGH/LABHOI, 2016) of several articles and book chapters on

topics related to Oral History, Public History, Visual History, Cultural History and History of Memory. She devotes special interest to critical reflection on photography.

Anelise Hauschild Mondardo é psicanalista e doutoranda em Ciências da Comunicação — Universidade NOVA de Lisboa. Licenciada em Psicologia e Mestre em Psicologia Clínica pela PUCRS/Brasil. Membro da Ordem dos Psicólogos Portugueses, membro aderente da Associação Portuguesa de Psicanálise e Psicoterapia Psicanalítica e membro correspondente do Centro de Estudos Psicanalíticos de Porto Alegre. Integra o Laboratório: Psicanálise, Processos criativos e Interações Políticas — LAPCIP/UFSC, participa no Observatório: Estudos Visuais e Arqueologia dos Media — EVAM/UNL. Pesquisadora das temáticas: poéticas negativas, arte e psicanálise.

Anelise Hauschild Mondardo is a psychoanalyst and a PhD candidate in Communication Sciences — Universidade NOVA de Lisboa. She holds a degree in Psychology and a Master in Clinical Psychology from PUCRS/Brazil. Member of the Ordem dos Psicólogos Portugueses, adhering member of the Portuguese Association of Psychoanalysis and Psychoanalytic Psychotherapy and corresponding member of the Center for Psychoanalytic Studies of Porto Alegre. She integrates the Laboratory: Psychoanalysis, Creative Processes and Political Interactions-LAPCIP / UFSC, and participates in the Observatory: Visual Studies and Media Archeology — EVAM / UNL. Researcher on the themes: negative poetics, art and psychoanalysis.

Cláudia Madeira é Professora Auxiliar da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, onde é investigadora integrada no grupo Performance & Cognição do ICNOVA. Realizou o pós-doutoramento intitulado *Arte Social. Arte Performativa?* (2009-2012) e o doutoramento em Sociologia sobre *Hibridismo nas Artes Performativas em Portugal* (2007) no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. É Autora de temáticas ligadas à performance, teatro e dança, e à performatividade e ao hibridismo artístico na sua relação com o social.

Cláudia Madeira is Assistant Professor at the Faculty of Social and Human Sciences at Universidade Nova de Lisboa, where she is a researcher in the Performance & Cognition group at ICNOVA. She conducted a post-doctoral research entitled *Social Art. Performing art?* (2009-2012) and holds a PhD in Sociology on *Hybridism in the Performing Arts in Portugal* (2007) from the Institute of Social Sciences, University of Lisbon. She is the author of themes related to performance, theater and dance, and to performativity and artistic hybridism in its relationship with the social.

Daniel Barroca estudou Artes Plásticas na ESAD.Cr (1996/2001) e no Ar.Co (2002/03). Foi artista residente no Künstlerhaus Bethanien (2008), Rijksakademie van Beeldende Kunsten (2010/11), Ashkal Alwan (2013/14), e Drawing Center (2015). Em 2016 recebeu uma bolsa Fulbright que o levou ao departamento de Antropologia da Universidade da Florida onde iniciou a sua pesquisa de doutoramento. Neste momento é doutorando do ICS e está a preparar um filme documental com Catarina Laranjeiro sobre guerra e religião numa comunidade Balanta da Guiné-Bissau.

Daniel Barroca studied Fine Arts at ESAD.Cr (1996/2001) and Ar.Co (2002/03). He was artist in residence at Künstlerhaus Bethanien (2008), Rijksakademie van Beeldende Kunsten (2010/11), Ashkal Alwan (2013/14), and Drawing Center (2015). In 2016 he received a Fulbright scholarship that led him to the Anthropology Department at the University of Florida where he began his doctoral research. At the moment he is a PhD candidate at the ICS and is preparing a documentary film with Catarina Laranjeiro about war and religion in the Balanta community in Guinea-Bissau.

Elizabeth Edwards é antropóloga visual e histórica, sendo Professora Andrew W. Mellon no Victoria and Albert Museum Research Institute, em Londres. É Professora Emérita de História Fotográfica na De Montfort University, Leicester, onde foi Diretora do Photographic History Research Centre de 2011-2016. Também é Professora Honorária no Departamento de Antropologia da University College London. Até 2005 foi curadora de fotografias no Pitt Rivers Museum e professora de antropologia visual na ISCA, University of Oxford, onde é curadora emérita e pesquisadora afiliada. Especializada em práticas sociais e materiais da fotografia, trabalha há mais de 30 anos sobre as relações entre fotografia, antropologia e história.

Elizabeth Edwards is a visual and historical anthropologist and is currently Andrew W. Mellon Professor at the Victoria and Albert Museum Research Institute, London. She is Professor Emerita of Photographic History at De Montfort University, Leicester, where she was Director of the Photographic History Research Centre from 2011-2016. She is also Honorary Professor in the Department of Anthropology University College London. Until 2005 she was Curator of Photographs at Pitt Rivers Museum and lecturer in visual anthropology at ISCA, University of Oxford, where she is a Curator Emerita and Research Affiliate. Specialising in the social and material practices of photography, she has worked extensively on the relationships between photography, anthropology and history for over 30 years.

Francisca José é licenciada em Design e Tecnologia das Artes Gráficas, com especialização em design editorial, pelo Instituto Politécnico de Tomar (2012). Atualmente é finalista do mestrado em Práticas Tipográficas e Editoriais Contemporâneas na Faculdade de Belas Artes U.Lisboa. Colabora com ateliers de design e arquitectura, galerias de arte contemporânea, museus, projectos e colectivos artísticos na produção de conteúdos digitais para comunicação, catálogos e material editorial de apoio a exposições e eventos, e na concepção de identidades visuais. Paralelamente, tem aprofundado conhecimentos nas áreas de multimédia e tecnologia, com um interesse crescente em realidade aumentada e na possibilidade de potenciar os formatos analógicos pelos meios digitais.

Francisca José has a degree in Design and Technology in Graphic Arts, with a specialization in editorial design, from the Polytechnic Institute of Tomar (2012). She is currently concluding an MA in Contemporary Typographic and Editorial Practices at the College of Fine Arts, U.Lisboa. She collaborates with design and architecture studios, contemporary art galleries, museums and artistic collectives and projects, in the production of digital content for communication, catalogs and editorial material to support exhibitions and events, and in the design of visual identities. At the same time, she has deepened her knowledge in the fields of multimedia and technology, with a growing interest in augmented reality and the possibility of enhancing analogue formats through digital media.

Giulia Strippoli é doutorada em História pela Universidade de Turim (2012). É investigadora integrada do Instituto de História Contemporânea. Nas suas pesquisas e publicações principais abordou os seguintes tópicos: os partidos comunistas da Europa ocidental, os movimentos operários e estudantis nos longos anos sessenta, a história global do trabalho, as redes de militância de mulheres. Como Professora Visitante na Escola de Serviço Social da Universidade Federal de Rio de Janeiro deu o curso 'História das esquerdas globais' em 2020. Realizou os documentários *Apuntes feministas* - com Paz Bustamante (Itália, Argentina, 2019) — e *Vita di Lionel* (Portugal, 2020).

Giulia Strippoli holds a PhD in History from the University of Turin (2012). She is an integrated researcher at the Institute of Contemporary History. In her main research and publications she has covered the following topics: the communist parties of Western Europe, the student and labor movements in the long sixties, the global history of work, the networks of women's militancy. As Visiting Professor at the School of Social Work at the Federal University of Rio de Janeiro, she taught the course 'History of the global left' in 2020. She directed the documentaries *Feminist Apuntes* — with Paz Bustamante (Italy, Argentina, 2019) — and *Vita di Lionel* (Portugal, 2020).

John Tagg analisa práticas fotográficas que não faziam parte da História da Fotografia e escreve sobre a fotografia não como um meio independente, mas como um aparato complexo cujos efeitos sociais e efeitos de significado são múltiplos e diversos. Os seus interesses estendem-se às formas como construímos a história das tecnologias culturais e dos regimes visuais e aos debates teóricos que, desde os anos 1970, transformaram a história da arte. Nascido em Inglaterra, atualmente, vive e trabalha em no estado de Nova Iorque. As suas publicações, que foram traduzidas para mais de quinze idiomas, incluem *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories* (1988), *Grounds of Dispute: Art History, Cultural Politics, and the Discursive Field* (1992) e *The Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capture of Meaning* (2009).

John Tagg looks at forms of photographic practice that were not previously part of the History of Photography and writes about photography not as a self-contained medium but as a complex apparatus whose social effects and effects of meaning are multiple and diverse. His interests extend to the ways in which we construct histories of cultural technologies and visual regimes and to the range of theoretical debates that, since the 1970s, have transformed the business of art history. Born in England, Tagg now lives and works in Upstate New York. His publications, which have been translated into more than fifteen languages, include *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories* (1988), *Grounds of Dispute: Art History, Cultural Politics, and the Discursive Field* (1992) and *The Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capture of Meaning* (2009).

Lara Portela (Coimbra, 1982) estudou Artes Plásticas na ESAD de Caldas da Rainha (2006), fez o Independent Study Program da Maumaus (2009) e frequenta o Mestrado em Museologia na Universidade Nova de Lisboa. Do seu percurso profissional faz parte o ensino, o teatro e a performance, a produção de eventos, a escrita. A sua pesquisa, entre as artes plásticas e as artes performativas, parte de uma ideia para uma situação, traduzindo-se numa arqueologia de memórias que junta narrativas originalmente dispersas a um mesmo contexto ou fio condutor.

Lara Portela studied Visual Arts at ESAD de Caldas da Rainha (2006) and completed the Independent Study Program at Maumaus (2009). She is currently studying for a Masters degree in Museology at Universidade Nova de Lisboa. Her professional career includes teaching, theater and performance, event production and writing. Her research, between the visual and the performing arts, begins with an idea for a situation which translates into an archeology of memories that join narratives originally dispersed into the same context or thread.

Marcus Vinicius de Oliveira é doutorando em História na Universidade Federal Fluminense, onde concluiu seu mestrado (2019) e graduação (2016). Ele desenvolve estudos sobre fotografia, arquivos, colonialismo português e teoria da história. É integrante do grupo de pesquisadores do Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI-UFF)

Marcus Vinicius de Oliveira is a History PhD student at University Federal Fluminense, where he concluded his master (2019) and graduation (2016). He develops studies about photography, archives, portuguese colonialism and theory history. He is a member of the group of researchers at the Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI-UFF).

Maria do Carmo Piçarra é investigadora no ICNOVA e professora na Universidade Autónoma de Lisboa. Foi adjunta da presidência do Instituto de Cinema, Audiovisual e Multimédia (1998-1999), fundadora e co-editora (2012-2018) da ANIKI — Revista Portuguesa da Imagem em Movimento e é crítica e programadora de cinema. Foi bolsista da FCT (doutoramento e pós-doutoramento) e do Serviço de Belas Artes da Gulbenkian sendo bolsista da Fundação Oriente em 2018-20. Lecionou no ISCTE-IUL (2012-2016) e na Escola Superior de Educação — Instituto Politécnico de Setúbal (2014). Publicou, entre outros títulos e artigos: *Azuis Ultramarinos — Propaganda Colonial e Censura no Cinema do Estado Novo* (Almedina, 2015); *Salazar vai ao cinema I e II* (Minerva, 2006 e 2011); coordenou, com Jorge António, a trilogia *Angola — O Nascimento de uma Nação* (Guerra & Paz, 2013, 2014, 2015) e, com Teresa Castro, (Re)Imagining African Independence. Film, Visual Arts and the Fall of the Portuguese Empire (Peter Lang, 2017).

Maria do Carmo Piçarra is a researcher at ICNOVA and a professor at Autonomia University of Lisbon. She was assistant chair of the Institute of Cinema, Audiovisual and Multimedia (1998-1999), founder and co-editor (2012-2018) of ANIKI — Revista Portuguesa da Imagem em Movimento [Portuguese Journal of Image in Motion]; she is a film critic and programmer. She was an FCT fellow (PhD and postdoctoral), a grantee of the Gulbenkian Fine Arts Service and of the Fundação Oriente (2018-20). She taught at ISCTE-IUL (2012-2016) and at the Higher School of Education — Polytechnic Institute of Setúbal (2014). She has published, among other titles and articles: *Azuis Ultramarinos — Propaganda Colonial e Censura no Cinema do Estado Novo* [Ultramarine Blues — Colonial Propaganda and Censorship in the New State Cinema] (Almedina, 2015); *Salazar vai ao cinema I e II* [Salazar goes to the movies I and II] (Minerva, 2006 and 2011); she coordinated, with Jorge António, the trilogy *Angola — O Nascimento de uma Nação* [Angola — The Birth of a Nation] (Guerra & Paz, 2013, 2014, 2015) and, with Teresa Castro, (Re)Imagining African Independence. Film, Visual Arts and the Fall of the Portuguese Empire (Peter Lang, 2017).

Maria José Lobo Antunes é antropóloga e investigadora do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. Nos últimos anos tem pesquisado o colonialismo tardio português, a guerra e a sua memória. Trabalha neste momento sobre a representação visual do conflito, tanto em coleções privadas como em arquivos institucionais. Os seus interesses de investigação cruzam memória, história, cultura visual e colonialismo. É autora de *Regressos quase perfeitos. Memórias da guerra em Angola* (Tinta-da-China 2015).

Maria José Lobo Antunes is an anthropologist and researcher at the Institute of Social Sciences of the University of Lisbon. In recent years she has researched late Portuguese colonialism, war and its memory. She is currently working on the visual representation of conflict, both in private collections and institutional archives. Her research interests span memory, history, visual culture and colonialism. She is the author of *Regressos Quase Perfeitos; memórias da guerra em Angola* (Tinta-da-China 2015).

Marina Feldhues é fotógrafa, taróloga, artista visual, professora e pesquisadora, entre outras coisas. É mestre (2017) e doutoranda em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco. Foi docente do curso de Fotografia da Universidade Católica de Pernambuco e atualmente coordena o Grupo de Estudos Narrativas Anticoloniais.

Marina Feldhues is a photographer, tarot reader, visual artist, teacher and researcher, among other things. She holds a Masters degree (2017) and is currently a PhD candidate in Communication at the Federal University of Pernambuco. She lectured in Photography at the Catholic University of Pernambuco and currently coordinates the Anticolonial Narrative Study Group.

Mary “Polly” Nooter Roberts (f.2018) tinha um doutoramento em História da Arte pela Columbia University e foi acadêmica de humanidades e profissional em museus. Os seus últimos cargos incluíram Professora de Artes e Culturas Mundiais na UCLA e Curadora Consultora de Artes Africanas no Museu de Arte do Condado de Los Angeles. Investigou as artes visuais e performativas do povo Luba na República Democrática do Congo e dos sufis senegaleses, e criou exposições temáticas em museus e publicações associadas, incluindo “Memory: Luba Art and the Making of History” (1996) and “The Inner Eye: Vision and Transcendence in African Arts” (2017).

Mary “Polly” Nooter Roberts (d.2018) held a PhD in Art History from Columbia University and was a humanities scholar and museum professional. Her last positions were Professor of World Arts and Cultures at UCLA and Consulting Curator for African Arts at the Los Angeles County Museum of Art. She studied visual and performance arts of Luba people in the Democratic Republic of the Congo and of Senegalese Sufis, and she created thematic museum exhibitions and accompanying publications including “Memory: Luba Art and the Making of History” (1996) and “The Inner Eye: Vision and Transcendence in African Arts” (2017).

Nelson Melo é artista plástico formado na ESAD Caldas da Rainha (2007) tem vindo a desenvolver a sua prática artística recorrendo a diferentes media, propondo uma relação entre o tempo cósmico e o tempo do indivíduo. É a partir da pequena estória ou de um objeto encontrado que esse exercício de relativização entre um tempo sem começo ou fim se confunde com os acontecimentos mundanos.

Nelson Melo is a visual artist trained at ESAD Caldas da Rainha (2007). He has been developing his artistic practice using different media, proposing a relationship between cosmic and individual time. It is through small stories or found objects that this exercise of relativization of a time without beginning or end gets mixed up with mundane events.

Sara Castelo Branco é doutoranda em *Arts et Sciences d'Art e Ciências da Comunicação* pela Université Paris 1 — Panthéon Sorbonne (Paris) e Universidade Nova de Lisboa (Lisboa), como bolseira da FCT. Investigadora do ICNOVA — Cultura, Mediação e Artes (NOVA FCSH). Tem vindo a organizar sessões de filmes de artistas e cinema experimental como *Ecologicity Sessions* (Turim, CRIPTA 474), *Under the Ground* (Lisboa, Galerias Municipais de Lisboa) ou *Out Off Nature* (Berlim, Arsenal — Institut für Film und Videokunst). Tem um mestrado em *Estudos Artísticos — Teoria e Crítica da Arte* pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP) e uma licenciatura em *Ciências da Comunicação e da Cultura* pela Universidade Lusófona do Porto (ULP). Na área da investigação e da crítica sobre arte contemporânea portuguesa contribui regularmente com artigos e ensaios para revistas e catálogos.

Sara Castelo Branco is a PhD Candidate in Arts and Sciences of Art and Communication at Université Paris 1 — Panthéon Sorbonne (Paris) and Universidade Nova de Lisboa (Lisbon) having an FCT scholarship. Researcher at ICNOVA — Culture, Mediation and Arts (FCSH-UNL). She has been organizing artist film sessions and experimental cinema such as *Ecologicity Sessions* (Turin, CRIPTA 474), *Under the Ground* (Lisbon, Lisbon Municipal Galleries) or *Out Off Nature* (Berlin, Arsenal — Institut für Film und Videokunst). She has a Master's Degree in Artistic Studies — Theory and Criticism of Art from the College of Fine Arts of the University of Porto (FBAUP) and a degree in Communication and Culture Sciences from the Lusófona University of Porto (ULP). She regularly contributes articles and essays to magazines and catalogues, in the field of research and criticism on Portuguese contemporary art.

Sílvio Marcus de Souza Correa é professor do Programa de Pós-Graduação em História Global e do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Doutor em Sociologia pela Westfälische Wilhelms-Universität Münster (Alemanha), é pesquisador com bolsa de produtividade do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Entre outras instituições

estrangeiras, foi pesquisador visitante no Instituto de Estudos Avançados (IEA) de Paris e no Centro Interuniversitário de História da Ciência e das Tecnologias (CIUHCT) da Universidade Nova de Lisboa. Seus últimos projetos de investigação foram “Imagens de África” com bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq n.312449/2017-8) e “Imagens de corpos enfermos e anômalos na África colonial” com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES n.8881.171249 / 2018-01). Tem interesse científico 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.

Sílvio Marcus de Souza Correa is professor of the Postgraduate Program of Global History and the Interdisciplinary Postgraduate Program in Human Sciences of the Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). PhD in Sociology (Westfälische Wilhelms-Universität Münster) and Researcher (Research Productivity Fellowship) of Brazilian National Council for Scientific and Technological Development (CNPq). Among many international institutions, Correa has been visiting researcher at the Paris Institute for Advanced Study and the Interuniversity Centre for the History of Science and Technology (CIUHCT) of the New University of Lisbon. Among recent research projects are: “Images of Africa”, with a grant from the National Council for Scientific and Technological Development (CNPq n. 312449 / 2017-8) and “Images of sick and anomalous bodies in colonial Africa”, with support from Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES n.8881.171249 / 2018-01). Scientific interests include the history of the colonial empires (19th and 20th centuries), with publications in the area of visual history of colonialism in Africa, with emphasis on the connections between sciences and colonial empires.

Sofia Yala Rodrigues é uma artista visual, que reside no Reino Unido. Contudo o seu trabalho está organicamente ligado a Portugal e Angola. O seu percurso académico começou em Estudos Africanos (Faculdade de Letras, U.Lisboa), Antropologia Visual (NOVA FCSH) e atualmente frequenta um mestrado em Artes (Fotografia) na Universidade de Derby (UK). O seu trabalho artístico foca-se em memória, arquivos e descolonização de narrativas e história. Nos últimos três anos, participou em várias residências artísticas com foco nas artes visuais e fotografia contemporânea africana e na diáspora: *Activating our Archives* (Modern Art Oxford, 2020); *LUUANDA* (Colectivo Pés Descalços, Luanda 2019), *Catchupa Factory* (AOJE, Mindelo 2018), *Workshop Criativo I Fotografia e o Poder de Contar Histórias* (Hangar, Lisboa 2017); *Tours fotográficas — Pensar o Território* (Hangar, Lisboa 2018), *Curso livre: Re-imaginar o império. Projeções (anti-)coloniais no cinema* com Maria do Carmo Piçarra (Hangar, Lisboa 2018).

Sofia Yala Rodrigues is a UK based visual artist, though her work is organically linked to Portugal and Angola. Her academic path began in African Studies (College of Letters, U.Lisboa), Visual Anthropology (FCSH-NOVA) and

she is currently pursuing a Masters in Arts (Photography) at the University of Derby. Her artwork focuses on memory, archives, and decolonization of narratives and history. Over the past three years, Sofia has participated in several artist residencies focusing on visual arts and contemporary African photography and the diaspora: Activating our Archives (Modern Art Oxford, 2020); LUUANDA (Colectivo Pés Descalços, Luanda 2019), Catchupa Factory (AOJE, Mindelo 2018), Creative Workshop — Photography and the Power of Storytelling (Hangar, Lisbon 2017); Photo Tours — Thinking the Territory (Hangar, Lisbon 2018), Open course: Re-imagining the empire. (Anti-)colonial projections in cinema with Maria do Carmo Piçarra (Hangar, Lisbon 2018).

Teresa Mendes Flores é investigadora do Instituto de Comunicação da Nova — ICNOVA, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, onde concluiu o seu doutoramento em Ciências da Comunicação, em 2010. O seu trabalho desenvolve-se na área dos Estudos Visuais e dos Media, na história da fotografia, do cinema e da cultura Visual. Publicou o livro *Cinema e Experiência Moderna* (Minerva Coimbra, 2007), co-editou o livro *Photography and Cinema, 50 Years of Chris Marker's La Jetée*, (British Scholars, 2015), entre diversas outras publicações. É membro da direção do ICNOVA, na qualidade de coordenadora do grupo de investigação Cultura, Mediação&Artes e co-editora principal da Revista de Comunicação e Linguagens. Atualmente, é 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”, com financiamento da FCT (PTDC/COM-OUT/29608/2017) e professora auxiliar na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

Teresa Mendes Flores is a researcher at the Instituto de Comunicação da Nova — ICNOVA, College of Social and Human Sciences of the Universidade Nova de Lisboa, where she completed her PhD in Communication Sciences in 2010. She develops work in the field of Visual and Media Studies, in the history of photography, cinema and visual culture. She has published the book *Cinema e Experiência Moderna* (Minerva Coimbra, 2007), co-edited the book *Photography and Cinema, 50 Years of Chris Marker's La Jetée*, (British Scholars, 2015), among several other publications. She is a member of the board of ICNOVA, as coordinator of the research group Culture, Mediation & Arts and co-principal editor of the Revista de Comunicação e Linguagens. She is currently principal investigator for the research project *The Photographic Impulse: Measuring Colonies and Colonized Bodies. The photographic and filmic archive of the Portuguese Geography and Anthropology Missions*, funded by FCT (PTDC/COM-OUT/29608/2017) and assistant professor at the Lusófona University of Humanities and Technologies.



Missão geográfica de Moçambique

Campesina de 1948 - 10 Rolos replicados

Região de Fofala e Save

Máquina: ~~Buccini~~ Universal - por J. J. J. J. J.



