

Descolonizando enunciados: a quem serve objectivamente a fotografia? ¹

CARLOS BARRADAS

¹ O capítulo aqui apresentado é decorrente de um artigo previamente publicado pelo autor em 2009, na revista *Arquivos da Memória*, n.º 5-6, intitulado “Poder ver, poder saber. A fotografia nos meandros do colonialismo e pós-colonialismo”, pp. 59-79.

A participação do autor no Colóquio “O Império da Visão: Fotografia no contexto colonial português (1860-1960)” que decorreu entre os dias 26 e 28 de Setembro de 2013 no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa e do qual resulta este livro, permitiu uma reavaliação ao tema, propiciando a ampliação da discussão.

² Sobre este assunto veja-se Johannes Fabian, *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object* (Nova Iorque: Columbia University Press, 2002); George Lakoff e Mark Johnson *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought* (Nova Iorque: Basic Books, 1999) e Walter Benjamin, “Theses on the philosophy of history” in Hannah Arendt, org., *Illuminations: Essays and reflections* (Nova Iorque: Schocken Books, 1969), pp. 217-252.

³ Walter Benjamin, “Theses on the philosophy of history”, pp. 130-131.

⁴ Boaventura de Sousa Santos, Maria Paula Meneses e João Arriscado Nunes, “Introdução: Para ampliar o cânone da ciência: a diversidade epistemológica do mundo” in Boaventura de Sousa Santos, org., *Semear outras soluções: Os caminhos da biodiversidade e dos conhecimentos rivais* (Porto: Afrontamento, 2004), pp. 23-101.

⁵ Kimberle Crenshaw, “Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color”, *Stanford Law Review*, Vol. 43, No. 6 (1991), pp. 1241-1299.

⁶ Stuart Hall, “The West and the Rest: discourse and power” in Stuart Hall e Bram Gieben, orgs., *Formations of Modernity* (Cambridge: Polity Press, 1992), pp. 279-280.

⁷ Crenshaw, “Mapping the Margins”, p. 1242.

Introdução

Este artigo pretende fazer uma abordagem teórica aos usos e apropriações da fotografia no contexto colonial. O seu propósito é realizar uma cartografia social, cultural e política do acto e do sujeito/objecto fotográfico num período específico, enquanto simultaneamente se procurará reflectir sobre as questões de género que surgiram desse processo, intrínseco à modernidade.

Que o visual se tornou o sentido dominante nos últimos séculos é uma constatação quer empírica, quer teoricamente ancorada ². Particularmente no campo da produção mediática de índole visual, com ênfase no último século, dizia Walter Benjamin em 1931 parecer “estar a chegar o dia em que haverá mais revistas ilustradas que caçadores em época de caça” ³. A cultura visual constituiu parte fundamental da criação e manutenção das relações de produção capitalistas, cujas origens remontam ao período colonial, onde “não eram reproduzidas apenas [relações hierárquicas] de classe, mas também de região, cultura, língua e, principalmente, de raça” ⁴. Mas deveremos igualmente incluir as relações de género, considerando que durante o colonialismo, fundado em dicotomias como natureza/cultura, selvagem/civilizado, branco/negro, foi atribuído às mulheres um papel social inferior ao dos homens e, em particular, às mulheres não-europeias, ou negras, detentoras assim de várias condições/dimensões de subalternidade ⁵.

A construção do Ocidente como uma ideia ou um conceito desvela-o como um sistema de representação que está imbuído de oposições binárias como masculino e feminino, marcando o seu pensamento ⁶. Não se pretende afirmar que foi o colonialismo o produtor único de relações de desigualdade de género. Contudo, foi certamente contemporâneo desse fenómeno, levantando questões sobre as políticas de identidade de mulheres negras, elas próprias interseccionadas por dois campos identitários historicamente subalternizados – mulheres, e de cor não branca ⁷. O propósito foi eminentemente político: o de estabelecer, primeiro, uma hierarquia clara entre homens e mulheres e, posteriormente, entre mulheres de populações colonizadas, tradicionais, paradas num tempo passado ou intemporais e subordinadas, e as mulheres pertencen-

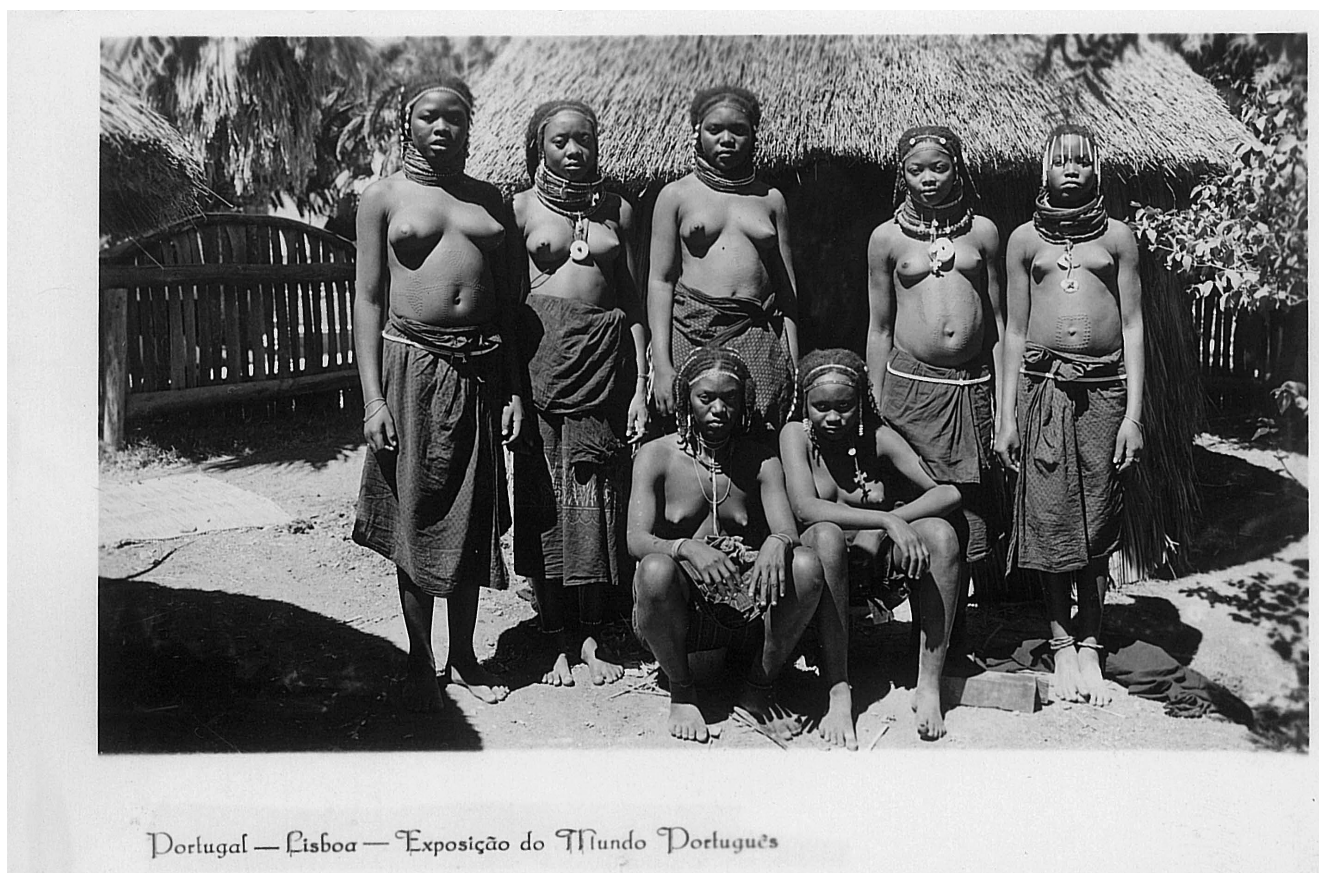


Figura 1. Exposição do Mundo Português, Lisboa, 1940. Fotografia-souvenir da Exposição. Coleção F. L. Vicente

tes aos poderes coloniais, situadas no tempo presente. Este processo de negação da covidade tem sido amplamente abordado, em particular no trabalho fundador de Johannes Fabian⁸.

Essas relações de produção de identidades sociais encontraram sustentação em vários factores, designadamente num conjunto de produções culturais visualmente ancoradas como exposições, postais, panfletos que, aliados a um intenso imperialismo cultural com os seus variados canais de disseminação, atingiu vastos públicos. O desejo e os estímulos visuais, aliás, encontravam-se então amplamente disseminados, fruto de um processo histórico caleidoscópico, decorrente do Iluminismo que Martin Jay designou por regimes escópicos da modernidade⁹. Descartes tinha já proposto, três séculos antes, a primeira abordagem à noção moderna de visão e do seu lugar central nas sociedades modernas, sugerindo a existência de uma maneira específica de “olhar”, conjugando os processos puramente físicos da estrutura ocular com códigos representacionais¹⁰. Chris Jenks conceptualizou esta relevância como a “centralidade do olhar na cultura Ocidental”¹¹. Para mais,

o centrismo visual moderno é-nos trazido pelo modo como o conhecimento científico veio consolidar a dominação da visão sobre os outros

⁸ Fabian, *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object*, 2002.

⁹ Martin Jay, “Scopic Regimes of Modernity” in Mirzoeff, Nicholas, org., *The Visual Culture Reader*, (Londres e Nova Iorque: Routledge, 1998), pp. 66-69.

¹⁰ Nicholas Mirzoeff, “Introduction to Part One”, in Nicholas Mirzoeff, org., *The Visual Culture Reader* (Londres e Nova Iorque: Routledge, 1998), pp. 53-59.

¹¹ Chris Jenks, “Introduction: The Centrality of the Eye in Western Culture”, in Chris Jenks, org., *Visual Culture* (Londres: Routledge, 1998), pp. 3-13.

sentidos. Portanto, a apreensão do visualismo enquanto uma das diacríticas modernas, muito depende do reconhecimento da exata medida em que a hegemonia da visão é coextensiva com a hegemonia da ciência na modernidade, no fundo, do reconhecimento da visão como “o sentido da ciência”¹².

A enorme quantidade de objectos culturais que utilizam a visão enquanto sentido primordial e prioritário, como revistas, jornais, televisão e cinema, são sintomáticos de como a vida social se tem estetizado, devido ao “rápido fluxo de signos e imagens que saturam a textura da vida quotidiana na sociedade contemporânea”¹³. No fundo, trata-se daquilo que Appadurai designou por mediapaisagens, “a capacidade de variados interesses públicos e privados ao redor do mundo produzirem e disseminarem informação do seu interesse”¹⁴, convocando assim diferentes tipos de imagens e excertos caleidoscópicos da realidade que mudam e geram percepções sobre nós próprios e sobre os outros.

Com o aparecimento da imagem fotográfica surgiu a possibilidade de apresentar provas concretas da experiência imediata das pessoas e dos eventos. Este tipo de fotografia colonial surgiu sobretudo para consumo europeu – como, aliás, as exposições coloniais o fizeram em grande escala –, mas também para mostrar e reproduzir a superioridade do colonizador sobre o colonizado em vários referentes. O poder simbólico da fotografia tornou-se, desde a sua criação, sinónimo de reprodução das relações de dominação e subordinação e, portanto, das relações coloniais. Todavia o poder está do lado de quem possui os meios:

os ricos representam os pobres e dominam os *media*, pelo que poucos movimentos de autorrepresentação conseguem penetrar no véu da homogeneidade burguesa das culturas do Primeiro-Mundo. E as tecnologias de conhecimento e representação no Primeiro-Mundo subjuga[ra]m continuamente as possibilidades das culturas não ocidentais se representarem nos palcos mundiais¹⁵.

O grande desenvolvimento da fotografia em inícios do século XX deveu-se à sua adaptação para usos comerciais e foi acompanhada pela emergência do fotojornalismo e pelo crescimento de revistas profundamente visuais que encorajaram e reforçaram a dependência psicológica da sociedade na comunicação visual. “O projecto de tornar a vida uma obra de arte”, criou novos sujeitos e padrões de relação e mediação entre a obra, o seu produtor e os seus públicos¹⁶. A fotografia, através da sua forte presença em todas as facetas da vida social e cultural, como na publicidade, tem ajudado a fomentar e criar a marca, a montra, o item para exibição. Essa importância tem criado um imaginário colectivo de que o mundo ao nosso redor pode, de facto, ser vivido e interpretado apenas através de imagens. Jean Baudrillard referiu-nos que “a publicidade revela-se talvez como o mais notável sistema de comunicação de massas da nossa época”, precisamente devido às novas interpretações e signi-

¹² Bruno Sena Martins, «E se eu fosse cego?»: *Narrativas silenciadas da deficiência* (Porto: Edições Afrontamento, 2006), p. 70.

¹³ João Arriscado Nunes, “Fronteiras, hibridismo e mediatização”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 45 (1996), pp. 35-71.

¹⁴ Arjun Appadurai, *Dimensões culturais da globalização* (Lisboa: Teorema, 2004), p. 54.

¹⁵ Leslie Devereaux, “An Introductory Essay”, in Leslie Devereaux e Roger Hillman, *Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography* (Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press, 1995), p. 5.

¹⁶ Nunes, “Fronteiras, hibridismo e mediatização”, p. 44.

ficações da imagem¹⁷. É através desta que se performatiza a “«operação-consenso», da comunicação e da permuta de valores através da qual toda uma sociedade se torna homogênea por meio de incessante aculturação à lógica, silenciosa e espectacular, da moda”¹⁸. A ideologia dominante, portanto.

O processo fotográfico tem vindo a desempenhar um papel fundamental na perpetuação de concepções e valores que produzem um discurso hegemónico. Mas pode também assumir-se simultaneamente como um instrumento que, através da sua “performance de poder”¹⁹, contribui para uma emancipação social, desafiadora dos cânones impostos por um sistema que perpetua e fomenta relações de desigualdade. Este texto propõe-se a reflectir sobre as diferentes funções que a fotografia atingiu ao serviço do colonialismo. Para tal, fará uma breve aproximação à história e teoria da fotografia, para depois ilustrar como esta foi crucial na criação e manutenção do projecto colonial.

Os momentos decisivos: definir o enquadramento da história

O rápido desenvolvimento das tecnologias de comunicação tornou o visionamento e partilha de registos fotográficos uma tarefa acessível em pouco tempo, construiu e alterou relações de poder, movendo os seus eixos e determinando a eficácia das suas mensagens.

A fotografia, através da sua fácil adaptabilidade a diferentes propósitos e projectos políticos, permite uma certa suspensão do tempo, na medida em que no seu visionamento somos transportados para um outro tempo, imóvel, e uma outra realidade, um tempo que pode não ser coetâneo, como no contexto colonial²⁰. Tudo está em reticência, “o futuro e a morte, ou até a nova vida, residem ainda no porvir”²¹. Permite documentar contextos sociais, celebrar formas de cultura, atribuir identidades, cultivar a memória, nomeadamente através do “distanciamento que pauta a análise sociológica e antropológica da fotografia”²². Aclama estilos de vida e reúne padrões culturais e sociais. Constrói, reproduz ou destrói preconceitos. Porque a memória é, também, da sua responsabilidade. No seu papel de mediadora da realidade, os poderes da fotografia reclamam nas pessoas uma interpretação diferente do real. Aliás, fazem mais que isso. Para Susan Sontag, autora de *On Photography*, um dos mais reputados ensaios contemporâneos sobre fotografia, algumas imagens “são efectivamente capazes de usurpar a realidade”²³. Posto de outra maneira, a fotografia não se trata apenas de um excerto do real, de o ver de uma certa maneira: ela é um decalque do real. A realidade como a conhecemos é fragmentada e redefinida “como um item para exibição”, processo levado a cabo pela exploração e duplicação fotográficas e que oferecem “possibilidades de controlo que nunca poderiam ser sonhados sob o anterior sistema de gravação de informação: a escrita”²⁴.

Salientando uma abordagem crítica pós-moderna dos textos e objetos culturais, J. A. Nunes aponta uma reversibilidade que permite identificar sob o texto que se “lê”, o texto sobre o qual este foi escrito²⁵. Ora, se a fotografia é, em

¹⁷ Jean Baudrillard, *A sociedade de consumo* (Lisboa: Edições 70, 2007), p. 131.

¹⁸ Baudrillard, *A sociedade de consumo*, p. 176.

¹⁹ Paul Frosh, “The Public Eye and the Citizen-Voyeur: Photography as a Performance of Power”, *Social Semiotics*, Vol.11, n.º 1 (2001).

²⁰ Fabian, *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object*, 2002

²¹ Carol Zemel, “Imaging The Shtetl: Diaspora Culture, Photography and Eastern European Jews” in Nicholas Mirzoeff, org., *Diaspora and Visual Culture: Representing Africans and Jews* (Londres e Nova Iorque: Routledge, 2000), p. 196.

²² Roland Barthes, *A Câmara Clara* (Lisboa: Edições 70, 1981), pp. 20-21.

²³ Susan Sontag, *On Photography* (Londres: Penguin Books, 1979) p. 154. Existe tradução portuguesa.

²⁴ Sontag, *On photography*, p. 158.

²⁵ Nunes, “Fronteiras, hibridismo e mediatização”, p. 61.

última instância, um texto, importa igualmente que esta permita “a emergência de formas institucionais diferentes e inovadoras, e a potenciar transformações nos mundos da cultura que reforcem o [seu] potencial emancipador”²⁶. Daí que a sua função seja facilmente enquadrada, e parte fundamental, num mecanismo de produção de poder:

as relações de comunicação são, de modo inseparável, sempre, relações de poder que dependem, na forma e no conteúdo, do poder material ou simbólico acumulado pelos agentes (ou pelas instituições) envolvidos nessas relações e que (...) podem permitir acumular poder simbólico. É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os «sistemas simbólicos» cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação de uma classe sobre a outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim (...) para a «domesticação dos dominados»²⁷.

O próprio paradigma da eficácia das imagens modificou-se, já que ao contrário de períodos históricos anteriores, actualmente sentimo-nos direccionados para colocar a realidade como pertencendo a uma imagem, e não o contrário²⁸.

Permite lembrar, mostrar, demonstrar, reificar o que aconteceu, fortalecendo ou resgatando raízes de um passado distante no tempo e no espaço. As próprias relações sociais também se alteraram, já que com essa criação que é a fotografia “entrámos numa fase inteiramente nova das relações de vizinhança, mesmo daqueles que estão muito distantes de nós”²⁹. O modo como se olha para uma fotografia pode suscitar um balanço, uma referência, uma memória ou uma expectativa. Mas pode, igualmente, apontar para a representação de uma narrativa e da identidade do colonizador e do colonizado nos vários estágios que a compuseram³⁰.

No seu ensaio sobre a história da fotografia, Walter Benjamin salienta que o facto de a fotografia surgir como espaço de múltiplas relações entre a imagem, a sua reprodução, a perda, o esquecimento e a mimese, define-a como objecto inevitavelmente apaixonante³¹. A história não é só o movimento das coisas mas também a sua captura por vários meios. A fotografia, tal como a história, torna-se uma clausura, um “fragmento temporal no qual projecta as constelações dialécticas do passado e do futuro onde o tempo se esvazia e desaparece, sendo que é nos momentos de maior perigo, insegurança, nostalgia que se tenta resgatar a memória como referente último”³². Mas o poder desequilibrado é a norma no acto fotográfico, pelo que é necessário considerar o momento do disparo como definidor da transição momentânea do/a fotografado/a de sujeito para objecto, e que é nesta posição que narrativas e memórias serão construídas.

Todavia, a fotografia não é só promotora de identidade, memória, pertença e consolidação. A “retórica da imagem”³³ tem o potencial de interferir na ges-

²⁶ Nunes, “Fronteiras, hibridismo e mediatização”, p. 62.

²⁷ Pierre Bourdieu, *O poder simbólico*, (Lisboa: Difel, 1989), p. 11.

²⁸ A título de exemplo, a maneira como pessoas que passaram por experiências traumáticas descreveram a experiência como estando a “viver um filme”.

²⁹ Appadurai, *Dimensões culturais da globalização*, p. 45.

³⁰ Mirzoeff, “What is Visual Culture?”, p. 127.

³¹ Walter Benjamin, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* (Lisboa: Relógio de Água, 1992).

³² Benjamin, “Theses on the philosophy of history”, p. 255.

³³ Roland Barthes, “Rhetoric of the Image” in Nicholas Mirzoeff, org., *The Visual Culture Reader* (Londres e Nova Iorque: Routledge, 1998), pp. 70-73.

tão e representação de algumas questões na opinião pública, constituindo um instrumento de poder simultaneamente hegemónico e emancipatório.

As memórias e práticas coloniais tradicionais, por exemplo, vão sendo fragmentadas à medida que se manipulam e reconfiguram através dos signos e práticas culturais dos países coloniais e criam um paradoxo, na medida em que essa recodificação as vai manter dissimuladas na esfera pública e continuando a exercer o seu poder. Um certo tipo de fotografia, portanto, referente da “matriz de poder colonial”³⁴. Não é sempre assim, é claro. Os usos da fotografia são múltiplos. Sabemos, por exemplo, que o seu uso e mensagem está dependente de enquadramentos políticos e sociais. Estes irão definir se as imagens estão mais direccionadas para o “reforço da regulação ligada às instituições existentes ou no sentido da realização do seu potencial para a emancipação”³⁵. Nesse sentido o poder da fotografia reside sobre dois momentos: um momento inicial, o da sua criação e das mensagens que constrói e divulga; e um outro, associado à maneira como essas novas imagens irão influenciar contextos subsequentes. Isto é, a produção e disseminação colectiva de certos símbolos fotograficamente produzidos vai definir quem ou o quê pode pertencer a uma certa ordem social, cultural, política, económica e moral e quem dela fica excluída. São esses símbolos que garantem a partilha de conhecimento e comunicação, mas que estão frequentemente reservados para grupos privilegiados. A fotografia, como veremos, estruturou hierarquicamente a sociedade em simbiose com o projecto colonial.

Contudo, apesar do seu carácter irremediavelmente político/colonial, é igualmente importante não cair na armadilha de identificar a fotografia apenas como um elemento constitutivo da relação colonial. Esta tem outros usos por outros grupos dominantes e frequentemente antagónicos entre si, e o seu poder não é atribuível apenas a uma relação estabelecida de domínio. O poder simbólico é, também e tão-só, tantas vezes, a relação que delimita quem fotografa, do sujeito/objecto que nela está presente.

O momento do disparo na fotografia pode ser, e foi certamente durante o período colonial, um instrumento de dominação. A encenação das fotografias, apesar de marcada por uma relação de poder inequívoca, definiu também a pertença de vários grupos a um mesmo universo de sentido, embora totalmente díspares e hierarquizados. Ao agregar comunidade colonizadora e comunidade colonizada numa mesma imagem, definiu-se a impossibilidade de exis-

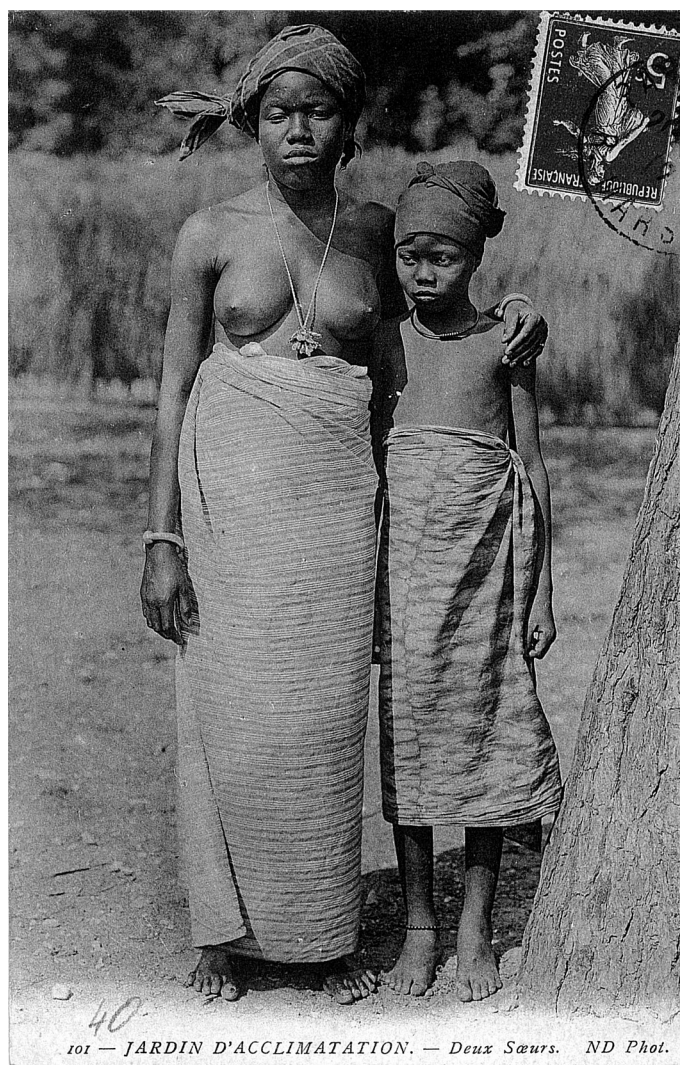


Figura 2. “Duas irmãs”, Jardim de Aclimação de Paris, s.d., postal fotográfico, N.D. Phot. Coleção F. L. Vicente.

³⁴ Ramón Grosfoguel, “Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 80 (2008), p. 123.

³⁵ Nunes, “Fronteiras, hibridismo e mediatização”, p. 62.

tência de um sem o outro – tudo parte de um grande projecto –, legitimando e, acima de tudo, *normalizando* o lugar social e cultural que cada um ocupava. Deste modo, era transmitida aos povos colonizados a ideia de pertença e proximidade com os povos colonizadores, neutralizando o seu potencial reivindicativo. O instrumento que estava a unir os povos a nível comunicativo, era simultaneamente aquele que mais os separava enquanto reflexo de distinções claras entre os seus intervenientes.

Construir e consolidar posições: a fotografia para o colonial

Considerando que “as práticas de representação implicam continuamente as posições a partir das quais escrevemos ou discursamos”³⁶, a caracterização e criação do “Outro” pelo Norte global contribuiu para a criação de categorias religiosas, raciais, sexuais ou de género que se podem articular de diferentes modos, quer concordantes, quer conflitantes, quer apenas desordenadas. Uma das razões para que tal tenha acontecido deve-se aos sistemas de classificação social decorrentes da colonialidade do poder, conforme nos refere Anibal Quijano³⁷.

A título de exemplo, para ilustrar a criação de estereótipos surgida a partir dessas classificações, verifica-se nas matérias correspondentes ao ensino da história de África nos manuais escolares um domínio dos “preconceitos adquiridos numa informação desinformada” sobre África como a terra das selvas, dos homens e mulheres nuas, dos acorrentados, miseráveis, tribal³⁸.

É nesse sentido que Nicholas Mirzoeff se questiona sobre o uso do conceito de raça enquanto grande referencial contemporâneo na classificação dos indivíduos, em particular no “modo de ser” do Ocidente:

o propósito, fútil, de visualizar a diferença racial desempenhou um papel fundamental na cultura visual Ocidental através do período moderno e os seus efeitos são maiores que meras aparências na vida diária contemporânea. Existem maneiras não ráticas de olhar para as pessoas?³⁹

A questão deixada no ar é plena de sugestões sobre a história da cultura visual ocidental. Subjazem raízes históricas diversas e múltiplas à(s) maneira(s) de ver que circunscrevem o nosso modo de estar no mundo. A história do colonialismo nas suas várias facetas, como veremos adiante, encontrou fundamento na

produção do Ocidente como forma de conhecimento hegemónico [que] exigiu a criação de um Outro, constituído como um ser intrinsecamente desqualificado, um repositório de características inferiores em relação ao poder e saber ocidentais e, por isso, disponível para ser usado e apropriado. A produção da alteridade colonial, como espaço de inferioridade, assumiu várias formas que reconfiguraram os processos de inferiorização já existentes (sexo, raça, tradição)⁴⁰.

³⁶ Hall, “Cultural Identity and Diaspora”, p. 21.

³⁷ Anibal Quijano, “Colonialidade do poder e classificação social” in Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses, orgs., *Epistemologias do Sul* (Coimbra: Almedina, 2010), pp. 73-117.

³⁸ Henrique Cunha Jr., “O Ensino da História Africana”. Disponível a 1 de Setembro de 2014 em: <http://www.historianet.com.br/conteudo/default.aspx?codigo=499>

³⁹ Mirzoeff, “What is Visual Culture?”, p. 281.

⁴⁰ Santos, Meneses e Nunes, “Introdução: Para ampliar o cânone da ciência: a diversidade epistemológica do mundo”, p. 24.

O colonialismo económico, religioso e militar foi acompanhado por uma intensa produção de colonialismo visual, que incluía a produção de fotografias e colecta de artefactos “indígenas” para colecções e constituição de espólios museológicos de que faziam parte pinturas, tecidos, instrumentos musicais, livros, postais, cinema, guias e outros elementos de vária ordem. Esta cultura visual do colonialismo, “colectivamente, desempenhou um papel capital tanto na explicação como na definição da ordem colonial”⁴¹. Foram várias as iniciativas que povoaram sociedades com os imaginários colonialistas, como, a título de referência, as exposições coloniais. João Carlos Paulo refere que aquelas constituíram um farol ideológico do colonialismo, mensurável através da resposta da população a esse chamamento textual, iconográfico, imagético e material⁴².

Esses registos visuais foram recolhidos com o sentido de demonstrar a superioridade do colonizador sobre o colonizado e basearam-se no desejo de criar uma escala civilizacional, em cuja base estaria o “primitivo” e no topo o “civilizado”⁴³. Na constituição dessa mesma escala esteve, entre outros agentes, a “imposição da ideia de progresso científico e tecnológico como imperativo para atingir o estádio supremo do desenvolvimento – a civilização ocidental”⁴⁴. As exposições de produtos e imagens coloniais adquiriram, então, uma dimensão significativamente mais abrangente, que congregava vários tipos de acontecimentos. A I Exposição Colonial Portuguesa, datada de 1934 e realizada no Porto, ficou conhecida não só por “ser a primeira grande realização da «política de espírito» apostada na massificação da «consciência imperial», mas igualmente por ter servido para a “apresentação ao vivo do «homem, sociedade e costumes indígenas»”⁴⁵. Pessoas reais, vivas, trazidas das colónias para os países coloniais, representando “o real”, pois não existiria uma maior demonstração de poder e “verdade” que mover os povos e todo o seu ambiente para o país colonizador.

A literatura e a imprensa promoviam a ideia de um vasto império português. O postal colonial estava a ser propagado, desde o início do século XX, instituindo o racismo quer pessoal quer institucional: “organizando cuidadosamente esses objectos, [fez-se] com que estes evocassem um significado mais amplo, tal como a História ou o Império, ou o Progresso”⁴⁶. Reduziram-se outros mundos a umas exibições e umas prateleiras, relegando-se saberes, conhecimentos e experiências para a categoria de artefactos de museu⁴⁷. Como Anne McClintock indica, a fotografia estava associada a outros fenómenos, “como a exposição, o museu, a galeria, o circo, cada um dos quais envolvendo o princípio fetichista da colecção e da exibição como um espectáculo de variedades”⁴⁸.

A pesquisa na fotografia colonial é portanto um exercício forense. As fotografias colonialistas interessam não só pelo seu conteúdo, mas pelo seu estatuto enquanto projecto cultural⁴⁹, pois existe um conjunto de paralelismos entre a fotografia e o imperialismo⁵⁰. Em particular, o seu desenvolvimento e uso para produzir a inferioridade, fundamental “para sustentar a noção de descoberta imperial, [enquanto parte de] múltiplas estratégias de inferiorização”⁵¹.

Aqueles e aquelas em posições privilegiadas podiam assim aceder ao mundo como se de uma performance se tratasse. Uma tendência que se man-

⁴¹ Mirzoeff, “What is Visual Culture?”, p. 282.

⁴² João Carlos Paulo, “Exposições coloniais”, in Fernando Rosas e J. M. Brandão de Brito (dir.), *Dicionário de história do Estado Novo* (Lisboa: Círculo de Leitores, Vol. 1, 1996), p. 327.

⁴³ Mirzoeff, “What is Visual Culture?”, p. 282.

⁴⁴ Santos, Meneses e Nunes, “Introdução: Para ampliar o cânone da ciência: a diversidade epistemológica do mundo”, p. 25.

⁴⁵ Paulo, “Exposições coloniais”, p. 328.

⁴⁶ Timothy Mitchell, “Orientalism and the Exhibitionary Order” in Nicholas Mirzoeff (org.), *The Visual Culture Reader* (Londres e Nova Iorque: Routledge, 1998), pp. 293-303.

⁴⁷ Santos, Meneses e Nunes, “Introdução: Para ampliar o cânone da ciência: a diversidade epistemológica do mundo”, p. 26.

⁴⁸ Anne McClintock, *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in The Colonial Contest* (Londres e Nova Iorque: Routledge, 1995), p. 123.

⁴⁹ Zemel, “Imaging The Shtetl: Diaspora Culture, Photography and Eastern European Jews”, p. 196.

⁵⁰ McClintock, *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in The Colonial Contest*, p. 123.

⁵¹ Boaventura de Sousa Santos, *A gramática do tempo: Para uma nova cultura política* (Porto: Edições Afrontamento, 2006), p. 170.

teve até à actualidade, onde a experiência assume a forma de um espectáculo, com grande contribuição da tecnologia fotográfica. Este processo da produção de subalternização do “Outro”, da fotografia enquanto metáfora do imperialismo devido à própria orientação e posicionamento de quem fotografa, *i.e.*, atrás da câmara, baseou-se numa velha tradição ocidental, em que

ao quebrar a ligação entre o sujeito da enunciação e o lugar epistémico étnico-racial/sexual/de género, as (...) ciências ocidentais [conseguiram] gerar um mito sobre um conhecimento universal verdadeiro que encobre, (...) que oculta não só aquele que fala como também o lugar epistémico geo-político e o corpo político das estruturas de poder/ /conhecimento colonial, a partir do qual o sujeito se pronuncia⁵².

Formou-se, conseqüentemente, uma ideia do mundo baseada em binómios, dialéctica, construída a partir do poder colonial. Criou-se uma alteridade, “um ser desprovido de saber e cultura que foi o contraponto da exigência colonial de transportar a civilização e a sabedoria para povos vivendo nas trevas da ignorância”⁵³. Mas conseguiu-se também implantar essa ideia no Outro, de o fazer considerar-se efectivamente como “O Outro”⁵⁴.

A fotografia constitui-se muitas vezes na construção e aceitação de um poder discursivo e autoritário do fotógrafo sobre o sujeito fotografado e no controlo posterior “sobre a produção, distribuição e iconografia das imagens”⁵⁵. O seu valor residiu no exercício e engendramento de assimetrias de poder entre o colonialista e o colonizado, como quando se “tornaram visíveis os ‘povos primitivos’ no momento da sua aniquilação”. Assim, “as práticas fotográficas constituem um local de luta social bem como um mecanismo de controlo social”⁵⁶.

Restituir todos os corpos, todas as mulheres: o género na fotografia colonial

O efeito do postal colonial era frequentemente alcançado através da *performance* representacional de mulheres africanas em fotografias⁵⁷. Tal verificava-se na definição das poses erotizadas, na visibilidade deliberada da nudez e na aparente disponibilidade sexual para o colonizador branco. Esta conjugação de factores colocava-as não num mundo imoral, mas num mundo amoral, fora dos mesmos códigos morais da população colonizadora. Tal distinção é fundamental, na medida em que a diferença entre imoral/amoral é indicativa da pertença ou exclusão de um certo grupo. Ou seja, as mulheres negras estavam ausentes do mesmo referencial moral da população branca, dominante e colonizadora. Eram mulheres “sem moral”, traduzindo a sua não-humanidade, a pertença a uma categoria inferior de vida (a imoralidade estava reservada para as mulheres brancas, numa outra categoria). O corpo feminino concebido, assim, como uma mera “geometria de sexualidade cativa da tecnologia

⁵² Grosfoguel, “Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global”, p. 119.

⁵³ Santos, Meneses e Nunes, “Introdução: Para ampliar o cânone da ciência: a diversidade epistemológica do mundo”, p. 25.

⁵⁴ Hall, “Cultural Identity and Diaspora”, p. 24.

⁵⁵ Frosh, “The Public Eye and the Citizen-Voyeur: Photography as a Performance of Power”, p. 46.

⁵⁶ Frosh, “The Public Eye and the Citizen-Voyeur: Photography as a Performance of Power”, p. 47.

⁵⁷ Mirzoeff, “What is Visual Culture?”, p. 283. Para resgatar um caso do imaginário colonial no masculino, recorremos ao modo como Nuno Porto descreve uma fotografia de um homem branco e um negro: “Tal como Henrique de Carvalho é a representação do explorador heróico, Satxissenga é a visualização do chefe selvagem. Dito de outra forma, a sua imagem fotográfica, informada pelo texto descritivo da epopeia civilizadora, materializa ao olhar o que o texto sugere: a diferença civilizacional a preto e branco.” Cf. Nuno Porto, *Angola a Preto e Branco – Fotografia e Ciência no Museu do Dundo* (Coimbra: Museu Antropológico da Universidade de Coimbra, 1999), p. 17.



Figura 3. Quatro mulheres com a legenda "Happy". Postal fotográfico a p/b pintado, s.d., publicado por Sallo Epstein & Co. Durban, África do Sul. Coleção F. L. Vicente.

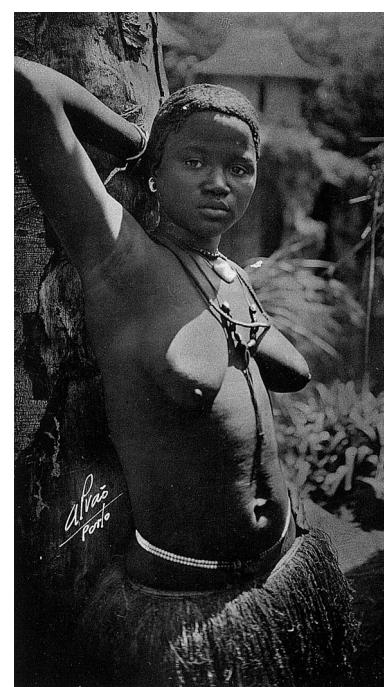


Figura 4. "Beleza Bijagoz – Guiné, N.º 2 da série 1.ª Exposição Colonial Portuguesa, Portugal – Porto, 1934", Postal fotográfico de autoria de Domingos Alvão. Coleção F. L. Vicente.

da forma imperial”⁵⁸. Para uma abordagem a um caso particular no contexto colonial português, veja-se o artigo de Filipa Lowndes Vicente, que resgata Rosita, uma mulher negra que traduzia a imposição e era repositório dos códigos coloniais, sujeito transformado em objecto para deleite do poder⁵⁹.

Também o trabalho de Clara Carvalho se tem dedicado a resgatar o corpo enquanto local de enunciação da empresa colonial, o qual era subjugado a “uma encenação visual do controlo e da posse sempre adiados”⁶⁰.

Desde o seu início que a fotografia foi utilizada de modo a formar e consolidar discursos racistas e de hierarquização de género no “seio da modernidade europeia”. No âmago do regime colonial as imagens estereotipadas serviram para construir a identidade colonialista através da sua relação antagónica e oposicional com o “Outro”, ilustrando a diferença que os separava a nível civilizacional, tecnológico e de “pureza” mas também, simbolicamente, mostrar o valor do corpo branco e do corpo negro. Na maioria das vezes, este tipo de fotografia exotizava e erotizava “as nativas”, frequentemente ligadas a um mundo que simultaneamente as venerava e desdenhava⁶¹. Uma ressalva deverá ser feita: o destaque dado à própria noção de que o corpo não-branco e, em particular, o corpo da mulher não-branca estava sujeito à exploração colonial, não deve negligenciar o facto de que esses mesmos corpos estavam já, na sua maioria dos casos, debaixo de uma dominação machista/patriarcal em grande parte das suas culturas⁶², tal como as mulheres coloniais também o estavam. Ou seja, há que tomar precauções para que não se caia numa “relação linear

⁵⁸ McClintock, *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in The Colonial Contest*, p. 4.

⁵⁹ *Jornal Público*, 25 de Agosto de 2013. Disponível a 25 de Junho de 2014 em: <http://static.publico.pt/jornal/rosita-e-o-imperio-como-objecto-de-desejo-26985718>

⁶⁰ Clara Carvalho, “Raça, género e imagem colonial: representações de mulheres nos arquivos fotográficos” in José Machado, Clara Carvalho e Neusa Mendes, orgs., *O Visual e o Quotidiano* (Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2008), pp. 145-173.

⁶¹ E.D. Lewis, *Timothy Asch and Ethnographic Film* (Londres: Routledge, 2004).

⁶² McClintock, *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality on the Colonial Context*, 1995.

Veja-se também o capítulo de Filipa Lowndes Vicente: “As fronteiras da nudez e a colonização do corpo feminino”, in *A Arte sem História. Mulheres e cultura artística* (Séculos XVI-XX) (Lisboa: Athena, 2012), pp. 200-206.

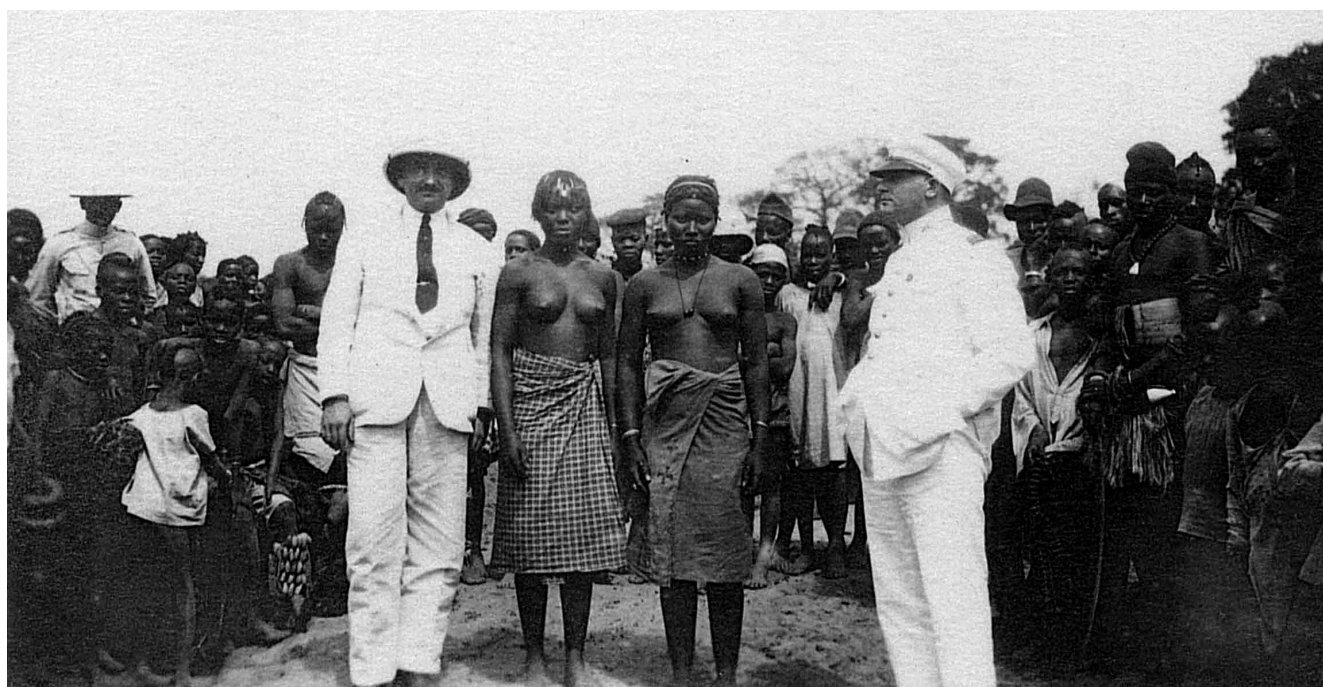


Figura 5. Fotografia realizada, provavelmente, numa ex-colónia portuguesa em África. Sem mais informações. Colecção F. L. Vicente

entre colonizador e colonizado”⁶³, pois é preciso considerar o cruzamento de vários tipos de hierarquias e desigualdades.

Segundo Anne McClintock, “a fotografia tornou-se serva do imperialismo (...) e, no postal colonial, o tempo é reorganizado como um espectáculo, a história é organizada numa narrativa singular e linear de progresso”⁶⁴. A autoridade imperial era simbolicamente representada e encenada nas típicas fotografias coloniais, com as colonizadas semi-nuas nas suas posições de escravas, criadas, ou servas sem roupas ou quaisquer posses, expondo o seu corpo e disponibilidade sexual para o colonizador, surgindo este último numa posição de proeminência e autoridade, vestido e em posturas sumptuosas masculinamente aventureiras.

Estes exemplos manifestam, portanto, as assimetrias de poder subjacentes, pois “as condições sociais e representativas que estruturaram as relações coloniais entre brancos e negros levaram à percepção efectiva das pessoas negras como sub-humanas”⁶⁵. Particularmente das mulheres.

Conclusão

A análise de fotografias do período colonial permite, numa primeira instância, resgatar duas ideias essenciais: a primeira, a de que o projecto colonial não teria com certeza decorrido pelos mesmos trajectos nem atingido os mesmos propósitos ou dimensões sem a construção activa e deliberada de um vasto arquivo de referências visuais. Que tal tenha acontecido deste modo está

⁶³ Vicente, *Outros Orientalismos: a Índia entre Florença e Bombaim (1860-1900)*, p. 47.

⁶⁴ McClintock, *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality on the Colonial Context*, p. 15.

⁶⁵ Ben Carrington, *'Race', representation and the sporting body* (Londres: Goldsmiths, University of London, 2002), p. 7.

baseado na predileção histórica da visão como referente do real, e da ciência ocidental considerar a visão como meio privilegiado de aceder ao mundo. A sua soberania no projecto colonial foi determinante para o processo.

Em segundo lugar, a ideia de que é necessário ter cautela com um discurso de revestimento monolítico e unidireccional naquilo que constitui a heterogeneidade da relação colonial. As dinâmicas entre grupos sociais, categorias e classificações são porosas e frequentemente contraditórias. Identificar tendências não deverá ser sinónimo de extrapolação para o real total de fenómenos sociais que possuem circunscrições e particularidades culturais.

Das temáticas passíveis de análise crítica no projecto colonial/imperial, neste texto privilegiaram-se as relações de género, com incidência no corpo feminino e nas pressões a que historicamente tem estado sujeito. O corpo é não só uma entidade biológica, como também é um repositório dos mundos sociais e responsável pela sua circulação neles. Uma das razões que está na base da subalternização do corpo feminino – nomeadamente o não-branco/colonial – estará com certeza na “colonialidade”. Esta continua a promover paradigmas de racismo e de privilégio do género masculino, através de um conjunto de práticas sociais e culturais e de um omnipresente autoritarismo que legitima “a matriz de poder colonial do ‘sistema-mundo patriarcal/ capitalista/ colonial/ moderno/ machista/ europeu’”⁶⁶. Por essa razão, não é possível entender o projecto imperial nem interpretar as tensões que permeiam esses corpos – em particular os femininos – sem um debate profundo sobre o poder e a influência do género⁶⁷.

Esse projecto foi muito auxiliado pela fotografia. O seu poder simbólico “de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a acção sobre o mundo, portanto o mundo”⁶⁸, definiu os modos de ver e pensar das populações coloniais e colonizadas. Promovendo familiaridade, reforçou expectativas e sugeriu verdades na mediação do real. Tal constituiu um fenómeno cultural único na vida dos países ocidentais, com consequências sociais e políticas sérias no modo de percepção do mundo. Ao mesmo tempo, acompanhou e afectou a produção de significado e os processos de interpretação relativos a actos individuais ou colectivos na sociedade.

A reapreciação permanente do papel da fotografia permite a construção de uma crítica às práticas culturais e fotográficas que construíram relações desiguais de poder. A desconstrução de velhas dicotomias e fronteiras, combinada com novas maneiras de agir e de expressar, podem dar lugar a uma reconfiguração que contemple as relações de poder estabelecidas na alteridade. Desse modo dever-se-ão confrontar os públicos e os sujeitos da fotografia e saber de que modo se constituem como objetos, algo que tem vindo crescentemente a ser feito nas sociedades antes coloniais e colonizadas.

Foi através da fotografia que “o conhecimento Ocidental e a autoridade Ocidental se tornaram sinónimos do real”⁶⁹, algo que se manteve para o porvir dada a invisibilização activa dos “padrões de mais longo prazo da dominação e exploração colonial”⁷⁰. Estes perpetuam “a negação de uma parte da humani-

⁶⁶ Grosfoguel, “Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global”, p. 125.

⁶⁷ McClintock, *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in The Colonial Contest*, 1995.

⁶⁸ Bourdieu, *O poder simbólico*, p. 14.

⁶⁹ McClintock, *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in The Colonial Contest*, p. 123.

⁷⁰ Nelson Maldonado-Torres, “A topologia do Ser e a geopolítica do conhecimento”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 80 (2008), p. 84.

dade [que] é sacrificial, na medida em que constitui a condição para uma outra parte da humanidade se afirmar como universal”⁷¹.

Quando a produção e reprodução de imagens é controlada e delineada por grupos imbuídos de valores dos consumidores ocidentais, os resultados tendem a reproduzir ou reforçar as expectativas políticas ou sociais dessa sociedade. Isto é, “sendo dominantes no plano económico e político, fazem assentar essa dominação na produção e difusão global de objetos culturais e das tecnologias culturais adequadas a esses objectos”⁷². O projecto colonial é disso exemplo.

A sobrevivência do colonialismo como relação social, contrariamente ao colonialismo como relação política, dita a renovação do discurso colonialista, mesmo onde este não parece estar presente. É assim hoje importante “identificar em que medida o colonialismo está presente como relação social nas sociedades colonizadoras do Norte, ainda que ideologicamente ocultado pela descrição que estas fazem de si próprias”⁷³. Mas também é necessário identificar as relações coloniais dentro das próprias sociedades outrora politicamente colonizadas. De qualquer modo, em ambos os cenários e embora dissimulada, a questão colonial continua por resolver, pois “a mitologia da ‘descolonização do mundo’ tolda as continuidades entre o passado colonial e as actuais hierarquias coloniais/raciais globais, além de que contribui para a invisibilidade da ‘colonialidade’ no momento presente”⁷⁴.

Como interpretar o mundo visual que nos rodeia tendo sempre em conta o pressuposto do reconhecimento do outro como sujeito e não como objecto? Poderá a fotografia, apesar das suas origens e associações, ser totalmente descolonizada? Que novas “formas de subjectividade, identidade, comunidade e exclusão”⁷⁵ podem ser criadas a partir das diferentes utilizações da fotografia?

As considerações devem começar com uma reflexão ponderada sobre as noções de “ver” da cultura ocidental, da industrialização da produção da imagem e da sua comercialização. Se ver é saber, e poder⁷⁶, importa continuar a questionar, por exemplo, as utilizações contemporâneas do corpo feminino que reforçam e traduzem ainda a matriz colonial de dominação machista/patriarcal em ambos os contextos mediados pela relação colonial.

É imperativo que se desenvolvam movimentos e críticas que desafiem a visão modernista, promotora da ideia do olhar inocente, desinteressado e apolítico. O ver para crer, mote das sociedades modernas, tem que ser questionado à luz de usos emancipatórios da fotografia. Por sua vez, espera-se que estes possibilitem a reinterpretação de hierarquias estabelecidas de sujeitos e objectos, tal como toda uma abordagem crítica aos sistemas de dominação que lhe estão associados. As profundas transformações que a fotografia tem sofrido desde o início do século XX serão com certeza reflexo de desenvolvimentos tecnológicos, mas têm sido também fruto das diferentes ideologias que dela se apropriam com diferentes propósitos. Identificar essas dinâmicas e fluxos é um avanço indiscutível para o reconhecimento e disputa de outros regimes de verdade existentes na relação entre sociedades anteriormente colonizadas e colonizadas.

⁷¹ Boaventura de Sousa Santos, “Para além do Pensamento Abissal”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, N.º 78 (2007), p. 10.

⁷² Nunes, 1996, p. 62. Para maior ilustração do debate sobre a permanência das estruturas de poder e pensamento coloniais no campo da produção visual, ver o estudo de caso de Celeste Fortes (2013) sobre a revista *Afro*, publicada em Portugal (Celeste Fortes, “O corpo negro como tela de inscrição dinâmica nas relações pós-coloniais em Portugal: a Afro como (pre)texto”, *cadernos pagu*, n.º 40, 2013, pp. 229-254.

⁷³ Boaventura de Sousa Santos, *Do pós-moderno ao pós-colonial e para além de um e do outro*, Conferência de Abertura do VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais (2004) p. 23, Coimbra. Consultado a 20 de Agosto de 2007 e disponível em: http://www.ces.uc.pt/misc/Do_pos-moderno_ao_pos-colonial.pdf

⁷⁴ Grosfoguel, “Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global”, p. 127.

⁷⁵ Nunes, 1996, p. 42.

⁷⁶ Carlos Barradas, “Poder ver, poder saber. A fotografia nos meandros do colonialismo e pós-colonialismo”, *Arquivos da Memória*, n.º 5-6, 2009, pp. 59-79.

