

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

LEONARDO ALVES SÁ

**“A ÁFRICA NÃO EXISTE”
IMAGEM E REPRESENTAÇÃO VISUAL
NAS FOTOGRAFIAS DE RYSZARD KAPUŚCIŃSKI**

Brasília
2022

LEONARDO ALVES SÁ

**“A ÁFRICA NÃO EXISTE”
IMAGEM E REPRESENTAÇÃO VISUAL
NAS FOTOGRAFIAS DE RYSZARD KAPUŚCIŃSKI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (PPGAV/VIS/IdA/UnB) como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Linha de Pesquisa: Teoria e História da Arte

Orientador: Prof. Dr. Biagio D'Angelo

Brasília
2022

LEONARDO ALVES SÁ

“A ÁFRICA NÃO EXISTE”
IMAGEM E REPRESENTAÇÃO VISUAL NAS
FOTOGRAFIAS DE RYSZARD KAPUŚCIŃSKI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (PPGAV/VIS/IdA/UnB) como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Linha de Pesquisa: Teoria e História da Arte

Orientador: Prof. Dr. Biagio D'Angelo

Prof. Dr. Biagio D'Angelo (UnB)
Orientador

Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)
Membro Efetivo

Prof^a. Dr^a. Renata Azevedo Requião (UFPel)
Membro Externo

Prof^a. Dr^a Carina Luisa Ochi Flexor (UnB)
Suplente

Brasília
2022

AGRADECIMENTOS

A quem não se deve ser grato?

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília; em especial ao coordenador e orientador da pesquisa Prof. Dr. Biagio D'Angelo, pela amizade, diálogo franco e condução aberta do trabalho. Fundamental também foram as contribuições de Chico, Carina e Vinícius, além da Prof^a. Dr^a. Maria Adélia Menegazzo (UFMS) e da Prof^a. Dr^a Fátima Aparecida dos Santos (UnB) no Exame de Qualificação.

O privilégio de realizar a atividade de pesquisa dentro da universidade faz parte de um luxo que o Brasil precisa encarar como necessidade básica: a valorização dos professores e da educação pública de qualidade desde o ensino fundamental.

À Ana Maria e Chico Sá, que forjaram meu aprendizado e dos meus irmãos tendo em mente que a educação transforma vidas, como, de fato, transformou a da nossa família.

Logo de início, em 2020, a pesquisa foi atravessada pela pandemia e pela crise sanitária que deixaram o mundo do avesso e demandaram ajustes no plano de trabalho e na dinâmica acadêmica. Contudo, no microcosmo, agradeço o privilégio de encontrar ao longo da jornada conforto e acolhimento ao conviver com aqueles que se fazem Casa. Obrigado.

Diante de uma imagem — por mais antiga que seja —, o presente nunca cessa de se reconfigurar. (...) Diante de uma imagem — por mais recente e contemporânea que seja —, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar. (...) Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser que a olha.

Georges Didi-Huberman

RESUMO

Dentro da necessidade de discutir os modelos de representação visual no contexto de criação, fruição e consumo de imagens, a dissertação parte das aproximações entre artes visuais e comunicação com base nas perspectivas documentais, expressivas e estéticas do catálogo da exposição de fotografias *África en la Mirada*, editado em 2010 pela Associação de Jornalistas Europeus, e que aborda a jornada do escritor polonês Ryszard Kapuściński no continente africano no período de 1962 até o ano 2000. Há uma correlação iconográfica direta entre o seu trabalho e o grande vazio imagético a respeito da representação daquele continente. O objetivo é investigar aspectos da poética e da significação que envolvem o estatuto das representações visuais e a perspectiva que orienta determinada percepção de mundo. O objeto de estudo é o processo de criação e a significação das fotografias da exposição. O eixo teórico atravessa a generalização histórica da representação visual presente na obra de Kapuściński, e é discutido de modo analítico com o recorte direcionado ao objeto. O procedimento teórico-metodológico trabalha a fotografia em torno da significação e da relação com o referente, partindo do princípio que as imagens carregam consigo ampla carga simbólica e se estabelecem como um campo do saber em movimento. Para indicar os elementos intertextuais presentes nas imagens, articulam-se os signos fotográficos e os signos linguísticos a partir das suas relações intersemióticas. Como sintoma do que as imagens evidenciam, a África presente na obra de Ryszard Kapuściński faz parte do imaginário produzido pelo europeu e não existe de fato. A conexão mais profunda que se pode fazer é com o sujeito que a produz, as fotografias são sua forma de representação com base no exotismo e na subalternização e não validam as formas de existência sobre um espaço e nem podem defini-las.

Palavras-chave: fotografia; representação texto-visual; semiótica; Ryszard Kapuściński; África.

ABSTRACT

It is urgent to discuss the models of visual representation in the context of creation, enjoyment and consumption of images, so the research starts from the approximations between visual arts and communication based on documentary, expressive and aesthetic perspectives from the catalog of the exhibition of photographs *África en la Mirada*, which shows the journey of Polish writer Ryszard Kapuściński on the African continent, from 1962 to the early 2000s. There is a direct iconographic correlation between his work and the great lack of images about the representation of that continent. The objective is to investigate aspects of poetics and meaning that involve the statute of visual representation and the perspective that determines the perception of the world. The object of study is the creation process and the meaning of the photographs in the exhibition. The theoretical basis goes through the historical generalization of the visual representation presented in Kapuściński work and is discussed analytically with a focus on the research object. The methodological procedure works on the meaning of the photograph and the relationship between the sign and the reference, and assumes that images carry great symbolism and are an area of research in motion. To indicate the intertextual elements presented in the images, the photographic signs and the linguistic signs are articulated from their intersemiotic relationships. As a symptom of what the images show, the Africa in Kapuściński's work is part of the imagination produced by the European and does not actually exist; the deepest connection that can be made is with the subject who produces it, it is their form of representation based on exotic images and subalternity and they do not validate all forms of existence over a space and cannot even define them.

Keywords: photography; textual and visual representation; semiotics; Ryszard Kapuściński; Africa.

LISTA DE FIGURAS

Figura	1	<i>One and Three Chairs, 1945, Kosuth Joseph</i>	35
Figura	2	<i>Abertura da exposição África en la Mirada, 2003</i>	77
Figura	3	<i>Kapuściński com o catálogo da exposição, 2003</i>	77
Figura	4	<i>Abertura da exposição África en la Mirada, 2009</i>	78
Figura	5	<i>Detalhe do espaço expositivo, 2008</i>	79
Figura	6	<i>Zâmbia, 1962</i>	84
Figura	7	<i>Costa do Marfim, 1997</i>	86
Figura	8	<i>Camarões, 1999</i>	87
Figura	9	<i>Gana, 1964</i>	88
Figura	10	<i>Togo, 1964</i>	88
Figura	11	<i>Nigéria, 1989</i>	89
Figura	12	<i>Nigéria, 1989</i>	89
Figura	13	<i>Benin, 1991</i>	89
Figura	14	<i>Mali, 199</i>	89
Figura	15	<i>Eritreia, 1997</i>	91
Figura	16	<i>Uganda, 1998</i>	91
Figura	17	<i>Mali, 1999</i>	91
Figura	18	<i>Malawi, 1974</i>	93
Figura	19	<i>Sudão, 1996</i>	94
Figura	20	<i>Etiópia, 1974</i>	97
Figura	21	<i>Angola, 1975</i>	98
Figura	22	<i>Angola, 1975</i>	100
Figura	23	<i>Angola, 1975</i>	100
Figura	24	<i>Angola, 1974</i>	100
Figura	25	<i>Quênia, 1963</i>	101
Figura	26	<i>Etiópia, 1974</i>	101
Figura	27	<i>Libéria, 1996</i>	101
Figura	28	<i>Etiópia, sem data</i>	101
Figura	29	<i>Zâmbia, 1964</i>	103
Figura	30	<i>Zâmbia, 1964</i>	103
Figura	31	<i>Camarões, 1988</i>	104

Figura	32	<i>Construção Canal Mar Báltico, 1933, Rodchenko</i>	105
Figura	33	<i>Dead Troops Talk, 1982, Jeff Wall</i>	105
Figura	34	<i>Níger, 1996</i>	106
Figura	35	<i>República Centro-Africana, 1992</i>	107
Figura	36	<i>Gabão, 1982</i>	108
Figura	37	<i>Tanzânia, 1998</i>	108
Figura	38	<i>Tanzânia, 1997</i>	110
Figura	39	<i>Sudão, 1998</i>	113
Figura	40	<i>Camarões, 1998</i>	114
Figura	41	<i>Etiópia, 1998</i>	116
Figura	42	<i>Etiópia, 1998</i>	116
Figura	43	<i>Etiópia, 1999</i>	117
Figura	44	<i>Somália, 1992</i>	119
Figura	45	<i>Senegal, 1964</i>	120
Figura	46	<i>Egito, 1996</i>	121
Figura	47	<i>Uganda, 1978</i>	122
Figura	48	<i>Nigéria, 1999</i>	123
Figura	49	<i>Egito, 1999</i>	124
Figura	50	<i>Sem título, 1980</i>	125
Figura	51	<i>Mali, 1992</i>	127
Figura	52	<i>Mali, 1996</i>	128
Figura	53	<i>Mali, 2000</i>	130
Figura	54	<i>Gana, 1964</i>	133
Figura	55	<i>Qûenia, 2015, Sense8</i>	133
Figura	56	<i>Trolley, Nova Orleans, Robert Frank</i>	133
Figura	57	<i>Egito, 2000</i>	136

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO — MIL OU UMA IMAGEM	11
CAPÍTULO 1 — IMAGEM EM PRISMA	18
1.1 REPRESENTAÇÃO VISUAL	18
1.2 REALIDADE FOTOGRÁFICA	25
1.3 IMAGEM E SIGNIFICAÇÃO	34
1.4 IMAGEM EM MOVIMENTO	45
CAPÍTULO 2 — O DONO DA VISADA	55
2.1 AS LENTES DOS EUROPEUS	55
2.2 A CRIAÇÃO DA REALIDADE DO AUTOR	67
CAPÍTULO 3 — ÁFRICA EN LA MIRADA	77
3.1 A EXPOSIÇÃO E O CATÁLOGO	77
3.2 O DIFERENTE É O OUTRO	83
3.3 FOTOGRAFIA E EXPRESSÃO	112
3.4 IMAGEM E SEMELHANÇA (DE QUEM)	138
APONTAMENTOS PARA UMA CONCLUSÃO	148
REFERÊNCIAS	152

INTRODUÇÃO — MIL OU UMA IMAGEM

Na vida pessoal e no desenvolvimento de uma cultura estamos nos referindo não tanto ao real mas às imagens (...) sabemos que o real é algo sem sentido, por assim dizer. Estamos sempre verbalizando o real. Quando vejo alguma coisa, conto uma história dessa coisa, portanto, estou sempre fabricando uma imagem do real. O real é algo infotografável. Um homem ou um artista, em sua vida é confrontado com o real, mas também com as representações do real que o precederam (SOULAGES, 2017).

A premissa da pesquisa surge da incoerência entre a imensidão e a diversidade do continente africano frente à desinformação generalizada e ao grande vazio imagético a seu respeito. Dessa escassez, boa parte das imagens que transitam fora da África estão associadas à falta de informação, ao exotismo e à subalternidade. São carregadas de resquícios da colonialidade, da opressão e da violência, traços que atuam na geração e reprodução de fotografias e de forma marcante no universo simbólico.

Afinal, quantas imagens vêm à mente quando pensamos em África? Poucas, o nosso repertório é escasso. Boa parte das poucas imagens que transitam fora do continente e que chegam até nós estão associadas à falta de informação, à subalternização, aos estereótipos, ao tom de exotismo e de descoberta que forjaram os relatos de viajantes, de historiadores, dos veículos de comunicação, da produção cultural, literária e artística ao longo do tempo.

A questão balizadora do estudo, portanto, tem origem nesta pergunta, cuja resposta permitiu a delimitação do tema, pautado pela premissa do escritor polonês Ryszard Kapuściński (1932-2007), segundo a qual, pela imensidão do continente africano é impossível descrevê-lo ou mesmo sintetizá-lo em um tipo de imagem. Ele seria um grande oceano, um outro planeta, composto de várias nações, um cosmo múltiplo:

Esse continente é demasiadamente grande para ser descrito. É um verdadeiro oceano. Um planeta diferente, composto de várias nações, um cosmo múltiplo. Somente por comodidade

simplificamos e dizemos África. Na verdade, a não ser pela denominação geográfica, a África não existe (KAPUŚCIŃSKI, 2002, p. 7).

A expressão “A África não existe” sintetiza as contradições apontadas na fotografia e ajuda na reflexão sobre as possibilidades de reprodução da realidade e, sobretudo, dá a dimensão do vazio quanto à representação visual acerca do continente. A não ser pela denominação geográfica, essa África não existe de fato. Boa parte das imagens que circulam pelo mundo são criadas e reproduzidas por conveniência e reducionismo a partir de representações produzidas por forasteiros. Em termos territoriais, soa contraditório o continente não existir, afinal, é um dos maiores e mais populosos do mundo, com mais de um bilhão de habitantes e trinta milhões de quilômetros quadrados de extensão. Portanto, há uma incoerência entre a imensidão territorial e o desconhecimento a respeito daquele lugar e daquelas pessoas, há desinformação generalizada e um grande vazio no campo imagético a seu respeito.

As imagens alimentam um sistema de representação visual que cria padrões dentro do mecanismo enciclopédico que rotula o mundo a nossa volta. É um sistema racionalizado que cataloga e fornece significados prontos, que ajudam a delinear o regime representativo do mundo dominado pela dinâmica da visualidade. Em tal regime é que são criadas e reproduzidas imagens que desconsideram diferentes nuances e contextos histórico-culturais, o que traz a sensação de que os significados estão dados, como se existissem africanos típicos por exemplo.

Oportuno ressaltar que a fotografia atua como mecanismo de representação visual e está atrelada à construção de identidades e espaços com base em determinado momento histórico e em determinada cultura. Tais representações comportam uma falsa equivalência que têm como resultado o estabelecimento de certas imagens como padrão de representação, o que, conseqüentemente, ofusca outras imagens e diferentes perspectivas.

O objeto da pesquisa são as fotografias¹ do catálogo da exposição *África en la Mirada*, editado em 2010 pela Associação de Jornalistas Europeus (APE). O catálogo conta com 75 imagens produzidas ao longo de trinta e oito anos, entre 1962 e 2000, durante diversas viagens a trabalho que Ryszard Kapuściński fez pelo continente africano. Há uma correlação iconográfica direta entre o seu trabalho e o grande vazio imagético a respeito da representação daquele continente.

Kapuściński não se considerava fotojornalista, nem escritor, e nem mesmo artista, dizia-se um repórter em busca da notícia. Considerado um dos grandes nomes do jornalismo do século XX, o polonês foi um premiado escritor e repórter reconhecido internacionalmente pelos seus textos. Além da cobertura jornalística para a agência de notícias oficial da Polônia, o correspondente internacional trabalhou nos cinco continentes e colaborou com grandes jornais impressos ao redor do mundo. Seu trabalho permitiu se manter no continente africano apto a produzir, de modo paralelo à atividade de jornalista, um material fotográfico de grande potência artística e grande valor documental mas pouquíssimo conhecido.

Dentro da necessidade de discutir os modelos de representação visual no contexto de criação, fruição e consumo de imagens, a dissertação se debruça sobre as fotografias de *África en la Mirada* que prescindem do trabalho do autor tanto como jornalista quanto como escritor mas que são indissociáveis do ponto de vista da criação e da significação. Por conseguinte, que relação da história com a representação tais imagens nos impõem? É uma pergunta que acompanha o desenvolvimento da pesquisa e, no desafio de tentar respondê-la, passa por uma série de desdobramentos teórico-metodológicos ao longo da dissertação.

Desse modo, o objetivo geral da pesquisa busca investigar aspectos da poética e da significação que envolvem o estatuto das representações visuais e a perspectiva que orienta determinada percepção de mundo presente na obra de Kapuściński. Para alcançar tal objetivo, partiu-se da premissa de que não há porque se falar em fronteira entre as linguagens, e se procurou, a título de objetivos específicos, aprofundar o debate acerca da representação e da reprodução de

¹ As fotografias foram publicadas no ano 2000 pela editora polonesa *Buffi*, especializada em obras dedicadas à arte, arquitetura e paisagem, e reconhecida pelo alto nível editorial. Em formato de fotolivro, *Z Afryki* é composto pelas fotografias que Kapuściński fez no continente africano e conta com 128 páginas, 28 x 30 cm e capa dura. A edição está esgotada e sem previsão de reimpressão. Disponível em: <http://www.buffi.pl/podstrony/afryka_eng.htm>. Acesso em 19 set. 2022.

práticas artísticas como formas de representação visual; questionar o estatuto da objetividade fotográfica; apontar como os indivíduos constroem sentidos através das imagens; e, também, destacar os elementos intertextuais presentes nas fotografias.

A partir das aproximações entre texto e fotografia, o trajeto da pesquisa se mostra relevante ao atravessar os campos de estudo da história da arte e da comunicação social para compreender como obras visuais são produzidas e se relacionam entre si. A perspectiva que recorta e orienta a dissertação se debruça sobre a poética acerca das representações visuais e o modo como são construídas as imagens da África que chegam até nós e reforçam o sentido único de identidade do continente e esvaziam sua pluralidade.

A dissertação aponta como as fotografias de Kapuściński são incapazes de se desvincular do seu referente mas também não se desvinculam da sua subjetividade, e que essa condição é inseparável. Os signos fotográficos são repletos de camadas, gerados por meio de lentes que agem como filtros carregados de subjetividade. *África en la Mirada* opera no campo da significação e alimenta o imaginário.

No que diz respeito aos procedimentos metodológicos utilizados para que a dissertação fosse possível, houve uma quantidade generosa de livros e referências examinadas, entretanto, o argumento analisado não dependeria de um número exaustivo de textos e nem de um conjunto ilimitado de fontes, autores e ideias. O eixo metodológico atravessa a generalização histórica da representação visual da África presente na obra de Ryszard Kapuściński, e é discutido de modo analítico com o recorte direcionado ao objeto de estudo. A pesquisa parte do método que pensa a fotografia em perspectiva frente a suas genealogias e atravessamentos e, assim como todas as imagens, ela carrega consigo uma ampla carga simbólica.

Para tanto, as fotografias são lidas como documentos produzidos em determinado domínio histórico e os relatos de *Ébano, minha vida na África* são fonte e instrumental para a análise do objeto. Escrito em primeira pessoa, a obra relata em 29 capítulos a jornada do autor por mais de quarenta anos no continente. Os relatos e as fotografias transpõem o caráter documental dos registros e

mergulham na dimensão poética da representação do que Kapuściński entende como África.

Ao analisar a iconografia do catálogo *África en la Mirada*, o desafio da pesquisa é identificar as camadas de leitura das imagens a fim de ter acesso aos elementos que compõem o campo de significação e as formas de representação que evocam reducionismo, exotismo e subalternidade. Tal análise se justifica porque a representação visual tende a agrupar as pessoas e os lugares sob nomenclaturas unificadoras, como espécie de verbetes que geram uma identidade coletiva para diferentes espaços e múltiplos indivíduos.

O procedimento teórico-metodológico aborda os textos verbais e não-verbais como operadores atuantes na construção de sentido das imagens. Todavia, os signos fotográficos de *África en la Mirada* e os signos linguísticos presentes em *Ébano, minha vida na África* não são considerados traduções, mas são trabalhados em suas articulações intersemióticas. A ligação entre o texto e a imagem perpassa um leque de temas não estritamente comunicacionais ou estéticos, e contribui com questões ligadas à poética e à significação que atravessam o fazer artístico. Tal correlação é importante porque ocorre em um lugar de trânsito em que cada campo se potencializa sem perder sua singularidade.

A dissertação está dividida em três capítulos. No primeiro, *Imagem em prisma*, são indicados os marcos teóricos e metodológicos importantes para o desenvolvimento da pesquisa, o segundo traz a questão de como determinado regime representativo sintetiza outras culturas, como omite as semelhanças e aponta, principalmente, as diferenças. No terceiro está o tratamento, a análise do *corpus* e suas implicações.

O capítulo 1, *Imagem em prisma*, trata da representação, cerne da atividade artística e instrumento da cultura visual, e aponta o risco da simplificação das possibilidades de se representar o "outro"; a fotografia é apresentada como ferramenta para documentação, mas o capítulo a exime do papel de testemunha e traz alguns exemplos para exaltar a sua potência expressiva; depois situa o leitor no universo semiótico e na relação entre o texto e a fotografia na composição das imagens. Em seguida, o capítulo aponta o papel da imagem como elemento-chave do nosso tempo e como ela atua como ferramenta e objeto na pesquisa.

O Capítulo 2, *O dono da visada*, apresenta um panorama histórico da forma como o continente é representado por forasteiros, especialmente por meio das lentes do europeu. O capítulo também contextualiza quem é Kapuściński, o dono da visada, ou seja, o autor, seu trajeto como jornalista e escritor, e sua relação com o "outro" e as formas de representá-lo.

O Capítulo 3, *África en La Mirada*, é dedicado ao tratamento e à análise do *corpus* da pesquisa. Começa com o detalhamento do objeto investigado: a exposição e o catálogo; na sequência, com o intuito de investigar o estatuto das representações visuais e a perspectiva que recorta e orienta determinada percepção de mundo, o capítulo se debruça sobre a poética por trás das fotografias da exposição *África en la Mirada*. Dada a complexidade da imagem como mecanismo de definição por meio da representação e também sua potência ligada à expressão e ao imaginário, as fotografias da exposição foram divididas em duas frentes. Na primeira, estão atrelada ao referente, o que ressalta o caráter pragmático e documental. Na outra, exploram a dimensão expressiva e a força polissêmica ligada ao imaginário. Na última parte do capítulo, apontam-se elementos intertextuais que perpassam a discussão sobre colonização, racismo e branquitude, tanto na construção dessas imagens quanto no desenvolvimento da pesquisa, que remetem à construção simbólica acerca do continente africano, aos seus significados e às suas implicações.

A exposição *África en la Mirada* não se prende aos acontecimentos factuais e está longe de registrar disputas, questões sociais, ou grandes momentos históricos da região, como as lutas por independência, conflitos armados ou guerras civis. As fotografias dão ênfase às experiências do forasteiro, em que o lado lírico e as questões do cotidiano suplantam a urgência da notícia e o momento de ruptura em que a região se encontrava. Porém, as imagens instrumentalizam um mecanismo de subordinação e de violência das formas de ser e de conhecer e que estão diretamente ligados ao poder presente nessas relações. Como resultado, a dissertação mostra como elas remetem a um universo subjugado, do qual são apresentados trabalhos de pouca complexidade, precariedade, problemas sanitários, conflitos, fome e miséria. A obra de Ryszard Kapuściński se assenta nessa aparente contradição: por mais que ele tenha se dedicado a tentar fazer o contrário e se conectar com aquelas pessoas e aqueles lugares por onde passou,

pesa o olhar do estrangeiro em suas fotografias. Seu trabalho reverbera em mil e uma imagens a representação que reforça a subalternização do continente africano, que se perpetua através da sucessão de imagens negativas que se vê até hoje.

Como apontamentos para uma conclusão, a dissertação indica a impossibilidade de combinação de elementos que sintetize uma representação continental sem que se desconsidere diferentes nuances e contextos sociais e geográficos. Além disso, o trabalho reverbera de maneira transversal na discussão acerca do regime representativo que marca o gesto colonial das civilizações europeias desde o legado da Antiguidade e que se faz presente nos modos de se representar as formas visuais. Há uma correlação iconográfica direta entre o trabalho de Kapuściński e a constelação imagética que cria e reproduz a representação do que seria a África, de forma a reduzir sua magnitude, suas histórias e seu povo.

CAPÍTULO 1 — IMAGEM EM PRISMA

1.1 REPRESENTAÇÃO VISUAL

Que desafio para a História da Arte pode nos impor a poética do trabalho de um homem europeu que representou em suas obras a população e o continente africano? Tal pergunta reverbera de maneira transversal em diversos contextos culturais e implica em se discutir o regime representativo que marca o gesto das civilizações europeias desde o legado da Antiguidade e que se faz presente no modo elementar de se representar as formas visuais.

Olha-se para a arte encontrada ao norte da África, no curso do rio Nilo, na região conhecida como Egito Antigo, com a disposição herdada dos gregos e vemos aquelas representações como cenas da vida diária e as consideramos um tanto ingênuas. Essa leitura é fruto da forte formação grega clássica que herdamos. Ao longo dos séculos fomos moldados a ler as imagens como se fossem ilustrações e a interpretá-las como fragmentos de uma narrativa tomada muitas vezes como realidade. No entanto, a arte antiga egípcia estaria totalmente voltada à função de apresentar a informação visual com clareza e legibilidade. O interesse do artista estaria em representar características específicas para enfatizar a mensagem. As imagens do Egito Antigo não representam episódios do cotidiano mas uma sequência conceitual de cenas não narrativas. Uma arte diagramática, atemporal, mais próxima a ideogramas em que a diversidade das formas está em primeiro lugar (GOMBRICH, 1995, p. 129). Totalmente ligada ao conceito, quando interessa, o esquema e a forma são modificados para marcar a distinção e garantir a clareza da informação visual.

Apesar de ser visto com algumas ressalvas por, entre outros motivos, ignorar artistas mulheres e pela pretensão em contar toda a história da arte quando, na verdade, limita-se quase exclusivamente ao Ocidente, Ernst Gombrich pertence a uma corrente de pensadores responsável por direcionar as bases científicas da História da Arte longe de julgamentos meramente estéticos. *Arte e Ilusão* debate o

estatuto da representação a partir das práticas artísticas e das formas de representação visual. Apoiar-se nas ideias de Platão a respeito do trabalho do artista e apresenta um breve relato do que seriam as funções da imagem associadas às suas formas. Constrói os argumentos com base na dualidade Grécia e Egito e coloca em destaque o legado grego para a “revolução” na arte por meio das contribuições egípcias consolidadas na Grécia Antiga. O autor sugere um evolucionismo ao tratar a arte grega clássica como um progresso em relação à arte egípcia, mas não se pode ser categóricos quanto a essa linearidade.

O que é importante destacar é o papel deste legado, que se consolidou a partir do contato com as representações produzidas na África, mais especificamente no Egito Antigo, e como elas serviram de contraponto para o estabelecimento da representação visual que seguiria desde os gregos daquele período e que vigora até hoje. Representações visuais aos olhos dos egípcios tinham o poder de mostrar o que foi e o que viria a ser: representavam duas coisas conjuntamente. Na forma egípcia, o faraó domina seus inimigos, de modo que o tempo ali se detém em um eterno agora.

Ocorre que hoje vemos as contribuições gregas na busca de um procedimento “natural” no campo da representação como “correções” em relação à forma egípcia. A grande mudança na representação se deu com a conquista do naturalismo dos gestos e das poses. Tal mudança seria uma das mais fortes contribuições desse período da Antiguidade e fruto da observação da realidade, da imitação e da tentativa de ajustamento às aparências do mundo visível e que teve como contraponto a maneira egípcia de representação visual. Portanto, abre-se espaço para a reflexão sobre qual sociedade poderíamos ter sido se tivéssemos herdado outra concepção de representação visual, não como registro de poses ou histórias a serem narradas, mas como faziam os antigos egípcios, em que a representação estava mais próxima da presença atemporal do que da efemeridade da narração.

Temos a inclinação em perceber as formas de representação visual, mesmo as esculturas, como narrativas, como episódios de uma história que precisa ser contada por meio das imagens. Mas até o século IV na Grécia, tendo em vista o tipo de função que exerciam, as esculturas eram figuras petrificadas em poses “santificadas”. A vida, então, parece ter penetrado o mármore (GOMBRICH, 1995,

p. 124), a tensão foi quebrada e substituída por corpos com movimento. Dentro dessa “revolução”, em que as representações despertavam de uma rigidez antinatural, escultores haviam aprendido um método de representar o corpo humano e iniciavam uma reação em cadeia que transformou o caráter da arte visual grega. Ocorre o mesmo na pintura, as imagens sugerem o que já não mostram, cria-se a ilusão do volume pelo contorno das figuras. A narrativa se aprimora com a mitologia e a necessidade de se elencar a sequência de acontecimentos para contar as histórias. É o momento em que a representação visual atinge o clímax na arte grega.

A narrativa leva à exploração do espaço e dos efeitos visuais para se atingir determinado resultado. Porém, algo muito importante foi sacrificado nessa mudança. Perde-se a função atemporal presente na arte antiga egípcia. Ainda de acordo com Gombrich, pela incapacidade de representar algo tal qual é por si mesmo e por incluir apenas um aspecto dele no quadro, o artista é condenado a um “fazedor de fantasmas”. Seriam as trapaças do pintor o recurso para se tentar atingir a verdade nas obras (Idem, p. 135). A representação artística, portanto, seria incompleta e por conseguinte apelaria para a imaginação mais do que para a razão, já que os seus métodos exploram as formas e os movimentos não como são, mas como parecem ser. A revolução grega a que o autor se refere está instalada na representação visual desde então.

Historicamente, as artes visuais revelam-se um espaço denso em que as obras deixaram de ser entendidas como meras reproduções do mundo visível. Através de sistemas de signos diversos e de linguagens específicas, poesia, literatura, pintura, escultura, cinema e fotografia estão no cerne da atividade artística: a representação. Tais práticas se encaixam na reflexão sobre o trabalho do artista como a experiência poética de criação. A complexidade das obras é algo que extrapola a simples tentativa de reproduzir uma realidade mas nem por isso elas deixam de operar no campo da evidência, na fronteira entre aquilo que se convencionou chamar de realidade e suas aparências.

Muito já foi discutido quanto à representação e à verossimilhança tendo a fotografia como ponto de partida. Isso porque ela nos situa em uma posição conveniente para fazer uma radiografia do mundo visível, como um dos dispositivos que de maneira mais direta colabora com a assimilação do outro e do espaço que

nos rodeia. Nos últimos dois séculos, ela se consolidou como um dos pilares da representação visual. Encarada como linguagem que age diretamente na forma de percepção do mundo, a fotografia é um dispositivo ontologicamente enciclopédico e o fotógrafo é um colecionador de imagens². Fotos de viagem, de paisagem, fotografia urbana, de expedições, de documentos, álbuns de família, ciências sociais, fotojornalismo, ou quaisquer que sejam, funcionam como verbetes de uma grande enciclopédia visual do ser humano.

Em todos esses casos a fotografia trabalha dentro do regime representativo que cada sociedade, de forma a criar, alimentar e reproduzir um sistema de representação (SCHØLLHAMMER, 2002, p. 22-23) em que a imagem ocupa uma posição de destaque. A compreensão dos sistemas de representação passa pelos sentidos aparentemente contraditórios do conceito de representação³:

A representação é o instrumento de um conhecimento mediato que faz ver um objeto ausente substituindo-lhe uma "imagem" capaz de repô-lo em memória e de "pintá-lo" tal como é. Dessas imagens, algumas são totalmente materiais, substituindo ao corpo ausente um objeto que lhe seja semelhante ou não (...) Outras imagens funcionam num registro diferente: o da relação simbólica (...) de algo de moral pelas imagens ou pelas propriedades das coisas naturais (...). Uma relação decifrável é portanto postulada entre o signo visível e o referente significado — o que não quer dizer, é claro, que é necessariamente decifrado tal qual deveria ser (CHARTIER, 1991, p. 184).

No trecho em destaque se encontra a matriz da instabilidade dos sistemas de representação, ou seja, a diferenciação dos dois modos que a representação pode se dar. A primeira "faz ver uma ausência, o que supõe uma distinção entre o que representa e o que é representado, a outra é a apresentação de uma presença, ou seja, a apresentação pública de algo ou de uma pessoa" (CHARTIER, 1991, p. 184). As definições do termo são complementares e condensam o

² Reflexão suscitada no curso da disciplina *Estética e teoria da arte* (PPGAV/UnB, 2020/1) ministrada pelo professor Dr. Biagio D'Angelo, e os diálogos acerca do enciclopedismo nas artes visuais, os métodos de classificação e de exploração do mundo.

³ Roger Chartier argumenta com base nos conceitos extraídos dos verbetes da publicação francesa *Dicionário Universal de Furetière*, edição de 1727.

instrumental por meio do qual o ser humano constrói significados para o seu universo. O historiador ensina que tal processo de significação é um componente essencial dos discursos, que nunca são isentos porque incluem interesses que perpassam a prática cultural e sociopolítica. O entendimento sociológico, semiótico e estético de representação compreende, portanto, a ideia de estar em lugar de algo.

Um dos objetivos deste capítulo é trazer a reflexão para o processo social de construção das representações. Em uma sociedade dominada pela dinâmica da visualidade, a reprodução do mundo visível está diretamente ligada à representação e à forma como ele é nomeado, descrito e interpretado. Ao identificar, ordenar e associar os elementos às suas representações o ser humano compreende e classifica o universo a sua volta. A representação, constitui-se, portanto, a “apresentação de uma presença” por meio de uma perspectiva subjetiva. É um campo repleto de ambiguidades e dentro do processo de significação pode criar imagens que reproduzem uma visão unívoca.

Nessa ponte é que os indivíduos e os grupos constroem sentido para os fatos e, de uma maneira geral, para o mundo e para a realidade por meio da fotografia. A imagem fotográfica funde elementos concretos e abstratos e atua no campo simbólico de forma a definir o objeto da imagem como o referente que esteve diante da câmera, ou seja, diante daquele ponto de vista, formando, assim, uma dada representação. A dissertação tem como foco o processo simbólico de construção das representações visuais, tendo como objeto a fotografia, que carrega em si o peso de ser um pequeno espelho do mundo apto a fornecer uma determinada visão dele.

Dentro da dinâmica da visualidade, a representação está ligada à reprodução do mundo visível e está revestida do caráter imperativo que a traduz como verdade. Neste processo cultural, as imagens operam como documentos e validam modelos estabelecidos como formas definitivas de representação. As imagens, assim como os demais documentos, atuam na produção de costumes e fixam percepções, são uma privilegiada instância formadora de representações (SCHWARCZ, 2014, p. 293). A imagem é um dos dispositivos que oferece a maneira mais direta de tomar consciência do mundo e, de alguma forma, organizá-lo. Há nesta dinâmica uma pretensa validação da representação como retrato fiel

que se traduz em verdade. No entanto, é importante frisar que tanto Lilia Schwarcz quanto Roger Chartier não consideram as representações o retrato fiel da realidade. Elas se articulam na dicotomia indivíduo e sociedade e pelos recortes sociais de determinados temas, contextos históricos e práticas culturais.

A representação se estabelece em termos culturais e se baseia em instituições, vocabulário e poder econômico. O interesse econômico atua dinamicamente junto aos fatos e não deve ser aplicado de forma mecânica e determinista a questões complexas que perpassam a representação visual mas também não pode ser ignorado. A complexidade e a interdependência da vida humana trazem a dimensão da alteridade como base da produção e organização sociocultural que historicamente privilegiou a figura do colonizador diante de outros sujeitos colonizados. Nas dinâmicas do encontro com o “outro”⁴, um dos principais aspectos que as imagens trazem é a “exotização”, cuja lógica se dá num processo em que os marcadores da diferença se dão em termos estéticos, o que, historicamente, consolidou uma iconografia determinista, racista e sexista (KILOMBA, 2019). Além disso, o apelo ao exótico exprimiria uma curiosidade, uma intenção de entender mas também de controlar e incorporar aquilo que é manifestadamente diferente.

Por conseguinte, a representação visual opera com imagens calcadas na diferença, que colocam o “outro” na posição de objeto. Para o sentido histórico da representação da diferença no contexto africano, Grada Kilomba mostra que a representação produz um sentido e um discurso atrelados ao poder. Tal processo tende a firmar a diferença não em relação às características culturais, que são intercambiáveis e não se fecham em si mesmas, mas pelo determinismo geográfico e econômico. Portanto, a representação como instrumental das produções culturais realizadas pelos europeus a respeito da África e de outros territórios fora da Europa e a difusão de suas formas a partir de estereótipos definiram seus habitantes pelo exotismo e pela subalternização e contribuíram para justificar a empreitada “civilizadora”. Dentre tais práticas, a existência como presença e a existência como

⁴ Com base nos aspectos discursivos abordados pelo *Manual para uso não sexista da linguagem* e ciente das variantes neutra, feminina e masculina, optou-se por escrever o termo entre aspas: “outro”. O objetivo da grafia é articular o modo de coexistência com base na alteridade do sujeito, e, principalmente, expor a objetificação das identidades: “a língua, por mais poética que possa ser, tem também uma dimensão política de criar, fixar e perpetuar relações de poder e de violência, pois cada palavra que usamos define o lugar de uma identidade” (KILOMBA, 2019, p. 14).

imagem (BITETI, 2020, p. 413 e 416) se fundem de tal maneira que o deslocamento da noção de representação da diferença faz da imagem parte da invenção do “outro”, forjando estereótipos muitas vezes racistas, como um suposto modo de ser africano. É como

(...) se bastasse a cada um retirar [uma imagem] de uma caixa de utensílios de palavras, de representações ou de conceitos já formados e prontos para uso. É esquecer que, desde a caixa até a mão que os utiliza, os próprios instrumentos estão em formação, isto é, aparecem menos como entidades do que como formas plásticas em perpétua transformação (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 23).

Talvez o maior risco ao se traduzir o mundo real em uma representação imagética seja a simplificação das infinitas possibilidades de afirmação da existência, do modo de vida e a relação com determinado lugar e com o que o cerca. Neste sistema, o reconhecimento estético e a aparência são variáveis socioculturais expressas nas formas de representação visual do “outro”. Por conseguinte, a representação instrumentaliza um mecanismo de subordinação e de violência das formas de ser e de conhecer e que estão diretamente ligados ao poder presente nessas relações. As imagens também podem mascarar relações balizadas pela opressão e, por sua vez, funcionar como ferramentas que ancoram a representação na diferença como algo imutável que reforçam a opressão e a violência e que, inclusive, já serviram de justificativa para o comércio de pessoas escravizadas.

É impossível uma combinação de elementos que sintetize uma representação continental como a África, sem que se considere diferentes nuances e contextos socioeconômicos, históricos e geográficos. O que acaba por criar e reproduzir imagens que rotulam o “outro” e o encaixam em um mecanismo visual simplista que fornece significados prontos repletos de estereótipos, gerando uma identidade coletiva para múltiplos indivíduos e diferentes espaços.

1.2 REALIDADE FOTOGRÁFICA

Poderíamos dizer que a fotografia instaura uma dúvida sobre a realidade mais firme que é maior que sua objetividade, ela a subjetiviza, (...) algo que a poesia reconhece logo de saída, enquanto aposta na vertente da lírica e abandona o gênero narrativo e épico (NAVAS, 2017, p.28).

Desde que surgiu, há quase duzentos anos, a fotografia tem se consolidado como mecanismo do regime de representação visual da vida humana centrada na imagem. A partir do fim do século XIX, grandes historiadores da arte, como Heinrich Wölfflin, Bernard Berenson, Louis Marin, Hubert Damisch, Daniel Arasse, entre outros, passaram a incluir a fotografia em suas pesquisas e práticas (GISINGER, 2020). Os seus estudos começaram a passar pela fotografia, seja como documento ou como instrumental pelo qual as pesquisas no campo da arte aconteciam. Todavia, mesmo em trabalhos de documentação ou naqueles em que o intuito é fazer a ponte entre sujeito e objeto, não se esvazia a potência da fotografia como janela para a criação.

A fotografia tem o poder de contar histórias, guardar lembranças e estabelecer suporte para a criação e expressão. Valiosa para a memória por materializar a experiência vivida e por servir de evidência, a fotografia é um dispositivo fundamental para definir o ser humano, abrindo uma dupla via de acesso para a autoafirmação e para o conhecimento (FONTCUBERTA, 2014, p. 45). Ao servir à documentação dos fatos, por provar que algo que esteve ali, que tal episódio aconteceu, trabalha para o regime de veracidade. O estatuto de documento forjou o caráter da fotografia com a premissa de que ela seria o dispositivo que representa a realidade de forma objetiva. Seu caráter documental é fruto das contaminações do campo científico pelo artístico (MIGLIACCIO, 2017, p. 15), e vice-versa, e repercutem as características das produções visuais desde o período das grandes navegações europeias do século XVI. O artista contratado para trabalhar nas expedições usava da observação para realizar seu trabalho bem como a ciência se valia das representações produzidas pelos pintores e

desenhistas para obtenção de informações acerca da realidade e como instrumento técnico para o desenvolvimento científico.

A fotografia documental antropológica e a fotografia de reportagem (fotojornalismo) têm suas raízes na ilustração científica, mas a partir dos anos 1930 a “corrente humanista” a colocou também como hábil ferramenta da percepção, da denúncia e crítica social das mazelas do mundo. Sob o tripé verdade, objetividade e credibilidade, estabeleceu-se como mecanismo problematizador da realidade social. A popularização da câmera como dispositivo a serviço da verdade teve Henri Cartier-Bresson como um dos responsáveis por consolidar a fotografia na perspectiva documental e humanista ligada aos meios de comunicação, às notícias dos jornais impressos e revistas da época. A divulgação de cada registro fotográfico e o seu significado como sinônimo de um determinado acontecimento documentado reforçava o lugar do dispositivo fotográfico a serviço da verdade. O “instante decisivo” de Cartier-Bresson, uma síntese entre “organização das formas” e “significado de um evento” (SIGNORINI, 2014, p. 13) foi o conceito que ajudou a fundamentar os pilares da objetividade do fotojornalismo como uma síntese entre verdade e realismo.

A fotografia como fenômeno estético e sociocultural é capaz de revelar, denunciar e promover mensagens mobilizadoras acerca de questões urgentes, o que inclui a invisibilização do trabalho de mulheres por trás das lentes. Por exemplo, o ineditismo dos retratos de Diane Arbus (1923-1971), que fez um catálogo de pessoas periféricas, minorias, chamadas à época de *freaks*. Ela colocou sob os holofotes pessoas à margem da sociedade estadunidense, como anões⁵, *drag queens*⁶, circenses⁷, entre outros grupos minoritários, pessoas que não eram representadas até então. O trabalho de Arbus abriu o questionamento para os “outros” que os Estados Unidos da América desconheciam ou os escondiam. Marco na fotografia documental, a potência do seu trabalho está na

⁵ *Couple in their living room hugging*, 1971. Disponível em <www.metmuseum.org/art/collection/search/744265> Acesso em 29 jul. 2022.

⁶ *Female impersonator putting on lipstick*, 1959. Disponível em <www.metmuseum.org/art/collection/search/651807> Acesso em 29 jul. 2022.

⁷ *Fire Eater at a carnival, Palisades Park*, 1957. Disponível em <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/285285>> Acesso em 29 jul. 2022.

estética da luz direta, frontalidade do modelo, formato quadrado do pictograma e, principalmente, no humanismo dos retratos.

No escopo de denúncia, pode-se citar o trabalho de Cláudia Andujar, fotógrafa suíça radicada no Brasil. A série *Marcados*⁸ proporcionou um choque na relação entre o trabalho etnográfico, documental e artístico. Na década de 1970, em colaboração com a revista *Realidade*, Andujar produziu diversos retratos da população indígena Yanomami e colocou em xeque o gênero da fotografia de identificação, de caráter documental e etnográfico, como também o estatuto desse tipo de imagem fotográfica em relação ao forte apelo estético que propiciavam, tendo em vista suas características individualizantes no fazer fotográfico.

Entre os retratos, 82 foram feitos com placas numeradas junto ao corpo dos indígenas e foram incluídas nas fichas médicas deles. As fotografias tiveram grande repercussão e foram veiculadas em diversos meios de comunicação, principalmente revistas impressas. Em 1982, Andujar as publica em forma de série e em 2005 três delas são expostas em uma galeria de Londres sob o título *Marcados para viver, marcados para morrer*. A partir deste trajeto no circuito artístico, a autora provoca uma mudança no entendimento dessas imagens e adiciona mais uma camada semântica a elas. Com base em sua origem judaica, em que “marcados para morrer” aponta para o contexto do holocausto, enquanto “marcados para viver” remete à vulnerabilidade daquele grupo de indígenas que resultou na criação do Parque Yanomami brasileiro.

Tanto Arbus, quanto Andujar, como Cindy Sherman trabalham na dupla natureza da fotografia, como documento e como expressão estética e artística. O trabalho de Sherman se valeu de forma inédita de imagens pré-existentes para compor autorretratos. A fotógrafa valeu-se dos *stills* de cinema, as fotografias feitas em estúdio durante a gravação dos filmes, para desconfigurar o suposto realismo fotográfico. Entre 1977 e 1980, ela se fotografou em uma série composta por 67 fotos em cenários de televisão, de fotonovela e de filmes populares da década de 1950. As imagens sugerem uma metáfora cinematográfica, em que ela se coloca no papel feminino disseminado pela cultura de massa nas ruas da cidade grande. Na

⁸ ANDUJAR, Claudia. *Série Marcados*. 1980-1983. Disponível em <<http://www.bienal.org.br/post/457>>. Acesso em 29 jul. 2022.

obra *Untitled Film Still #21*⁹, Sherman acentua os elementos dramáticos da composição, enfatiza alguns deles que podem ter passado despercebidos para o público hitchcockiano que assistiu ao filme: luz, ângulo da câmera, figurino, e o cenário voltam à tona em seu trabalho. Posto isto, tais imagens transitam duplamente: no trabalho da fotógrafa e no repertório imagético de quem viu o filme no cinema.

Sherman não vai ao encontro do mundo dito real, feito de coisas concretas, em busca de revelá-lo. A artista concentrou seu trabalho na fabricação de simulacros, em um mundo feito de imagens que remetem a outras imagens e faz um inventário de estereótipos das mulheres tal como aparecem na mídia e no cinema sob a dominação de um olhar masculino que dirige as cenas. Sua obra constitui uma celebração do grande teatro de marionetes da cultura regida pelos filmes de cinema (FONTCUBERTA, 2010, p.32). Esta entre outras obras não apenas revelam como a identidade de gênero é construída por meio de códigos e sinais de representação presentes na indústria cultural, mas também abrem caminho para o experimentalismo das décadas seguintes.

A ideia de objetividade fotográfica passa por outros estatutos como o da representação, da verossimilhança e também o da credibilidade. Em *O beijo de Judas* (2014), Fontcuberta apresenta um caso de fotorreportagem e manipulação em que a fotografia foi utilizada como ferramenta espúria da antropologia. No início dos anos 1970 foi alardeado pelos quatro cantos do globo a descoberta de um grupo étnico isolado da “civilização”. A única evidência da sua existência era a foto na capa de uma revista que mostrava um jovem agarrado ao cipó em uma mata fechada. A farsa só foi desvendada muito tempo depois, mas as questões desde o episódio seguem latentes e estão além das razões que impulsionaram a impostura. O exemplo serve para comprovar como o realismo fotográfico e seus valores subjacentes são uma questão de interesse e de fé. O paradigma legitimador da evidência nas aparências, no rastro, fundamenta boa parte da prática da vida cotidiana e, de fato, historicamente, a fotografia tendeu a ratificá-lo.

Como o acesso àquele território era praticamente impossível para grande parte das pessoas que se interessaram pela história, as imagens compensavam a

⁹ SHERMAN, Cindy. *Untitled Film Still #21*. 1978. Disponível em <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/266784>> Acesso em 29 jul. 2022.

falta de acesso e da experiência direta em ver com os próprios olhos a comunidade isolada e, ao mesmo tempo, tal distanciamento permitia o controle absoluto da informação transmitida. Portanto, o dispositivo que validava as informações a respeito daquelas pessoas estava dotado de plena credibilidade. O êxito da farsa se apoiava na existência da fotografia e na sua qualidade como documento, quer dizer, a manipulação foi feita na produção de sentido da imagem.

A história da fotografia já mostrou que a fotografia tem o poder de mentir (...) A ideia de que a fotografia é a verdade ou a fundamenta já foi superada. A realidade é o que construímos para nós mesmos¹⁰ (FRANKLIN, Stuart, 2016, p. 193-4, tradução nossa).

A fotografia é integrante dos métodos de expressão que proporcionam nossa imagem de mundo (FABRIS, 2015, p. 14), e apesar de ter se estabelecido como uma tecnologia geradora de evidências, a veracidade da imagem é altamente questionável. Por ser uma forma de mediação intelectual e sensível com o mundo, mesmo que as imagens careçam de verdade e verossimilhança, como no caso da “tribo” que nunca existiu, a fotografia ainda atende a necessidade das sociedades se organizar à sua própria imagem e semelhança.

A fotografia é um dispositivo que compõe uma série de estímulos visuais estabelecidos na contemporaneidade e suscita discussões acerca da realidade porque pertence às esferas da criação e da representação. Apesar da relação de contiguidade e aderência entre a imagem e o referente canonizada por Roland Barthes (1984), exime-se a fotografia da sina de que ela representa automaticamente o real porque, na verdade, a imagem fotográfica não toma o lugar de algo externo. Quando se faz uma foto e se olha pelo visor da câmera (ou do celular) não se vê a realidade, o que está enquadrado é uma imagem da realidade. O real é algo infotografável (SOULAGES, 2017).

O afastamento da ideia de espelho da realidade propicia a mudança do eixo no referente mas mantém a relação problemática e enigmática da fotografia

¹⁰ No original: *The history of photography has already shown that photography can lie (...) The idea that photography is the truth or the sole basis of reality has been surpassed. Reality is what we construct for ourselves.*

com o real. O realismo estaria ligado ao mundo visível e, principalmente, à postura em se crer na realidade, em instituir o visível da imagem como garantia do verdadeiro. O realismo supõe uma crença na realidade e qualquer suspeita diante dela, historicamente, vem mais dos artistas do que dos fotógrafos documentaristas (ROUILLÉ, 2009, p. 368-9). Os artistas, pondera Rouillé, apreciam a capacidade expressiva da fotografia como meio de tornar visível qualquer coisa que não seja da ordem do visível.

Uma imagem fotográfica nunca é isto ou aquilo, ela é o que se deseja fazer dela. Portanto, a fotografia pode ser considerada sob o ângulo do documento ou sob o ângulo da expressão. Não se tratam de duas espécies de foto, é o olhar de quem a considera que decide (SOULAGES, 2010, p. 159). É nessa linha que não se pode aferir que a reprodução da realidade seria o principal objetivo de Ryszard Kapuściński ao fotografar *África en la Mirada*. O trabalho como jornalista e a perspectiva documental das imagens podem ofertar indícios de que Kapuściński desejava ter acesso direto àquela realidade e documentá-la. Todavia, o foco da dissertação não está nas intenções do autor, mas nos modos de se tencionar o pensamento teórico que aborda a fotografia como mecanismo do regime de representação visual numa época profundamente centrada na imagem.

A fotografia é o dispositivo que trabalha para esse regime de verdade que cada sociedade se autodesigna, de forma a criar, alimentar e reproduzir um sistema de representação. A imagem fotográfica opera como documento chancelador da verdade e serve de base para a construção coletiva da memória. Tal mecanismo atua dentro do sistema de representação que direciona os olhares para certas imagens programadas para serem facilmente reconhecidas e reproduzidas. Elas preenchem lacunas de conhecimento e trazem a sensação de que os significados estão dados.

A imagem fotográfica continua impregnada pelo debate no campo da autenticidade e do realismo. A diminuição da crença na sua veracidade e objetividade também pode ser vista como uma crise de confiança na reportagem e no “culto ao referente”. Mas tal perspectiva posiciona a fotografia para além da função instrumental de ferramenta para documentação e abre espaço para encará-la em sua potência expressiva: como dispositivo para a criação e expressão

artística, como um dispositivo que fala sobre si, gera ambiguidades e fala diretamente com outras imagens.

Assim como na pintura, na literatura e na escultura, o valor mimético da fotografia resvala no valor estético, já que a reflexão teórica sobre representação da realidade faz parte das questões ontológicas dessas linguagens. Tal valor está fiado pela representação da realidade e permaneceria como o objetivo principal do ato de fotografar. O referente fotográfico diz respeito à coisa visível a que remete à imagem. Como resultado, o documento fotográfico emularia a ideia acerca do referente e se aproximaria de modo mais fidedigno à representação de uma dada realidade (ROUILLÉ, 2009, p. 368). A fotografia faz essa ponte entre o signo e o referente e, desta posição, atua na taxonomia da memória, como dispositivo que capta e preserva imagens. Já o signo fotográfico aponta para o que havia diante da lente e, independentemente de ser passível de reconhecimento, é o que esteve lá. Tal característica está diretamente ligada ao registro como documento: quanto maior o caráter documental da fotografia, maior o grau de semelhança com o mundo visível; quanto maior o seu grau de esquematização, mais próxima da abstração está a imagem fotográfica.

De todo modo, ao se debater aspectos da fotografia ligados à apreensão da realidade e à veracidade é inevitável se perguntar em qual grau a manipulação da imagem é tolerada. Seja em fotos posadas, ensaios, coberturas jornalísticas, ou na remoção de pequenos objetos, adição ou subtração de elementos na pós-produção, enfim: manipular uma fotografia é problema?

A fidedignidade e a integridade são cruciais para o fotojornalismo, um ponto importante atrelado ao respeito e ao direito do público à verdade como dever ético do jornalista. Porém, “a confusão aumenta porque a fotografia documental contemporânea está em algum lugar entre o jornalismo e a arte”¹¹ (FRANKLIN, 2016, p. 172). No caso, o objeto da dissertação não passa pelo fotojornalismo, são fotografias como veículo de expressão e espaço de criação, mas que não se desvinculam do caráter documental tendo em vista não se dissociarem do seu referente.

¹¹ No original: *The confusion is heightened because contemporary documentary photography lies somewhere between journalism and, for lack of a better word, art.*

No entanto, fotografias nunca tiveram a obrigação de dizer a verdade, manipuladas ou não:

Qualquer forma de informação falsa relacionada a uma fotografia (ou a uma pintura) é mentira, não obstante o fato de que a fotografia é, e sempre foi, um ato interpretativo. (...) E, no entanto, a manipulação é quase um complemento necessário à fotografia digital; fotografias digitais já nascem, de certa forma, pré-manipuladas muito antes da pós-edição começar. (...) A questão é simplesmente quanto ao grau em que as fotografias são alteradas para atender a públicos e fins específicos¹² (FRANKLIN, 2016, p. 172, tradução nossa).

A forma como se utiliza o dispositivo fotográfico passa por aspectos do regime representativo, as formas de narrar e perceber o mundo como parte fundamental da realidade. A discussão sobre veracidade e manipulação na fotografia não é uma temática trazida pelo digital e também não importa para o objeto da dissertação. O foco da pesquisa é o sujeito por trás das lentes, sua visão interior, suas formas de documentar fatos e vivências e a imagem fotográfica resultante do processo.

A relação entre a fotografia e o real precisa ser constantemente questionada ainda mais dentro da perspectiva do avanço tecnológico e do processo de “desmaterialização” que estamos mergulhados. A fotografia perdeu a definição de fenômeno a partir do rastro físico e se transformou em imagem digital processada e, portanto, desterritorializada. O referente é revelado, ou melhor, produzido totalmente em formato digital. Os *pixels* são a imagem digital em si, o referente não mais se materializa fisicamente em instância alguma. Tal mudança de paradigma reafirma os sintomas da própria época em que as imagens precedem a realidade. O que no final dos anos 1990 e início dos 2000 indicava um cenário de confrontação e incerteza em relação à possível disputa entre a fotografia analógica

¹² No original: *Staying with the notion of undeciding, then, it follows that any form of false information related to a photograph (or a painting, for that matter) is lying notwithstanding the fact that photography is, and always has been, an interpretive act. (...) And yet manipulation is almost a necessary adjunct to digital photography; digital photographs are, in a sense, pre-manipulated due to processes determined by software and hardware manufacturers long before the act of post-processing begins. (...) The question is merely the degree to which photographs are altered to cater to specific audiences.*

e a digital soou apenas como darwinismo tecnológico (FONTCUBERTA, 2010, p.7). Em 2022, a questão da mudança de paradigma do analógico para o digital parece superada: a mudança físico-química do processo fotográfico em que o referente migrou diretamente para a forma digital e suas infinitas possibilidades.

Nos últimos anos essa foi a menor das mudanças na sociedade da imagem. As primeiras décadas do século XXI estão marcadas pelo paradigma tecnológico associado ao crescente uso de dispositivos móveis e à imensa circulação de dados, e uma avalanche constante de imagens digitais (o que inclui vídeos, *gifs*, *reels* e outros formatos) fora de qualquer precedente no campo das visualidades. Quando se clica, a imagem congela a transitoriedade do referente e nesse âmbito a câmera fotográfica se consolidou como tecnologia geradora de evidências. Porém, ao encarar a imagem fotográfica digital pela dicotomia verdade e crença, mantém-se a verdade absoluta em xeque e se exalta sua ambiguidade.

1.3 IMAGEM E SIGNIFICAÇÃO

À luz do pensamento semiótico é possível estabelecer relações entre a imagem e o mundo que nós percebemos. A relação entre a imagem e o mundo dito real comporta uma equivalência que vem como resultado do processo de significação que compõe o universo semântico. Nele, os elementos não são autônomos, mas estão ligados e se relacionam por meio da significação.

O campo da semiologia pontua a relação entre objetos de ordens diferentes entorno de uma equivalência. Como forma de apreensão da realidade, a pesquisa explora a fotografia, relacionando-a ao campo social e cultural. Como signo, ela é relativa e histórica e está atrelada a um contexto e a um fazer comunicativo. Sua essência pertence à dimensão cognitiva e se manifesta por meio de sujeitos polifônicos que desempenham papéis discursivos heterogêneos e que constroem o mundo enquanto discurso. São os sujeitos que conectam e relacionam objetos, intenções e sentidos dentro do universo semântico.

De acordo com o conceito de significação, os indivíduos e grupos constroem um sentido para os fatos e, de uma maneira geral, para o mundo e para a forma como percebem a realidade. Partindo da relação entre objetos de ordens diferentes e tendo em mente que as denominações não são casuais, deve-se analisar as imagens na medida do que elas significam, carregam e transmitem. A fotografia deve ser encarada, portanto, como uma linguagem que compõe um sistema semiótico que se baseia na imagem. Sob o âmbito da significação e os conceitos que a cercam, a relação entre signo, significado e significante é fundamental para rastrear o sentido e o uso das imagens fotográficas.

A obra *One and Three Chairs*¹³ (1965) condensa a relação imagem-objeto-significado. Joseph Kosuth apresenta uma cadeira, uma fotografia da mesma cadeira e um verbete do dicionário com os diferentes usos da palavra “cadeira”. O artista coloca o objeto lado a lado com sua representação visual e com sua

¹³ Técnica: madeira e fotografia; 82cm x 38cm x 53cm (cadeira); 91cm x 61cm (fotografia); 61cm x 61 cm (painel com texto). KOSUTH, Joseph. *One and Three Chairs (Une et trois chaises)*. 1965. Disponível em <<https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/c5jdx>>. Acesso em 29 jul. 2022.

definição. Por conseguinte, materializa-se a presença do objeto que se convencionou chamar cadeira a partir de sua forma e uso, e na parede se materializa sua imagem e, também, o significado textual.



Figura 1 — *One and Three Chairs*, 1945, Joseph Kosuth.
Foto: Philippe Migeat/Centro Georges Pompidou

Com base na codificação visual que interessa à dissertação, a representação visual se faz presente como variável imagética da fórmula de reprodução das concepções contidas no verbete e com base nas ideias que conceituam objetos, pessoas e lugares. Na instalação (figura 1), o objeto é disposto de maneira central, enquanto a fotografia e o verbete orbitam em torno da cadeira. Dessa maneira, evidencia-se o caráter indicial do signo não-linguístico (a fotografia) e do signo linguístico (verbetes) em relação ao objeto que designam.

Ao condensar a relação imagem-objeto-significado, Kosuth enfatiza o aspecto indicial mas também icônico da imagem fotográfica. Ademais, ao trabalhar a relação entre objeto, palavra e imagem, a fotografia e o texto são colocados como duas linguagens diferentes que viabilizam a relação objeto-significado de modos distintos.

A dissertação trabalha tal relação pelos contornos da significação e do conceito de referente desenvolvido por Roland Barthes e aplicado a objetos de estudos tirados da cultura de massa (BARTHES, 2001) e da própria fotografia:

O referente da fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação. Chamo de “referente fotográfico”, não a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. A pintura pode simular a realidade sem tê-la-visto (BARTHES, 1984 p.114-115).

Dentro dos sistemas de significação, o signo é a totalidade associativa de um conceito, significado é o conceito, o significante está na imagem, e a relação entre o conceito e a imagem é o próprio signo (BARTHES, 2001, p. 136). Apesar de inúmeras variações, o conceito e a representação visual da cadeira, portanto, suscitam lugar para sentar com espaldar para apoiar as costas, caso não tenha os dois elementos, o objeto seria no máximo banco. O papel da representação visual da cadeira passa por fazer tal correlação entre os indivíduos e os referentes que dão sentido para as imagens de cadeiras através dos signos e os conectores entre significante e significado.

Não obstante a semiótica ter seus fundamentos na linguística, este campo se estrutura com a cooperação de três elementos: os signos, seus objetos e seus interpretantes. A pesquisa explora a poética que envolve a produção das fotografias e suas formas de significação, ou seja, tem como centro de imantação a linguagem visual (a imagem) e a interligação entre as diferentes linguagens que conectam o universo semântico com o que há de imagem em um conceito textual e o que há de síntese em uma imagem. Enfatiza-se o aspecto misto do texto e das imagens em consenso de que, desde a primeira instância, são elementos visuais com formas reunidas sobre uma superfície (seja uma página, uma prede ou uma tela).

Por conseguinte, com base na teoria da tradução intersemiótica, a diluição das fronteiras entre as linguagens abre espaço para se trabalhar a intertextualidade das obras de Kapuściński a partir da intersemiose. Para Biagio D’Angelo (2016), essa articulação se aproxima da atividade de tradução e desafia a própria ideia de

texto, como uma produção, verbal ou não-verbal, que se constitui desde determinada linguagem e formato. Traduzir é reescrever um texto de um idioma para outro, como também de um sistema semiótico para outro, como a adaptação de um romance literário para um filme ou de uma pintura para uma poesia e vice-versa. As adaptações derivam uma obra em outra e traduzem signos em diferentes linguagens. Durante este processo são acrescentadas camadas que não estavam presentes na obra original e outras são suprimidas.

A tradução se revela na intersemiose, como um movimento de dilatação, feito de condensações, expansões e retornos, que não se cansa de ressignificar a textualidade (D'ANGELO, 2016, p. 159, 166-67). A intersemiose se dá pela articulação das linguagens e dos signos, o resultado é um lugar de trânsito, uma tradução permanente, em que cada campo não perde sua singularidade. A intersemiose se justifica na medida em que a obra de Kapuściński é trabalhada a partir das articulações dos signos fotográficos de *África en la Mirada* (2010) e dos signos linguísticos presentes em *Ébano, minha vida na África* (2002). A correlação é importante para a dissertação porque aborda os textos verbais e não-verbais como operadores atuantes no percurso de construção de sentido das imagens e não como traduções.

A tradução intersemiótica se dá por meio de linguagens diferentes ou sistemas de signos diferentes, isto é, na interpretação de signos verbais por meios não verbais ou de um sistema de signos para outro (PLAZA, 2003, p. 12). Ocorre que dessa dinâmica surge uma obra derivada, autônoma e que seu autor responde por ela. Ao ler de forma transversal trechos de *Ébano, minha vida na África* e relacioná-los às fotos da exposição *África en La Mirada* cria-se um fenômeno de interação semiótica entre as duas linguagens em vistas de ir ao encontro do que Julio Plaza chama de “a forma mais atenta de ler”. Tal método tem base nas relações tradutoras intersemióticas mas não se confunde com elas de maneira alguma, já que não se propõe a criar uma obra derivada. O intuito é potencializar o modo de se ler as imagens.

Com isso, a ligação entre o texto e a imagem se abre para um apanhado de áreas que cruzam fronteiras da produção de conhecimento. Perpassa um leque de temas não estritamente comunicacionais ou estéticos, mas que traz questões quanto à poética e à significação no campo das artes visuais. Apesar de os valores

artísticos não serem absolutamente relativos, a arte não tem o estatuto de uma definição unidimensional estável. Ela se fortalece da sua própria adaptabilidade e flexibilidade. Logo, se apropria da fotografia e do texto de infinitas formas. As obras visuais são repletas de textualidades e discursos, de diferentes origens, que navegam nas mesmas águas da visualidade. São linguagens que atravessam o fazer artístico, a relação da poesia com a pintura, os elementos descritivos e simbólicos dos textos e os elementos iconográficos da fotografia. Desta perspectiva, a arte questiona estatutos, extrapola as questões estéticas da imagem e do significado das palavras.

Ademais, a escrita e as artes visuais não são campos distantes e isolados, são mistos, conversam e convergem, a ponto de, ainda no século I a.C, a máxima *ut pictura poesis* ter sintetizado o modo de se perceber a pintura e a poesia. A expressão de afinidade em português seria algo como “a pintura é a poesia calada; a poesia é a pintura que fala”¹⁴. A associação também serviu para elogiar o trabalho de historiadores que escreveram de forma tão imagética a ponto de o leitor conseguir visualizar os momentos que lia (PREMINGER, 1986, p. 288). Portanto, o termo é um paradigma que ajuda a compreender a similaridade e as relações entre texto e imagem a partir de distintas poéticas.

Há um movimento de pêndulo em tais relações. A escrita e as artes visuais ora são consideradas irmãs e, portanto, aproximadas conforme a tradição do *ut pictura poesis*, ora se distanciam. Distanciam-se tendendo à separação entre as artes ditas do tempo e as artes do espaço, com o estabelecimento de fronteiras rígidas destacando as propriedades de cada linguagem em função do seu meio expressivo. Neste movimento, a dissertação se apóia nos estudos que evidenciam a permeabilidade dos pólos e a relação dinâmica entre os mundos do escrever e do ver:

As obras picturais ou escritas nunca deixaram de se relacionar nem de rivalizar, talvez fosse útil indagar se, de fato, existem obras que seriam absolutamente isentas de qualquer relação (ARBEX, 2006, p.31).

¹⁴ “*Poema pictura loquens, pictura poema silens*”.

Pode-se pensar também na imagem como uma das resultantes do diálogo entre a escrita e as artes visuais. Afinal, as próprias poéticas quanto ao visível na escrita, ao que se escreve na pintura e ao que se escreve na luz da fotografia são tidas como objeto de constante atualização pela própria atividade artística. Dessa maneira, não cabe à pesquisa se interrogar a respeito das possíveis fronteiras entre as linguagens, mas de se valer da fluidez para potencializar os seus usos. O que o texto “faz ver” e o que a imagem “dá a entender” permitem reafirmar a profunda relação entre o icônico, o pictórico e o verbal, e considerar a imagem em sua totalidade, essencialmente de estrutura mista, imbuída de significado, presença e intensidade.

Diante disso, a obra de Ryszard Kapuściński “traduz” a África por meio de dois sistemas de signos: o texto e a fotografia. Apesar de partirem de regimes de visualidade distintos, os componentes estéticos e simbólicos do livro *Ébano, minha vida na África* e da exposição *África en La Mirada* carregam elementos subjacentes comuns. Logo, qualquer tipo de separação é de caráter metodológico, haja vista nenhum deles existir de forma isolada dentro do *continuum* semiótico em que estão inseridos, espaço o qual Lotman nomeou semiosfera:

(...) sistemas [semióticos] específicos e funcionalmente únicos não existem sozinhos ou de forma isolada. A separação deles está condicionada unicamente por uma necessidade heurística. Vistos em separado, nenhum deles, na realidade, tem capacidade de trabalhar. Eles funcionam somente quando estão submersos em uma *continuum* semiótico, completamente preenchido por formações semióticas de diversos tipos e estabelecidos em diversos níveis de organização. Por analogia com o conceito de biosfera introduzido por V. I. Vernadski, a esse *continuum* nomeamos semiosfera¹⁵ (LOTMAN, 2006, p.11, tradução nossa).

A semiosfera configura-se, portanto, local abstrato, que funciona como um sistema, e que fora do qual é impossível realizar qualquer processo de significação:

¹⁵ Original: (...) no existen por sí solos en forma aislada sistemas precisos y funcionalmente unívocos que funcionan realmente. La separación de éstos está condicionada únicamente por una necesidad heurística. Tomado por separado, ninguno de ellos tiene, en realidad, capacidad de trabajar. Sólo funcionan estando sumergidos en un continuum semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización. A ese continuum, por analogía con el concepto de biosfera introducido por V. I. Vernadski, lo llamamos semiosfera.

O espaço da semiosfera tem um carácter abstrato. Isto, de modo algum, significa que o conceito de espaço seja aplicado aqui em um sentido metafórico. Estamos tratando com uma determinada esfera que possui características distintivas que se atribuem a um espaço fechado em si mesmo. Somente dentro de tal espaço é possível a realização dos processos comunicativos e a produção de novas informações¹⁶ (LOTMAN, 2006, p.11, tradução nossa).

Ademais, a semiosfera possui dois elementos que a definem: carácter delimitador a partir de fronteiras que permitem certa homogeneidade e individualidade; e irregularidade espacial entre as estruturas centrais (nucleares) e periféricas. É daí que se entende a semiosfera como um espaço unificado, como um organismo vivo, composto por vários tipos de signos, processos de geração de significado e pelas dinâmicas de interpretação em diferentes camadas interligadas. A semiosfera é o espaço semiótico fora do qual é impossível a existência da semiose.

A semiosfera é composta por estruturas que interagem constantemente e uma delas tende a ocupar a posição dominante e central, o que deixa as outras em posição periférica dentro da dinâmica do sistema. Nessa dinâmica em que centro (núcleo) e periferia são estruturas de mesmo nível que ocupam espaços diferentes, o que os marcam são dois comportamentos distintos. No centro da semiosfera a tendência é manter o espaço dominante da estrutura, há uma rigidez do sistema de signos, determinações bem delimitadas, próximas às regras que se estabelecem como leis. O centro é onde os signos reproduzem o sistema dominante *mainstream*, é o palco da afirmação da colonialidade e da dominação, em que padrões se impõem como sintomas da representação visual.

Tanto na semiosfera quanto na estrutura das sociedades, o centro mantém de fora aquilo que não é convencional e que não atende a determinados padrões. Para enfrentar as estruturas de poder, a capacidade de resistir à opressão é vital.

¹⁶ Original: *el espacio de la semiosfera tiene un carácter abstracto. Esto, sin embargo, en modo alguno significa que el concepto de espacio se emplee aquí en un sentido metafórico. Estamos tratando con una determinada esfera que posee los rasgos distintivos que se atribuyen a un espacio cerrado en sí mismo. Sólo dentro de tal espacio resultan posibles la realización de los procesos comunicativos y la producción de nueva información.*

Associadas à sobrevivência, a geração de novas imagens e a imaginação de novos mundos potencializam a capacidade do ser humano de transformar a realidade. São potências gestadas à margem, ou seja, na periferia, “um local que nutre a capacidade de resistir à opressão, de transformar e de imaginar mundos alternativos e novos discursos” (KILOMBA, 2019, p 68).

É um grande desafio para o signo periférico trilhar novos caminhos. Como toda inovação, não é um movimento fácil dentro da semiosfera. O caminho passa pela luta, pela conquista e criação de processos próprios. É uma configuração de resistência marginal, sem romantização, deslocar-se do lugar da subalternidade e mover as estruturas a ponto de sair do local de objeto e se posicionar no lugar de sujeito: “é o entendimento e o estudo da própria marginalidade que criam a possibilidade de devir como um novo sujeito” (Idem, p. 69). Por conseguinte, é na periferia que moram as possibilidades do signo. É onde a representação dá lugar à diversidade, onde há a possibilidade de soma, de se contar outras histórias, criar outras imagens, em que a expressão se potencializa no imaginário.

Grada Kilomba também alerta para a responsabilidade de se falar, em qualquer âmbito, sobre a periferia como um lugar de criatividade porque pode dar margem ao perigo de romantizar a opressão e minimizar a violência do centro. Por questão de sobrevivência, portanto, as estruturas periféricas são lugares de luta, espaços amorfos, gregários, com regras menos rígidas, no qual códigos transitam de forma mais livre e se moldam em novos códigos, gerando novos comportamentos e, conseqüentemente, novas perspectivas e novos significados.

Nas estruturas periféricas o imaginário se potencializa e os estudos do inconsciente o trouxeram para o lugar anterior ao simbólico. O imaginário é um reservatório, uma fonte racional e não-racional de impulsos e não deve ser tratado como um álbum de fotografias mentais nem como um museu da memória individual ou social. É um espaço dinâmico, que “não aceita os dados prontos da visão, e que coloca em movimento o mundo que se forma diante dos nossos olhos e o liga a uma matéria imaginária” (MACHADO, 2006, p. 9-13). Dentro do regime representativo em que o centro da semiosfera é o palco da afirmação do poder, da colonialidade e da dominação, a fotografia como forma de expressão e criatividade revela-se, portanto, como experiência figurativa que surge e se estabelece na periferia do *continuum* semiótico. Longe do pragmatismo e fora dos padrões e

modelos de representação visual, as estruturas periféricas da semiosfera são lugares próprios do imaginário, onde os códigos transitam de forma livre, o que permite florescer novas perspectivas, novas representações e novos significados. Portanto, o imaginário não rivaliza com regimes de visualidades distintos ou com os sistemas dominantes, é um espaço que conecta as fronteiras da semiosfera e traduz sistemas distintos, sua capacidade de interlocução permite adaptações e novas configurações.

O imaginário só começou a ser visto sob o aspecto científico no início do século XX. Gaston Bachelard mostrou sua importância na construção da realidade e o posicionou como o lugar onde estão instalados os sonhos, os desejos, os mitos, as crenças, as aspirações. É o local em que é possível “libertar em nós uma matéria que quer sonhar” (BACHELARD, 1990, p. 194). É no imaginário que o ser humano se liberta da aridez dos padrões e mergulha em um universo de possibilidades, em que consegue vivenciar com plenitude seus desejos, seus sonhos e concretizá-los através dos meios de expressão. É o espaço da criatividade, local que se abre para novos paradigmas e onde é possível a absorção de novos valores, onde é possível se encantar.

Ver pela primeira vez as coisas desperta encantamento, causa certa vertigem. O cérebro demora e às vezes nem consegue decifrar o que está diante dos olhos. É daí que o imaginário atua para preencher e atribuir sentido a formas e pensamentos que a imagem desperta:

O imaginário permanece uma dimensão ambiental, uma matriz, uma atmosfera, aquilo que Walter Benjamin chama de aura. O imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável (MAFFESOLI, 2001, p. 75).

A imagem é resultado de um processo. O imaginário, para Maffesoli, funciona como espécie de aura, que envolve e amplifica a própria obra. Vale ressaltar que a aura está relacionada à imaculabilidade do original de uma obra de arte frente às suas cópias (BENJAMIN, 2021, p. 57 e 63). No conceito benjaminiano, a aura se perderia à medida que a imagem da obra fosse reproduzida e compartilhada. Para Maffesoli, porém, a reprodutibilidade não violaria

a aura. A aura não se perderia já que está estritamente ligada à concepção da obra, ela a envolve e a ultrapassa, porque ela pertence e se perpetua no imaginário (MAFFESOLI, 2001, p. 75).

Mais tarde, Roland Barthes associa a perda da autenticidade ao falar de quem é fotografado mas o sentido do uso do termo está associado à perda da espontaneidade. É uma visão diferente em relação ao conceito de Benjamin e ao usado por Maffesoli, haja vista estar relacionado à artificialidade da pose, da transformação pela qual passa a pessoa ao se perceber fotografada. Por outro lado, Benjamin critica a transformação do “evento único da obra” em comunicação de massa através da reprodutibilidade, já Barthes pontua a perda da naturalidade do ser fotografado no momento que ele passa a posar e se “transforma em outro corpo” e se antecipa à imagem (BARTHES, 1984, p. 22).

De toda forma, o imaginário é ao mesmo tempo uma fonte racional e não racional de impulsos e de atitudes imaginativas que resultam na produção e na reprodução de símbolos, representações, mitos e arquétipos pelo ser humano. O que se vê na imagem é resultado da ação do imaginário, em que os meios simbólicos, retóricos e racionais atuam, colocando face a face o mundo visível e a subjetividade.

Ao fazer a mediação entre o ser humano e o seu entorno e com a aproximação da fotografia e do imaginário é possível estabelecer as relações entre a imagem e o mundo visível. De tal perspectiva, a fotografia é encarada como forma de expressão da subjetividade, como dispositivo capaz de alimentar o mundo simbólico por meio das suas representações e se libertar do caráter de mero registro documental.

A subjetividade se contrapõe ao modo excessivamente racional e pragmático de se conceber a fotografia como documento. O trabalho de Bachelard é fundamental ao levar em conta o papel da imaginação e do imaginário para o questionamento dos modelos de representação visual e como elementos-chave da subjetividade humana. O filósofo explora a poética onírica do devaneio e nos permite mergulhar no imaginário por meio das imagens. Entre o que o fotógrafo quis mostrar e o que foi captado há um universo de sentidos compartilhados entre quem fotografou e quem observa a fotografia; a imagem, portanto, revela-se um grande reservatório de significação e de conhecimento (BACHELARD, 1990, p.

190). Por essa abordagem, o fazer fotográfico de Ryszard Kapuściński supera o pragmatismo e ultrapassa a barreira documental relacionada à função de registro do real e se potencializa como fazer artístico ligado à expressão.

A riqueza da obra de Kapuściński passa por essa dualidade pragmática e expressiva enquanto documento e sua inscrição no âmbito do imaginário. É o que justifica apresentar a potência artística das fotografias de *África en la Mirada* à luz da tensão entre a apreensão das imagens como representação visual e suas características como formas de expressão. O que quer dizer que a discussão a respeito de sua obra não se resume à reafirmação das imagens que caracterizam o continente africano, elas também apontam para a possibilidade de romper com determinado tipo de representação e atingir a dimensão polissêmica de expressão através do acesso ao imaginário.

1.4 IMAGEM EM MOVIMENTO

O poeta ensina que imagens são palavras que nos faltaram e que “é preciso *transver* o mundo” (BARROS, 2000, p. 75). A expressão normativa com o verbo de ação inventado por Manoel de Barros é um bom indicativo da forma de lidar com as imagens que circulam pelo mundo. Elas precisam ser observadas através dos olhos, da memória e da imaginação. Em 2022 temos uma relação muito peculiar com as imagens mas nos falta distanciamento e condições para saber em que direção estamos indo ao nos relacionar com elas. Há indícios de que tal movimento remeta a uma revolução gerada pela circulação e pelo deslocamento.

Em diferentes perspectivas teórico-metodológicas, é importante frisar a colaboração dos pensadores que contribuíram direta e indiretamente no eixo da mudança epistemológica que coloca “a imagem no centro de uma prática histórica e de sua teoria da historicidade” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.51). Desse modo, como parte do método de trabalho da dissertação, as imagens estão colocadas no centro de uma “ciência da cultura” e as fotografias produzidas por Ryszard Kapuściński se situam em um espaço subjetivo intermediário entre a realidade que deixou de existir e a latência daquilo que ainda persiste. Por conseguinte, Didi-Huberman aponta que as imagens não são dissociadas do agir global dos membros de uma sociedade.

É dessa impossibilidade de dissociação que os painéis do *Atlas Mnemosyne*¹⁷ funcionam como um conjunto de mapas visuais, uma coleção de imagens mudas, reunidas de acordo com uma certa lei das formas e produzem um efeito de conhecimento visual capaz de “mudar nossa imagem do mundo numa medida ainda imprevisível” (Idem, p. 151). Parte-se do princípio que cada imagem carrega consigo uma ampla carga simbólica, com memórias e temporalidades diversas. A “constelação de imagens” dos painéis habilita conexões entre regimes de visualidades diferentes e podem ser revistas e relidas em lugares e tempos

¹⁷ Disponível em <<https://warburg.sas.ac.uk/archive/bilderatlas-mnemosyne/final-version>> Acesso em 26 jul. 2022.

posteriores. Organizadas em categorias que transpassam as imagens em conjunto e em suas respectivas pranchas de montagem, tal método desempenha um papel fundamental no que ficou conhecido como rastro, sintoma e sobrevivência de cada imagem ao longo do tempo.

Warburg desenvolve a tese de que os usos e reusos de imagens, poses e gestos carregam reminiscências desde a Antiguidade e que ressoariam na cultura moderna e na “era da reprodutibilidade” inaugurada no século XX. O historiador de arte alemão afirma que os gestos e as expressões presentes nas imagens da *Morte de Orfeu* a partir do trabalho de Albrecht Dürer e também em seu estudo do ritual da serpente na América do Norte se repetem com base em um fórmula tão eficiente que se tornou modelo estilístico de amplo alcance e foi capaz de um “intercâmbio da cultura artística entre o passado e o futuro, e entre o norte e o sul” (WARBURG, 2015, p.80). Até mesmo a descoberta de *Laocoonte* em 1506¹⁸, portanto, seria outro indício de um “processo histórico-estilístico condicionado internamente” naquele momento histórico (Idem, p.78).

Philippe-Alain Michaud (2007) consegue, cuidadosamente, assim como Didi-Huberman, descrever e explicar os elementos de estranheza inerentes ao deslocamento dos limites tradicionais da história da arte que o pensamento de Warburg propiciou:

A pathosformel deu à história da arte acesso a uma dimensão antropológica fundamental — a do sintoma. O sintoma é entendido como movimento nos corpos, movimento que fascinou Warburg não só porque o considerou uma “agitação passional”, mas também porque o julgou um “estímulo externo”. (...) Warburg foi além da noção iconográfica de sintoma ligada aos hospitais psiquiátricos do século XIX e entendeu que os sintomas não são sinais e que suas temporalidades, seus instantes e suas durações, suas desconhecidas sobrevivências,

¹⁸ Marco para o início do estilo barroco romano.

pressupõem algo como uma “lembrança do inconsciente”¹⁹ (DIDI-HUBERMAN, prefácio, p. 15 e 16; MICHAUD, 2007, tradução nossa).

O conceito de *pathosformel* pode ser indicado por fórmulas de representação em gestos e expressões presentes e reproduzidas nas imagens e mapeadas por Warburg. Albrecht Dürer (1471-1528), assim como outros artistas do século XV em meio aos redescobrimentos de formas da Antiguidade, usava uma gravura anônima como modelo para desenhar a representação mitológica da *Morte de Orfeu*. A linguagem gestual patética da arte antiga se repetia na nova representação da cena trágica e interviria diretamente na formação e no legado que se seguiriam nos séculos posteriores no período que ficou conhecido como renascimento italiano (WARBURG, 2015, p. 69-70). Warburg demonstra que os artistas se inspiravam na Antiguidade menos para tomar emprestado o ideal de beleza do que para encontrar fórmulas e modelos de expressão patética²⁰ (MICHAUD, 2007, p. 147).

Por conseguinte, a *Morte de Orfeu* não deve ser vista com um motivo de ateliê de interesse puramente formal. Aquele tipo de representação seguia sendo repetida com “viva intensidade” com base na “mesma fórmula de *páthos*, arqueologicamente fiel” e que se enraizou nesse tipo de imagem desde então. Nessa “coreografia trágica”, a expressão de dor é, então, incorporada imediatamente, de “modo dramático” e de “forma comovente”, em harmonia com os ideias presentes durante a escavação de *Laocoonte*, e seu gestual grandiloquente: “a expressão arrebatadora das figuras agonizantes e com certos gestos maravilhosos” (WARBURG, 2015, p.74) reforçam a teoria das fórmulas de *páthos* contidas nos gestos e repetidas nos movimentos que falam à emoção do ser humano, não obstante às diferenças culturais e linguísticas.

¹⁹ No original: *The Pathosformel gave art history access to a fundamental anthropological dimension — that of the symptom. Here the symptom is understood as movement in bodies, a movement that fascinated Warburg not only because he considered it “passionate agitation” but also because he judged it an “external prompting. (...) Warburg went beyond the “iconographic” notion of the symptom found in nineteenth-century mental hospitals. He understood that symptoms are not “signs (the semeia of classical medicine) and that their temporalities, their clusters of instants and durations, their mysterious survivals, presuppose something like an unconscious memory.*

²⁰ No original: *Warburg set about demonstrating that Renaissance artists drew inspiration from Antiquity less to borrow a concept of ideal beauty than to find models of pathetic expression.*

No fundo desta descoberta ligada aos gestos e às emoções humanas e suas representações, pressupõe-se uma relação subjacente entre as artes de superfície (pintura, gravura, desenho) e as artes teatrais, onde se encontra a intuição aguçada de [Jacob] Burckhardt e que constitui uma forma de transição entre a realidade e a representação. (...) A dimensão cênica das representações contidas nas imagens oferecem uma profundidade ao discurso iconográfico tradicional, mostrando que ele não precisa ser reduzido à simples transposição de elementos literários e visuais, mas deve se abrir para a ideia da transformação dos corpos em imagens e das imagens em corpos²¹ (MICHAUD, 2007, p. 148).

O *páthos* de dor, violência, sofrimento, heróico ou teatral, e outras expressões inscritas em obras da Antiguidade, como esculturas, gravuras e pinturas, ressoam ao longo dos séculos pelos meios de representação e se repetem e circulam nos dias de hoje através das diversas imagens, inclusive da fotografia. Carregadas de apelo emocional, estético e simbólico, tais fórmulas podem ser vistas na repetição de gestos, poses e, principalmente nos aspectos de subalternização e exotismo de *África en la Mirada*. São instrumentais para a elucidação dos processos de circulação e reprodução das formas que forjam as expressões e temperamentos humanos por meio da imagem, como também são instrumento para compreensão iconográfica do nosso contexto de onipresença de imagens, sobretudo em meio digital. De tal modo relevantes que outorgam à representação visual modelos que se repetem e se movimentam de diversos modos, inclusive em torno das “expressões exacerbadas do corpo ou da alma” (WARBURG, 2015, p.74).

Ademais, a forma e o modo que Warburg alinhou as imagens provenientes de recortes de jornais, desenhos, ilustrações e selos em reproduções fotográficas e as relacionou por uma lógica iconográfica não parecia ter relação óbvia. As figuras criteriosamente escolhidas para compor o *Atlas Mnemosyne* revelavam sinais,

²¹ No original: *At the bottom of this discovery, which presupposes an underlying relations between the surface arts (painting, engraving, drawing) and the theatrical arts, one finds Burckhardt's keen intuition (...) — which constitute, in his opinion, a transitional form between reality and representation. (...) [The] scenic dimension in (...) paintings and drawings, (...) gave unusual depth to traditional iconographic discourse, showing that it need not be reduced to the simple transposition of literary and visual elements but should open itself up to the idea of the transformation of bodies into images and images into bodies.*

sintomas e sobrevivência por meio de conexões anacrônicas profundas entre elas. No *Atlas Mnemosyne*, devido ao seu alcance, a relação da fotografia com as outras imagens se potencializa pela capilaridade da forma em rede que são distribuídas e retroalimentadas: “a fotografia não é simplesmente uma imagem, mas sim uma imagem da imagem. Uma imagem ao quadrado, uma imagem à segunda potência” (SOULAGES, 2017). As fotografias associam imagens como em uma cadeia genealógica em que a última imagem criada é a imagem que repousa em nossa memória. Maurício Lissovsky também trata da relevância da fotografia como dispositivo tecnológico viabilizador da confecção e montagem do *Atlas*:

A fotografia foi a última e mais poderosa das tecnologias de reprodução que favoreceram a migração de imagens. (...) Por intermédio dela, Warburg criava à sua volta um universo cósmico onde todas as imagens-astros se equivaliam, independente de seu tamanho, distância e natureza, agrupando-se contra o fundo escuro do céu zodiacal, como constelações cintilantes em torno destes estranhos atratores, que denominava fórmulas do patético (LISSOVSKY, 2014, p. 320-21).

Mesmo imersas em contextos díspares, as imagens estabelecem relações entre si, arranjam-se em formas variáveis, sugerem percursos, fazem nexos, polarizam-se e também contextualizam-se. Em *Histórias de fantasma para gente grande*, Warburg aponta que não são apenas as imagens, mas também os textos com os quais elas se relacionam que formam uma simbiose e oferecem material para a composição imagética ou para esclarecer alguns dos seus significados porque as imagens jamais estão fechadas em si, “elas se abrem para processos de constelação” (WARBURG, 2015, p. 12). Desse modo, além de relacionar as imagens de *África en la Mirada* entre si, reitera-se a relevância de se lê-las em conjunto com os relatos de *Ébano*.

Ademais, em meio ao “universo cósmico de imagens-astro”, Aby Warburg cunhou o conceito de *nachleben* (“vida após a morte”) das imagens. O termo condensa os modos de sobrevivência de elementos culturais anteriores em manifestações do presente, como se, embora esquecido, algo permanecesse vivo e permeasse épocas posteriores. Sua presença revela-se, por vezes, de modo

evidente, mas os sentidos podem ser transformados e sobreviverem sob outras formas. Há a possibilidade, portanto, da reaparição de algo que ficara “perdido” no passado. Com efeito, rompe-se a temporalidade e se dá vazão ao múltiplo e ao heterogêneo por meio das imagens.

Também vale salientar que as escolas semióticas chamavam tal “rastros” de intertexto mas foi Didi-Huberman que, mais recentemente, sintetizou o conceito de *nachleben* como sobrevivência (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 271). Sem dúvida este algo que não se perde, fica armazenado na memória, transforma-se, sobrevive e persiste nas imagens, inclusive na fotografia, faz parte do legado de Warburg e atravessa a pesquisa por meio das questões acerca da representação, do uso e da reprodução das imagens da África.

Entre as questões, podemos nos perguntar por que o ser humano cria imagens? O que se espera delas? Como entendê-las? De que elas têm servido ao longo da história? São perguntas que abriram caminho para os “pensadores do anacrônico”, dentre eles Erwin Panofsky. Parte da sua obra consiste na sistematização do legado warburgiano e no desenvolvimento do método iconológico de trabalho desde então, e que serve de referência para operacionalizar questões acerca do objeto da dissertação. O método trata do conteúdo temático e do significado das obras de arte enquanto algo diferente do seu valor formal (PANOFSKY, 1979, p. 47).

Quando ao valor formal, ressalta-se sua primazia em diferentes perspectivas teórico-metodológicas tendo como um dos pontos de partida o trabalho de Johann Winckelmann. Um marco na medida em que foi o primeiro na Europa Ocidental a conseguir estabelecer diferenciações entre as obras de arte gregas e romanas. Seu legado teve papel decisivo para a área, inclusive na virada do século XIX e início do século XX dentro das contribuições da Escola de Viena, que viriam a direcionar as bases científicas da História da Arte para longe de julgamentos meramente estéticos. Ao distanciar as perspectivas históricas da arte das questões de preferência estética e gosto, estabeleceu conceitos rigorosos de análise através dos quais as obras de arte poderiam ser estudadas. Importante notar que, entre os métodos consagrados, o formalista não se atém ao tema das obras de arte e tende a concebê-las a partir da história das formas. O tema (ou assunto), que o método formalista considera como fato meramente contingente nas

obras artísticas, para a iconologia é um componente indissociável da obra (ARGAN, 1994, p. 34).

A forma não pode ser dissociada do conteúdo: a disposição dos traços e das cores, da luz, da sombra, dos volumes e dos planos deve ser entendida como portadora de significados que ultrapassam o valor das formas. Tendo em mente esta impossibilidade de dissociação entre forma e conteúdo, o escopo da dissertação vai ao encontro da subjetividade de Ryszard Kapuściński presente nas fotografias acerca do continente africano e de sua população, bem como dos paradoxos e das contradições que emergem de suas imagens.

Como parte do método de investigação o qual se debruça a pesquisa, as fotografias de *África en la Mirada* são encaradas como resultantes da atividade representativa e são, essencialmente, ligadas à imaginação e a outras imagens sedimentadas na memória. Dessa maneira, do ponto de vista iconológico, a obra de Kapuściński faz parte da “história da transmissão e da transmutação de imagens e modelos” (ARGAN, 1994, p. 38). Essa associação por meio da repetição e da remanescência perpassa o método iconológico e está diretamente ligada às categorias operacionais da História da Arte e às relações que os indivíduos desenvolvem com a representação visual.

A inspiração em tal modelo operacional se distancia do método formalista e de outros em que uma ligação mais forte entre história da arte e história da cultura seria uma ameaça à autonomia da arte como instância de criação (LISSOVSKY, 2014, p.307) e se justifica na pesquisa porque conta com as contribuições da comunicação social, das ciências sociais e da história. Desse modo, podem-se operacionalizar questões transversais acerca dos temas retratados e, assim, posicionar as fotografias para além de registros de instantes do passado, mas também como imagens impulsionadoras do futuro. É a forma de observá-las em um espaço intermediário entre a realidade que deixou de existir (a memória) e a latência daquilo que ainda persiste (a sobrevivência), ou seja, percebê-las como fenômeno que paralisa o instante que passou e que condensa uma cultura.

Por outro lado, também se deve ficar atento ao risco de recair na circularidade das interpretações, algo como uma “superinterpretação”. A forma de conter tal risco é acionar os “princípios controladores da interpretação”, que funcionam como mecanismos que garantem “freios” aos possíveis devaneios, haja

vista a “iconologia como método estar a mercê das atribuições infundadas e do risco das ilações indevidas causadas pelo excesso de interpretação” (LISSOVSKY, 2014, p.310). Além do perigo dos argumentos circulares levarem a um excesso de interpretação, Panofsky também alerta para o fato de o método ser inicialmente utilizado para o estudo de obras de arte do período que compreende cerca de três séculos e recomenda que não fosse aplicado fora do contexto de produção artística. Em 1955 ressalta, ainda, que não fosse utilizado para apreciação de obras dos gêneros natureza morta, paisagem, pintura de gênero e pintura não-figurativa.

Contudo, as contribuições do método iconológico estão amplificadas para além do campo da História da Arte. Áreas do conhecimento como a antropologia, a comunicação social e a história também se preocupam com a forma como a imagem opera na perspectiva da cultura. Ao se propor o estudo das imagens ou o estudo por meio das imagens, seja na arte, nos veículos de comunicação, ou em qualquer outra vertente do complexo campo visual, considera-se basilar o aparato do método iconológico para se atingir tal fim. As imagens são parte de um sistema cultural e não podem ser lidas fora dele, e talvez seja esse um dos motivos do impacto do método iconológico e seu eco para outros campos do conhecimento.

Em síntese, alguns aspectos do método contribuem no tratamento analítico das fotografias de Ryszard Kapuściński porque se estruturam nos fundamentos e nas formas de representação visual levando em conta o conteúdo, o tema, seus significados intrínsecos e os seus sintomas culturais. Suas bases foram se aperfeiçoando ao longo do século XX e receberam importantes colaborações, entre elas, de Georges Didi-Huberman, que propõe uma “semiologia não iconológica” para as reflexões sobre a imagem: “uma semiologia que não seja nem positivista, ou seja, a representação como espelho das coisas, nem mesmo estruturalista, a representação como sistema de signos” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 18). Por conseguinte, é possível indagar a história através da fotografia, não apenas no que diz respeito ao que aparece na imagem representada, mas também sobre o que ficou de fora dela. Ao vasculhar *África en la Mirada* é possível passar pela história dos povos daqueles países, pela história da África e, sobretudo, é possível interrogar a própria fotografia não apenas como imagem, mas como instrumento que torna evidente determinado posicionamento.

Ao colocar a imagem não apenas como objeto de pesquisa do campo da História da Arte mas na posição de objeto teórico, capaz de servir de base para a construção teórico-metodológica de análise e investigação, Didi-Huberman afirma que foi possível uma revisão nos meios e métodos ligados à própria historiografia da arte a respeito dos parâmetros estabelecidos e sistematizados desde o século XV. Tais contribuições afetaram diretamente a metodologia das pesquisas, e contribuíram para a discussão acerca das formas e das perspectivas pelas quais a História da Arte vem sendo escrita e seus paradoxos.

Apoiado no anacronismo inerente às imagens, a memória dilui o passado e o recria longe de sua exatidão. Quando o historiador a convoca deve saber de antemão de sua impureza essencial, pois “a memória é psíquica em seu processo, anacrônica em seu efeito de montagem, reconstrução ou decantação do tempo” (Idem, p. 41). Sendo assim, subsiste o paradoxo, o mal-estar no método do pensamento por imagens que aponta para a inevitável anacronia do olhar interpretativo, seja qual for o objeto histórico.

(...) o anacronismo parece emergir na dobra exata da relação entre imagem e história: as imagens, certamente, têm uma história; mas o que elas são, o movimento que lhes é próprio, seu poder específico, tudo isso aparece somente como um sintoma — um mal-estar, um desmentido mais ou menos violento, uma suspensão — na história (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.30-31).

As práticas que se estabeleceram foram decisivas para se perceber a imagem como um campo de saber próprio e, justamente por tal razão, seu uso e análise dentro da investigação histórica siga tão atual e amplamente disseminado. Com as contribuições dos “pensadores do anacrônico” se percebe que a forma de distribuição e circulação das fotografias de *África en la Mirada* interferem diretamente na forma com que nos relacionamos com elas. O alcance e o poder de permanência de cada imagem é potencializado pelo sua distribuição e pelo seu rastro em meio ao acesso digital, o que posiciona as imagens como determinantes na relação da História com o tempo e sua força anacrônica de permanência.

O caráter duplo do anacronismo do trabalho com imagens vem dos efeitos de uma época sobre a outra, o que passa pela definição de sobrevivência e o que

permanece no saber histórico, algo como um sintoma. É em meio à enxurrada de imagens que o historiador da arte não tem condições de dizer a elas qual seria o seu tempo histórico apropriado. São as próprias imagens, no seu "desdobramento interno e justapositivo", que criam a sua modalidade de tempo complexo.

Perante as imagens, Didi-Huberman ensina que estamos diante de um tempo que não é o tempo das datas e tampouco é exatamente o passado. É o local da memória e do seu poder de criação e recriação, é um local de passagem. Aplicada de modo transversal, a "semiologia não iconológica" aprofunda as camadas de análise que adensam e complexificam a pesquisa. Desta perspectiva, as fotografias objeto da dissertação são analisadas não só como representação da realidade, mas como imagem em que "o presente nunca cessa de se reconfigurar" (Idem, 2015, p.16). Tal abordagem teórica é fundamental para ampliar as possibilidades de se entender as imagens como fator sociocultural, em uma perspectiva que também pode ser vista desde as pesquisas em cultura visual, nos estudos feministas, teoria *queer*, relações raciais, estudos culturais, pós-coloniais e decoloniais. Além disso, a abordagem contribui na discussão da própria ideia de representação visual, em um debate sobre os meios e os fins da imagem como objeto de estudo e como instrumental teórico.

Para análise do objeto da pesquisa, portanto, parte-se de uma perspectiva crítica frente a genealogias, sobrevivências e atravessamentos presentes nas fotografias e traça-se uma relação entre elas e as perspectivas teóricas do visual junto as suas formas e aos seus significados. O método permite enxergar as fotografias de *África en La Mirada* como sintomas do modo como a cultura europeia olha para as outras culturas, como omite as semelhanças e aponta, principalmente, as diferenças. Ryszard Kapuściński reproduz o padrão de representação visual que se define de modo hegemônico e se apresenta como definitivo. A imagem derivada das representações é introjetada como uma África exótica e subalternizada.

CAPÍTULO 2 — O DONO DA VISADA

2.1 AS LENTES DOS EUROPEUS

O problema da África reside na condição entre o homem e seu ambiente, entre a imensidão territorial do continente e o homem que o habita — pobre, indefeso, descalço. Basta olhar em qualquer direção, tudo é distante, tudo é deserto (KAPUŚCIŃSKI, 2002, p. 26).

Assim como a denominação dos outros continentes, o termo “África” tem uma denotação espaço-geográfica precisa. O continente é formado por mais de cinquenta países, trinta milhões de quilômetros quadrados, é três vezes maior que a Europa em extensão, e possui quase o dobro de seus habitantes. No entanto, apesar da grandeza, tanto acima do Mediterrâneo quanto do outro lado do Atlântico, vê-se a imagem da África por meio de uma lupa invertida, em que se reduz sua magnitude, suas histórias e seu povo. A representação que os europeus fizeram de um cosmo múltiplo ao longo dos séculos está diretamente associada à distorção e à invisibilidade causada pela escassa iconografia, fruto da reminiscência colonial que ecoa ainda hoje.

Apesar de geograficamente estar ao lado da Europa, para o forasteiro, as formas de representação a respeito da África estão mais próximas do Oriente e do Brasil do que de qualquer um dos países daquele continente vizinho. O tom de exotismo, de descoberta e a superficialidade das informações impregnam os relatos de viajantes, de historiadores, a produção literária e artística sobre o continente africano. Isso se deve à longa tradição europeia em representar o aspecto humano do outro e o desconhecido através de impressões pessoais que são disseminadas e depois empregadas como verdades absolutas.

O Oriente é o mais antigo “rival” cultural da Europa e uma de suas representações mais profundas e mais recorrentes do “outro”. É um universo

textual de modo geral, com impacto criado por livros, relatos e também por meio de artefatos visuais e miméticos. O Oriente ajudou a definir a Europa (e o Ocidente) com sua imagem e suas ideias a partir de experiências contrastantes. Porém, não se deve pensar que o Oriente imaginado pelos europeus seja imaginativo, ele é integrante da cultura material europeia e se define como forma de representação em termos culturais, desde o discurso baseado em instituições, vocabulário, doutrinas e imagens que destinam-lhe certos lugares (SAID, 2007, p. 27; 88).

Assim como a Ásia e a América, a África pode ser considerada uma invenção europeia e fora desde a Antiguidade um espaço discursivo de narrações fantásticas, paisagens místicas, seres sobrenaturais e experiências extraordinárias. As obras de viajantes estrangeiros apresentam uma estética condizente com pontos de vista do forasteiro, e embora as representações sejam constituídas de modo tão diversificado, assemelham-se à ótica de Ryszard Kapuściński na medida em que revelam aspectos ligados ao exotismo, ao estranhamento e ao determinismo. Sob a perspectiva discursiva, a África e os africanos fariam parte de tudo aquilo que a cultura europeia definiu a partir da sua exterioridade.

Quanto ao percurso metodológico da dissertação, corria-se o risco de tentar fazer um apanhado enciclopédico já que não haveria virtualmente limites para o material a ser tratado, sobretudo porque o *corpus* da pesquisa trabalha a representação visual acerca da África a partir de imagens que englobariam um grande período de tempo e um grande número de fontes. Todavia, importante destacar que a África não é apenas uma entidade geográfica, assim como também não são os outros continentes e as ideias de Oriente e Ocidente.

São lugares que fazem parte de uma ideia que tem história e tradição de pensamento, em um espaço simbólico que lhes deu realidade e presença. De acordo com Edward Said, não se trata da distinção geográfica apenas, mas uma construção paisagística e humana que incorpora um mundo manifestadamente diferente em um discurso modelado sobre a ideia do “nós” e “eles”, em que não há uma intertextualidade, um contexto em que haja troca de fato. Há um desequilíbrio que desumaniza e objetifica o “outro”, que se mantém mesmo após o fim da exploração colonial e permanece na mentalidade e na produção das obras visuais.

A filologia, a história, a biologia, romances, a poesia e as artes se colocaram a serviço da visão amplamente imperialista, somados a uma contínua e

expansiva exploração do restante do mundo que mantinham a Europa como centro privilegiado e ponto de referência (SAID, 2007, p. 44). A isso, acrescenta-se o choque de culturas ocorrido desde a expansão marítima europeia do século XVI, que ampliava no imaginário daquela sociedade a oposição entre civilização e barbárie, e fortalecia seu próprio cânone eurocentrado da cultura.

África en la Mirada é um componente deste intercâmbio entre a criação subjetiva em cujo território intelectual e imaginativo respingam, mesmo que de modo não intencional, grandes interesses políticos e econômicos. As fotografias compõem junto com outras produções intelectuais, estéticas e culturais, uma tradição imperialista em que sua complexidade se dá, inclusive, no caráter humanista e no aspecto poético das obras.

O movimento artístico-cultural disseminou e colaborou com o alcance da crença de uma suposta preponderância civilizatória sobre a qual o Oriente (que incluía a Ásia e a África e seus horizontes desconhecidos) era o “outro” essencial, fosse ele o inimigo ou o diferente, confrontado a partir de suas peculiaridades e mantido certo distanciamento. De tal modo eficaz que reproduziu a ideia de missão civilizatória que assinala o gesto colonial ao redor do mundo e que produz sequelas até os dias de hoje.

Embora as pessoas andem quase nuas, ainda assim estão carregadas de pulseiras, colares, aros e correntes. (...) Dizem que são muito perspicazes na negociação e insistem em ser tratados com civilidade. Tendo um dos marinheiros roubado um gato de um lugar de onde eles estavam partindo, as pessoas do próximo porto se recusaram a fazer qualquer negócio com eles até que o gato fosse recuperado ou eles pagassem por ele. A frota perdeu nesta viagem vinte quatro homens²² (EDEN apud MURRAY, 1818, p. 150, tradução nossa).

O trecho acima exemplifica como a relação que se estabelece com o diferente se fundamenta a partir dos próprios referenciais e se encontra presa às

²² No original: *Although the people, too, go almost naked, yet they are in a manner laden with bracelets, collars, hoops, and chains. (...) They are said to be very sharp in bargaining, and insist upon being treated with civility. One of the sailors having stolen a cat from a place whence they were departing, the people at the next port absolutely refused to have any dealings with them, until this cat were either restored, or regularly paid for. The fleet lost in this voyage twenty four men.*

características construídas e disseminadas por meio da representação ao longo da história. O geógrafo escocês Hugh Murray (1779–1846) compilou esse e outros relatos em uma publicação rara de 1818. A obra traz relatos históricos de “descobertas” e viagens pela África, incluindo a obra do inglês Richard Eden.

Eden foi um dos pioneiros a contar para os europeus, de forma escrita, histórias a respeito da África. Divulgado originalmente em 1572, o relato do inglês é um marco. O texto narra a jornada de John Lock, tataravô do filósofo inglês John Locke, o “pai do liberalismo”. Lock foi um mercador que capitaneou a navegação marítima e o tráfico de escravos no século XVI pelo Golfo da Guiné, região da costa africana ocidental. O relato se baseia na diferença em relação ao “outro” concebida como ferramenta para afirmação de uma identidade hegemônica. Vale-se do determinismo geográfico para associar características pejorativas à localização, cor da pele, comportamentos e hábitos.

Ainda dentro da relação histórica entre europeus e africanos, vale reiterar as trocas entre gregos e egípcios registradas na Antiguidade citadas no capítulo primeiro, bem como a invasão francesa do Egito e do Norte da África por Napoleão no final do século XVIII. A ocupação a partir de 1798 foi decisiva para a intensificação dos estudos orientais, um marco para empreitadas similares no restante do continente africano e o estopim para os conflitos relacionados ao controle geopolítico estratégico da região (SAID, 2007, p. 18). Relevante para as perspectivas políticas e culturais europeias contemporâneas de tal forma que um corpo de conhecimento foi concebido desde então e formulado com base em correntes do pensamento originados sob o pano de fundo das experiências dos Estados Modernos europeus como as maiores redes coloniais até o século XX. As criações artísticas e os aspectos científicos desenvolvidos desde então têm por base a perspectiva que reitera a diferença entre o familiar (nós) e o estranho (eles) e que forjou as representações concebidas em oposição tendo a Europa como referência.

Nesse ínterim, os períodos pré-romântico e romântico colaboraram em tal reforço com a ideia do Oriente, e tudo aquilo fora da Europa ocidental que o termo significava, incluindo o extremo norte do continente, como local exótico, de crueldades, de bárbaros e perigo, e em que o pitoresco e o sublime se popularizavam na pintura de gênero do século XIX (ALVIM, 2007).

O pintor August François Biard (1799-1882) é um exemplo que se estabeleceu na história da arte ao atrair atenção para seu trabalho ao acrescentar elementos de estranhamento em suas obras. Naquelas em que retratava expedições que se aventuravam nos extremos da Europa, usava artifícios para tornar exótico e selvagem cada cena. Em *Magdalena Bay*²³ (1840), Biard reproduz o fenômeno da aurora boreal em uma paisagem selvagem e com a presença de corpos humanos em processo de congelamento. Tais temas se revelaram um terreno propício para o jogo com as expectativas e emoções do público, o surgimento da natureza desabitada e hostil nos quadros foi um fenômeno associado à alteridade e ao modo de perceber o “outro” com viés exótico. A obra *Combat contre des ours blancs*²⁴ (1839), também de Biard, apresenta uma cena que remete ao extremo norte da Europa, em que a embarcação é atacada por ursos em meio a geleiras e três homens lutam para sobreviver. Biard também retrata as aventuras a partir de sua própria perspectiva: um artista francês no século XIX.

As referências para criação desse tipo de obra podem ter passado por pesquisas etnográficas, relatos de expedições, documentos de divulgação científica, ou ilustrações acerca da fauna e paisagem das regiões glaciais. De todo modo, dentro da lógica de consumo, do surgimento da cultura de massa e em busca de agradar à demanda de uma burguesia francesa em plena expansão, o resultado da obra se converte em puro apelo ao exótico e ao selvagem (ALVIM, 2007).

Em outra perspectiva, tanto geográfica quanto narrativa, em 1890, Joseph Conrad, filho de poloneses, capitaneou uma embarcação pelo rio Congo e encontrou diversas formas de barbárie praticadas por outros europeus. Em 1902 publicou *Coração das Trevas*²⁵, em que o comandante do navio relata a viagem por um rio africano. O texto apresenta um cenário caótico em um espaço em que a história traz as percepções a respeito das cruéis e criminosas práticas impostas aos nativos. Todavia, a narrativa reserva a eles apenas aspectos estereotipados e

²³ Óleo sobre tela, 130 cm x 163 cm, França. Disponível em <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010065799#>>. Acesso em 30 jul. 2022.

²⁴ Óleo sobre tela, 50 cm x 62 cm, França. Disponível em <<https://www.beauxarts.com/expos/francois-auguste-biard-un-romantique-aux-confins-du-grand-nord/>>. Acesso em 30 jul. 2022.

²⁵ Disponível em <<https://literaturalivre.sescsp.org.br/ebook/coracao-das-trevas>>. Acesso em 30 jul. 2022.

papéis figurativos: são vítimas silenciadas pela subalternização na trama. A obra foi uma das primeiras denúncias do genocídio belga em território africano que havia se iniciado pelo rei Leopoldo XX. Embora a forma de representação se desdobre por meio das barbáries do gesto colonial das civilizações europeias praticadas ao longo dos séculos e que continuam a ser reproduzidas, a história foi adaptada para rádio, tv, teatro e cinema e ajudou a denunciar a violência e expor a brutalidade da colonização na história recente.

Em 1909, o francês Raymond Roussel publicou *Impressions d'Afrique*²⁶. Bastante popular, a obra é estruturada com base em um jogo verbal e linguístico, com frases imbricadas, repetição de palavras e vários tipos de personagens, como banqueiros, dançarinas, reis, canibais, palhaços e feiticeiros, em uma sequência de elementos fantasiosos e experiências extraordinárias:

Ali, saindo silenciosamente de uma cabana de bambu, o feiticeiro negro Bachkou, com uma taça de marfim na mão, aproximou-se da jovem cega, guiando-a pelo ombro em direção ao oceano. (...) Bashkou parou, ergueu pela mão esquerda o copo com um líquido esbranquiçado, enquanto ao seu lado Sirdah desaparecia quase inteiramente nas águas escuras "sussurrantes". Com dois dedos mergulhados no bálsamo leitoso, o mago esfregou suavemente os olhos da jovem, depois esperou pacientemente para que o remédio fizesse efeito. (...) Com a ajuda dos polegares no globo de cada um dos olhos, desprendeu subitamente as duas "manchas das córneas", que caíram e desapareceram no mar. Sirdah soltou um grito de alegria, comprovando o completo sucesso da operação que restaurara sua visão (...) Sirdah "guardou" as águas sagradas do rio como testemunhas de sua cura²⁷ (ROUSSEL, 1909, p. 123-24, tradução nossa).

²⁶ Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1092500/>> Acesso em 30 jul. 2022.

²⁷ No original: *Là, s'approcha de la jeune aveugle, qu'il guida par l'épaule dans la direction de l'Océan. (...) Bachkou s'arrêta en tenant haut dans sa main gauche la coupe à demi pleine d'ul liquide blanchâtre, tandis qu'auprès de lui Sirdah disparaissait presque entièrement dans les eaux sombres et bruissantes. Avec deux doigts trempés dans le baume laiteux, le sorcier frotta doucement les yeux de la jeune fille, puis attendit patiemment pour donner au remède le temps d'agir; (...) à l'aide de deux coups de pouce nettement appliqués sur le globe de chaque oeil, il détacha brusquement les deux taies, qui tombèrent dans le courant et disparurent bientôt vers la mer. Sirdah avait poussé un cri de joie, prouvant la réussite complète de l'opération, qui venait en effet de lui rendre la vue (...) Sirdah gardait aux eaux sacrées du fleuve témoin de sa guérison.*

Fantasia, misticismo e feitiçaria se misturam no enredo, contudo, as “impressões” e “considerações” do francês sobre a África transfiguram o continente a seu modo e de acordo com a sua imaginação. Roussel ficou conhecido por percorrer o mundo de navio mas, por vezes, sem sair de sua cabine, “via o mundo através da janela e de seus escritos”. O destino da embarcação de *Impressions d’Afrique* nunca foi a costa africana, não chegou nem mesmo a atracar por lá, seu ponto final era a América do Sul, no caso, a Argentina.

Apesar do caráter de ficção, o entrelaçamento entre o literário e o histórico neste tipo de obra confere legitimidade e alimenta a imagem da África e “dos seus tipos” a partir de como são representados ali. Dado o estilo do texto, a excentricidade do tema e por ser fruto de uma viagem que não ocorreu, tal combinação impulsionou a circulação da obra, que chegou a virar peça teatral. Entre novela orientalista e romance de aventura, o livro repercutiu bastante em meio aos vanguardistas no início do século XX e chegou a ser considerado um dos precursores do surrealismo (KLEIN, 2013, p.37).

Em 1927, Andre Gide, também chama atenção ao publicar *Viagem ao Congo e o Retorno do Tchad*. Porém, apesar dessas e outras obras denunciarem os abusos que são vítimas os nativos, o relato de viagem não coloca em causa a legitimidade da colonização. Em outras palavras, no livro as bases imperialistas não vacilam, principalmente porque para os intelectuais franceses e para a aristocracia qualquer viagem à África seria um batismo de fogo (ASSOULINE, 2014, p. 64). Na mesma época, Henri Cartier-Bresson dava os primeiros passos na fotografia e se aventura pelas colônias francesas. Cartier-Bresson aterrissa no continente em 1931 com vinte e três anos de idade e passa um ano por lá. Desembarca em Serra Leoa, uma das oito colônias da África Ocidental francesa, considerada, à época, “apenas uma floresta margeada por lagunas”. A colônia sobrevive diante da indiferença da metrópole e, nesse contexto, Cartier-Bresson faz suas primeiras fotos. Nessas poucas fotografias já se percebe o “compasso no olhar”. No entanto, Assouline atribui isso ao pintor francês André Lhote, que ensinou Cartier-Bresson o gosto pela forma, a preocupação com o enquadramento e com as variantes de iluminação de acordo com as obras de arte e com uma ideia de representação do mundo de que jamais se afastaria (ASSOULINE, 2014, p.45, 66).

O surgimento da fotografia se deu de modo concomitante com a aceleração do colonialismo no século XIX, bem como com o estabelecimento de novas áreas da ciência como a antropologia e a etnologia. Desde a década de 1860, as formas que as pessoas da África foram retratadas partiam de um contexto muito específico e serviram de base para a circulação de determinada imagem que reforça a representação “bárbara” daqueles que não fazem parte da Europa imperialista. A fotografia se aliou a pinturas, esculturas e gravuras e possibilitou a disseminação dessa imagem em larga escala e sua reprodução e circulação se deu de forma rápida e ampla, o que foi fundamental para a definição da representação moderna sobre a África (WHITTLE, 2013). É um marco no desenvolvimento da imagem dos africanos construída seguindo certas convenções estabelecidas fora do continente, em que a complexa história de identidades, aspirações e autopercepção foram suplantadas.

Quando se fala em colonialismo, em geral, restringe-se à ideia do ecossistema das colônias. Daí, o papel das metrópoles na colonização se reduziria ao deslocamento de colonos para o espaço geográfico das colônias para ocupação e exploração (MENEZES, 2021). Ademais, antes mesmo de haver a ideia de uma África unitária entre os africanos, o continente foi dividido arbitrariamente por invasores estrangeiros, o que dificultou, inclusive, a forma de defendê-lo porque, ente vários desafios, foi preciso compreender qual a dimensão espacial estava sendo tomada. No espectro da representação, o panorama também é amplo e complexo, visto que implica diretamente o desenvolvimento e a circulação de ideias que sustentam e justificam a empreitada colonizante.

Artistas, intelectuais, governantes, aventureiros, cientistas, pesquisadores e a imprensa internacional se dedicaram de várias maneiras à África para tentar assimilar de alguma maneira aquela imensa região. Além do interesse econômico, geopolítico e cultural, antes da Conferência de Berlim, que entre 1884 e 1885 dividiu o continente africano para exploração econômica, o meio artístico europeu já se interessava. Com efeito, Kapuściński cita um paradoxo a esse respeito:

Na época pré-colonial existiam na África mais de 10 mil pequenos países, reinos, uniões étnicas e federações. (...) O colonialismo foi uma brutal unificação perpetrada a ferro e fogo! Dez mil nações diferentes foram reduzidas a cinquenta (KAPUŚCIŃSKI, 2002, p. 356).

O ímpeto aumentou, principalmente no fim do século XIX e veio no contraponto da tradição das escolas de belas artes, em que o neoclassicismo havia se enraizado mas ruía de alguma maneira. A crescente industrialização, a eletricidade, o surgimento de novas tecnologias como a fotografia e o cinema, aliados à ascensão econômica da burguesia, apontavam para os novos paradigmas que se colocavam e estavam por vir no mundo da arte doravante o novo século que chegava.

O século XX inaugura com o poder econômico ditando as regras do jogo político e social, o pensamento patrimonial ganha mais força, aliado ao republicanismo, e à secularização das instituições. A sociedade europeia estava diante de um novo comportamento em face da arte, advindo de diversos fatores, entre eles, uma rápida mudança na forma de se perceber o mundo, a avalanche industrial, a urbanização acelerada, bem como os acontecimentos geopolíticos relacionados à I Guerra Mundial.

O período vem embalado pela mudança de comportamento, em que houve, inclusive, um esgotamento por parte dos artistas no sentido de não quererem mais se ater às regras e gêneros de pintura demandados no mercado da arte, que tinham uma dinâmica própria consolidada nos salões de Paris e espalhadas por outros centros urbanos. Entre esses e outros fatores, a disseminação da fotografia contribuiu para essa mudança, que ocorria concomitante à consolidação da pintura impressionista, o que, a grosso modo, ajudou a reduzir a demanda pela pintura de retratos.

O movimento contribuiu, entre outros fatores, para modificar a recepção ocidental da obra de arte africana e reverberou, inclusive, nas vanguardas cubista e expressionista que se valeram diretamente dessa fonte e foram responsáveis por uma revolução nas artes visuais, já que os meios pelos quais as imagens podiam ser formalizadas na pintura modificaram-se mais durante os anos de 1907 a 1914 do que se haviam modificado nos últimos três séculos (CHIPP, 1999, p. 195). Não

obstante, no meio artístico europeu do período, o interesse por objetos coletados e pelas esculturas provenientes da África também havia aumentado e corroborava com o clima de certa rejeição da “tradição ocidental”.

Em 1915, ao publicar *Negerplastik*, Carl Einstein foi um dos pioneiros a considerar a África sob outra ótica e introduzir o estudo acerca da escultura africana, em uma época de crescente circulação desses objetos na Europa e, com isso, atingir alguns paradigmas estabelecidos pela História da Arte:

Não há, talvez, nenhuma outra arte que o europeu encare com tanta desconfiança quanto a arte africana. Seu primeiro movimento é negar a própria realidade de “arte” e exprimir a distância que separa essas criações do estado de espírito europeu por desprezo tal que chega a produzir terminologia depreciativa. (EINSTEIN, 2011, p.31).

Vale salientar que Einstein não teve contato direto com as culturas cujas esculturas perscruta, e tampouco faz referência aos modos de vida correspondentes a tais formas artísticas, ou às possíveis fontes bibliográficas das suas especulações. Ademais, muitos dos objetos ali fotografados não são de fato originários da África. *Negerplastik* é etnograficamente bastante impreciso mas esteticamente é fundamental, inclusive em seu aspecto teórico (GENTIL, 2019, p. 133). O trabalho vem ao encontro do desejo artístico de se questionar os pressupostos da tradição da arte ocidental, as rejeições dos padrões estabelecidos e o interesse pela arte não-ocidental, como as esculturas provenientes do continente africano. A obra evidencia problemas de espaço para circulação de obras de arte fora daquele circuito europeu estabelecido e também revela para aquela sociedade uma maneira própria de criação artística. Conseqüentemente, *Negerplastik* trata da “descoberta” plástica de objetos de arte, não de etnografia. Sua classificação etnográfica, apesar de importante, poderia esperar (EINSTEIN, 2011, p.20).

África en la Mirada surge quase um século depois de a obra de Carl Einstein deixar marcas e impulsionar mudanças no meio artístico do século XX. Todavia, apesar do impacto quanto à forma de se trabalhar com imagens e a forma de se perceber os objetos de arte oriundos da África, algo importante não havia

mudado desde então. A representação do “outro” com base na diferença, que havia sido construída ao longo de muito tempo permaneceu. A remanescência da estranheza quanto à diversidade e às características daquele imenso e desconhecido lugar não se abalou, ou seja, as formas como a África e os seus habitantes foram representados e que moldaram as imagens do continente produzidas por forasteiros não se alteraram.

Hoje, assim como no passado, a África é vista de forma objetiva, como o reflexo de uma estrela distante e como área de atuação de colonizadores, comerciantes, missionários, etnógrafos e de inúmeras organizações humanitárias (KAPUŚCIŃSKI, 2002, p. 254).

Refletir sobre o modo como a representação é indissociável da própria ideia de cultura e civilização que o mundo eurocentrado projetou passa pela necessidade de se exercitar a visão crítica sobre as fotografias. Trata-se de revisão fundamental para expor que tal tipo de representação é concebida com base em certas ideias pré-determinadas que se perpetuam e muitas vezes estão atreladas à xenofobia, ao preconceito e ao racismo. Tais imagens são formas de apresentar a diferença inerente ao “outro”, porém, são representações estereotipadas e carregadas de pressupostos coloniais.

Ademais, desde o século XVIII o conceito de Europa se confunde com a origem do conceito de civilização e de organização social e serve para legitimar pretensões imperialistas de colonização e exploração. Neste escopo, as câmeras fotográficas foram usadas como ferramenta de coleta de informações, registro e classificação de indivíduos em um contexto em que não ficava óbvia a diferença entre a vontade de compreender o “outro” por razões de coexistência e o desejo de conhecimento por razões de controle e dominação externa.

As fotografias de *África en la Mirada* produzidas por Ryszard Kapuściński fazem parte da constelação de imagens que ganha forma com base na diferença construída ao longo do tempo através dos relatos de viajantes, documentos, objetos coletados, pilhagem e também da literatura e de obras de arte. Historicamente, reforçam um sentido de inferioridade das culturas africanas em relação à europeia. Tal concepção é revestida de legitimidade ao que estava sendo

representado e difundido. Mesmo em representações visuais do século XX, época em que já existia na Europa um corpo mais robusto de conhecimento sobre a África, a afirmação da identidade do “outro” ainda inferioriza e acabaria por justificar qualquer tipo de interferência civilizatória, violenta ou não.

2.2 A CRIAÇÃO DA REALIDADE DO AUTOR

A representação da África sob o ponto de vista das obras do polonês Ryszard Kapuściński se materializa através das fotografias de *África en la Mirada* e dos relatos de *Ébano, minha vida na África*. O livro e as fotografias transitam na permeabilidade, na zona indefinida entre as linguagens, no espaço onde as palavras e as fotografias se encontram: na imagem.

Kapuściński nasceu em 1932 em Pinsk, cidade polonesa próxima da fronteira com a Ucrânia²⁸, graduou-se em História pela Universidade de Varsóvia e se especializou em Artes e Humanidades. Recebeu o título de doutor *honoris causa* pela Universidade da Silésia²⁹ em 1997 e em 2005 pela Universidade Ramon Llull de Barcelona³⁰. Começou a carreira escrevendo poesias para uma revista literária e chegou ao fim da vida em 2007 como um escritor de grande sucesso, reconhecido mundialmente com várias reportagens de destaque, centenas de fotografias em seu acervo pessoal e mais de vinte livros publicados. Prestava serviço para a *Polska Agencja Prasowa* (PAP), a agência de notícias³¹ estatal da Polônia. É considerado um dos mestres do jornalismo do século XX, trabalhou nos cinco continentes e colaborou de forma regular com os mais prestigiados jornais, como *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *El Pais* e *The New York Times*. O trabalho de cobertura jornalística e envio de reportagens para a sede da PAP e para os outros veículos de imprensa era o ofício que permitia Ryszard Kapuściński se manter no continente africano apto a produzir um material fotográfico de grande potência artística e grande valor documental. Contudo, ele não se considerava fotojornalista, nem escritor, e nem mesmo artista, dizia-se um repórter em busca da notícia.

Kapuściński viveu as dificuldades da guerra ainda na infância como refugiado junto da família polonesa (PFEIFFER, 2009) e também vivenciou as

²⁸ Desde 1991 Pinsk faz parte da Bielorrússia.

²⁹ Disponível em <<https://us.edu.pl/en/uczelnia/o-nas/historia/doktorzy-honoris-causa-uniwersytetu-slaskiego/ryszard-kapuscinski/>>. Acesso em 28 jun. 2022.

³⁰ Disponível em <<https://www.url.edu/en/url/distinctions/honoris-causa>>. Acesso em 28 jun. 2022.

³¹ Fundada em 1918, tornou-se a agência oficial de notícias do governo após a ocupação soviética, entre 1944 e 1990. Atualmente são 250 jornalistas e 40 fotojornalistas que trabalham na cobertura das notícias do país e do exterior. Disponível em <<https://www.pap.pl/en/about-us>>. Acesso em 11 nov. 2021.

mudanças do século XX prenunciadas anos antes por Charles Baudelaire³². Um homem cosmopolita e de espírito aventureiro, mesmo sem fazer parte de movimentos que buscavam rupturas ou que negavam o tradicionalismo das instituições, Kapuściński sintetizava os aspectos socioculturais da modernidade e do “desejo do moderno” (BAUDELAIRE, 2010) que pairavam no microcosmo urbano europeu.

Como jornalista, Ryszard Kapuściński era um humanista a serviço da engrenagem da sociedade. Na agência de notícias seu fazer comunicacional estava ligado à linha de produção da busca pela informação. Conta que no início da carreira, quando viajava para locais remotos e indecifráveis, apenas com vagas noções de língua estrangeira e trabalhando sob condições precárias, encontrava inspiração no clássico grego:

As narrativas de Heródoto dão a convicção de que o conhecimento de outros povos e culturas serve como espelho para que conheçamos melhor a nós mesmos. São também um aprendizado de tolerância, um elogio da diferença, uma crítica ao nacionalismo xenófobo que tanto sofrimento e destruição tem causado à humanidade (KAPUŚCIŃSKI, 2006).

Considerado um dos primeiros historiadores, Heródoto teria sido, segundo o jornalista polonês, autor da primeira grande reportagem mundial ao relatar os fatos e costumes da vida dos povos “bárbaros” que visitou em penosas viagens pelo Egito, Oriente Médio e Mediterrâneo. O desejo de viajar pelo mundo e contar o que via motivaria toda a carreira de Kapuściński. O exercício de olhar para o “outro” e o testemunho de tragédias, guerras e processos históricos seria uma marca do seu trabalho como jornalista e escritor.

Ainda no final do século XIX na Europa a concepção científica do mundo propunha que a apreensão da realidade deveria ser objetiva, imparcial e empírica como nos procedimentos de análise laboratorial. Aliado ao desenvolvimento das

³² Em 1863, Charles Baudelaire publica em Paris *O Pintor da Vida Moderna*, que se tornaria referência para a noção de modernidade, no qual descreve e analisa aspectos definidores da vida moderna. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/14785/mod_resource/content/1/BAUDELAIRE_le%20peintre.pdf>. Acesso em 11 jul. 2022.

ciências sociais, à crescente urbanização e a outros fatores socioculturais, ocorria a disseminação de um movimento em que predomina a valorização da objetividade em oposição ao individualismo e à subjetividade, marcas da estética do romantismo. O realismo ecoa, desde então, nos textos que privilegiam a objetividade e a veracidade, tendo como pretensão a fidedignidade das informações.

O realismo também baliza os textos jornalísticos, cuja função principal é levar a informação em uma linguagem enxuta, objetiva e de forma rápida. Mesmo em uma época pré-internet as informações circulavam com certa velocidade graças ao trabalho das agências de notícias que enviavam correspondentes internacionais para os mais diversos lugares e, assim, transmitiam as notícias de forma dinâmica para todo o planeta. A credibilidade do jornalismo está diretamente ligada à imparcialidade e à veracidade dos dados e das informações apuradas e divulgadas. Porém, mesmo em reportagens objetivas e isentas, a subjetividade atravessa a apreensão da realidade, independentemente em qual meio e em qual forma ela se dá. O que significa afirmar que os pontos de articulação que envolvem os textos e a realidade do autor são inseparáveis (AUERBACH, 1971), mesmo em situações e contextos em que o repórter se posiciona de modo isento na apuração dos fatos. Diferentemente dos textos que fazem uma leitura humana e social da realidade, eles possuem caráter declaratório e se espera certo grau de subjetividade tanto em formatos narrativos quanto descritivos. Não chegam a ser vistos como folhetins de ficção, mas se situam no limbo entre histórias de interesse humano, reportagens especiais ou mesmo jornalismo para ser lido como romance.

Com base nestas características é que na segunda metade do século XX o termo *new journalism* começou a ser difundido nos Estados Unidos. Truman Capote popularizou o gênero quando lançou *A Sangue Frio* em 1966 (SCHNEIDER, 2013, p. 44-49). Capote havia passado cinco anos pesquisando o caso, bem como entrevistando os dois personagens principais daquela história. Publicado primeiramente em fascículos semanais pela revista *The New Yorker*, o “romance sem ficção” conta a história do assassinato brutal de uma família e da execução dos criminosos na prisão. Conhecido no Brasil como “jornalismo literário”, o conceito trata da modalidade de texto que une a essência jornalística às técnicas narrativas.

No jornalismo literário a forma e o tempo são outros. O autor pode abusar de descrições, de impressões pessoais, de adjetivos. Detalhar o estado de espírito das pessoas, sensações, as cores predominantes do lugar, aspectos culturais específicos ou qualquer outra sensação como o excesso de calor por exemplo. O formato rompe as correntes do lide³³, potencializa os recursos do texto, ultrapassa os limites dos acontecimentos cotidianos e proporciona visões amplas da realidade. O gênero busca perenidade, abre mão da isenção, aprofunda os relatos, atravessa a cobertura de guerras pelo mundo, narra viagens, acompanha as transformações das metrópoles e se consolida através das grandes reportagens.

Ryszard Kapuściński comenta que o jornalismo de agência de notícias envolvia uma linguagem pobre, de seiscentas a oitocentas palavras para descrever um fato (NETO, 2002). Já nos livros, assim como outros jornalistas-escritores, podia abusar das palavras e ainda se valer das técnicas de reportagem para escrever. A parte crucial que a reportagem desempenha em toda narrativa (seja no jornalismo, em romances, textos de ficção ou em roteiros de filmes) é algo tanto ignorado quanto mal compreendido. Talvez porque o trabalho do escritor e do artista seja visto muitas vezes como lampejos de divindade, ato sagrado ligado ao transcendente e à criatividade. Há um intenso trabalho de apuração dos fatos por trás das informações. Para desmistificar este aspecto pode-se pensar em grandes nomes da literatura internacional que não prescindiam da apuração de informações e do levantamento de dados para a produção de suas obras. Tal esforço de reportagem é algo que os historiadores abordam pouco ou tratam apenas no sentido biográfico.

Assim como Ryszard Kapuściński, Gabriel García Márquez, um dos grandes contadores de história do nosso tempo, era um experiente repórter. A incrível história da família Buendía, para a qual “não será dada uma segunda oportunidade sobre a terra” (MÁRQUEZ, 2006, p. 394), é contada de forma a parecer uma banal realidade na vida das pessoas da fictícia Macondo. *Cem anos de solidão* pode ser classificado como uma autêntica enciclopédia do imaginário, na qual pesou muito a experiência jornalística de García Marquez para que a obra se contaminasse pela sensação de realidade que moldou a forma como são narrados

³³ Do inglês *lead*, a primeira parte de uma notícia que fornece informação básica sobre o conteúdo, é um elemento fundamental para a funcionalidade e objetividade do texto jornalístico.

os acontecimentos fantásticos que envolvem aquelas pessoas. Não foi preciso o jornalismo literário ser batizado para que o trabalho intenso de apuração dos fatos, levantamento e verificação de dados extrapolasse o campo da reportagem tanto nas obras de García Marquez quanto de Ryszard Kapuściński. Os repórteres também constroem histórias através das informações obtidas pela investigação, pela observação prolongada e minuciosa, pelas entrevistas, impressões suscitadas pela visita aos lugares e pelo conhecimento dos bastidores dos acontecimentos.

O jornalismo literário é uma alternativa às estruturas amarradas da reportagem mas não se resume a um meio de exercitar o viés literário em textos jornalísticos. Ryszard Kapuściński foi um autor de grande destaque dentro do gênero. Entre suas obras, *Ébano, minha vida na África* foi publicada originalmente em 1998, a edição brasileira foi traduzida diretamente do polonês e publicada pela editora Companhia das Letras em 2002. O livro é um mosaico de relatos em que o autor atravessa o Quênia, Angola, Gana, Nigéria, Tanzânia, Somália, Eritreia, Ruanda e o deserto do Saara. Quase não há informação cronológica das suas viagens. São 29 capítulos, em alguns apresenta o ano do fato narrado em primeira pessoa, trechos trazem indícios históricos, como o golpe de estado na Nigéria, guerras civis, e a recém-independência dos países. A obra não é considerada uma grande reportagem e nem tão pouco ficção. Mas assim como *A Sangue Frio* de Truman Capote, *Ébano* navega entre a objetividade do jornalismo e a ficcionalidade da literatura. Nesta área de trânsito, desenvolve-se na fronteira da realidade, estimula o imaginário e adensa os relatos.

Não se fala em fronteira em meio aos gêneros textuais porque o que foi publicado com base em testemunho, detalhes imprecisos e informações guardadas na memória tem grande chance de carecer de veracidade quanto aos fatos narrados. A riqueza da experimentação e da criatividade é o que nos interessa como fonte e instrumental para a pesquisa. Os relatos de *Ébano* em primeira pessoa evidenciam o modo próprio do autor viver sua existência naquele tempo e espaço e materializam a poética e os processos de subjetivação que trilhou e que ganham forma no livro e nas fotografias de *África en La Mirada*. Ambos constituem o que se chama arte dos viajantes, e assim como Kapuściński, inúmeros europeus percorreram o continente africano e produziram vasta quantidade de produções culturais que carregam uma variedade de olhares e de imaginários. Os viajantes

são protagonistas do olhar, donos das lentes que registram e compõe seu próprio ponto de vista a partir do que foi experienciado. Assemelham-se bastante na medida em que revelam aspectos de si mesmos por meio das formas que representam e sintetizam as diversas sociedades africanas. Suas obras se estabelecem de forma muito semelhante embora constituídas de modo tão diversificado. Elas carregam um legado próprio e resultam em um continente configurado por olhares alheios. O escopo da pesquisa entorno das obras de Kapuściński passa por este tipo de representação da África concebida por forasteiros e que engendra uma história com base em imagens de sua exterioridade.

Em tal perspectiva, em última instância, é possível retornar às origens da escrita alfabética, marcada pelos resquícios figurais presentes no desenho das primeiras letras. Como a escrita nasceu do símbolo gráfico, ou seja, de uma forma elementar de imagem, ela pode ser compreendida como veículo gráfico da linguagem. A junção gráfica das letras torna visível a linguagem oral por meio da escrita. Logo, conforme indicado no capítulo primeiro, a dissertação trabalha em uma perspectiva de flexibilidade, em um constante ultrapassar de fronteiras, em um lugar de dilatação. O aspecto misto das linguagens perpassa os processos intersemióticos em que é possível ver a imagem emergir em torno do texto, no próprio texto e também em suas entrelinhas.

Em 1962, nas primeiras semanas da independência de Uganda, em seu trabalho como jornalista, Ryszard Kapuściński enviava as informações para a sucursal de Londres e de lá elas seriam encaminhadas para a sede da agência de notícias polonesa. Ele conta que ficou admirado com a perícia daqueles profissionais, já que a transmissão para a fita do teletipo era feita diretamente do polonês e sem erros. Eles trabalhavam para vários veículos de imprensa de diversos países e com uma infinidade de línguas e não se registravam erros de tradução ou ruídos na comunicação daquelas mensagens (KAPUŚCIŃSKI, 2002, p. 75). O segredo estava em não transcrever palavras ou frases, e muito menos o sentido do texto: o importante para aqueles profissionais de Uganda estava no desafio em reproduzir o símbolo gráfico inscrito ali. Ou seja, pouco importava a língua que a reportagem estava escrita, o importante era a imagem do elemento gráfico corresponder exatamente àquele símbolo.

O símbolo gráfico exerceu papel determinante na invenção da própria escrita e na evolução de seus sistemas. Insistir nas palavras como discurso exclusivo do mundo da escrita seria infrutífero, já que não há como interromper as relações entre os elementos gráficos dispostos numa página ou numa tela e suas significações. O símbolo gráfico opera como imagem e, portanto, por mais elementar que seja, viabiliza a mediação e a intermediação entre as diferentes linguagens. É um caminho interdisciplinar e se fortalece em consenso de que textos e fotografias são artefatos visuais, com formas reunidas sobre um plano e que se articulam de modo a desafiar a própria ideia de texto.

Ébano, antes mesmo da primeira página, declara a subjetivação que lhe é característica. A tautologia passa pelo título em português (*minha vida na África*) e o discurso biográfico é impulsionado pela curiosidade do narrador. Vale-se de aspectos fantasiosos, deixa-se levar por divagações e não se prende à lógica de tempo e espaço. Assim como em *Nadja*, em que André Breton enfatiza os processos de subjetivação, os trajetos atravessam o texto e o protagonista encarna a “aventura do sensível” em uma busca que nunca termina, em um universo a ser percorrido e desvendado. O polonês visita palácios presidenciais e líderes políticos, mas deixa evidente que recusa rotas oficiais em função da exploração do desconhecido. Prefere vagar pelo deserto com populações nômades, pegar carona em caminhões e se hospedar com camponeses em meio à savana tropical.

O desejo do incerto se assemelha ao desejo dos surrealistas de “soltar as rédeas do espírito, de abandonar-se a seus ritmos incertos e hesitantes, de acolher enfim sua própria possibilidade de errar” (BRETON, 2007, p.15). Exploração arriscada, que prescindem da orientação de mapas e bússolas, mas que por isso mesmo as viagens pelo continente africano geram em Kapuściński fascinação por aqueles lugares, pelas pessoas que encontra no caminho e alimentam o desejo de voltar. Ora, se na obra de Breton *Nadja* encena o encontro entre realidade e o imaginário, em que “o surrealista se deixa levar por forças desconhecidas, alheias a seu entendimento, passando do plano real ao imaginário como quem troca de calçada”, *Ébano* também pode ser visto como uma aventura do sensível. Uma obra sem objetivo determinado, com disponibilidade para a surpresa, para explorar o espaço e se aventurar naquele imenso lugar. É para este cosmo que o livro de Kapuściński nos leva.

Em *Nadja*, a fotografia é tão importante quanto a palavra escrita. A edição do livro de 2007 é recheada de fotos de lugares, fachadas, letreiros. No entanto, a imagem da heroína só pode ser vista através das palavras do narrador. Ela não aparece em nenhuma das fotografias desde as primeiras edições da obra. *Ébano*, no entanto, é um livro inteiramente apoiado no texto, não há fotografias e nem ilustrações em suas páginas. O aspecto abstrato das palavras ganha forma através da temática da paisagem africana.

Na primeira frase de *Ébano*, Kapuściński compara a nublada Inglaterra outonal de onde partiu seu vôo com a claridade de Gana: “luz por toda parte, um inferno úmido” (KAPUŚCIŃSKI, 2002, p. 9). A tônica do texto se dá com base na diferença, no estranhamento e na comparação. Aponta o “cheiro dos trópicos” que emana dos produtos dos mercados, dos corpos e de como estes combinam com “aquela paisagem”. Na chegada, decide conhecer a capital Acra antes de se dirigir ao estádio esportivo, local do comício do então primeiro-ministro Kwame Nkrumah, um dos fundadores do pan-africanismo, que viria a ser presidente do país dali a dois anos. Durante o percurso, divaga a respeito das casas da cidade, como se já conhecesse bem cada detalhe daquela paisagem urbana recém-descoberta.

A linguagem escrita de Kapuściński tem a capacidade de criar o seu próprio universo. Gaston Bachelard explica que o cosmo das frases se ordena sobre a página, numa coerência de “imagens que não raro têm leis bastante variadas, mas que conservam sempre as grandes leis do imaginário”. Sua gênese é a palavra e ela basta para nos transportar de um universo a outro e a essa função ele dá o nome de imagem literária:

Uma imagem literária é um sentido em estado nascente; a palavra, a velha palavra — recebe aqui um novo significado. Mas isso ainda não basta: a imagem literária deve se enriquecer de um onirismo novo. Significar outra coisa e fazer sonhar diferentemente, tal é a dupla função da imagem literária. (...) É nisso que a imagem literária aparece como a função mais inovadora da linguagem. (...) A linguagem evolui muito mais por suas imagens que por seu esforço semântico. (...) Em suma, a imagem literária põe as palavras em movimento, devolve-as à sua função de imaginação (BACHELARD, 1990, p. 257).

Em *Ébano* consegue-se visualizar o universo criado pelo autor porque as descrições são minuciosas, com características efrásticas que combinam elementos conotativos às informações factuais. O arranjo dos elementos aponta para o que Bachelard batizou de imagem literária, quando a imaginação e o universo abstrato se encontram com as palavras. Como o livro de Kapuściński não possui marcadores cronológicos bem definidos, a narrativa se torna memorialista, com base em impressões e lembranças. O recurso da imagem literária contribui em vários pontos ao apresentar descrições robustas e poéticas:

Uma cidade plana, pobre, com casas baixas, embora alguns prédios tenham mais de um andar. (...) Os rebocos são simples e as paredes em tom pastel, amarelo ou verde-claro, cobertas por marcas de infiltração. As marcas, logo após a época das chuvas, formam intermináveis constelações, colagens de manchas, traçados curvilíneos, mosaicos, mapas fantasmagóricos (KAPUŚCIŃSKI, 2002, p. 12).

Observa-se como o autor utilizou a imagem literária para a estruturação dos relatos através da composição com o ambiente e com os acontecimentos que testemunhou. O método contribuiu para reforçar o efeito desejado de desconstrução dos discursos oficiais e imprimir a subjetividade aos relatos e reforçar a ideia de testemunho daquelas experiências. Os relatos são essenciais para estabelecer o efeito de credibilidade de *Ébano*. A estratégia discursiva trilhada a partir da vivência funciona como principal elemento para a consolidação do efeito estético da credibilidade.

Em Uganda, após ser acometido pela malária, Ryszard Kapuściński contrai tuberculose e precisa se internar no hospital em Kampala. Como não havia como custear o tratamento, o médico indicou que retornasse à Polônia:

Não posso voltar (...) A estada na África era a chance da minha vida. Algo assim acontecia pela primeira vez, nunca antes havíamos tido um correspondente fixo na África negra, e aquilo fora obtido graças a um esforço enorme da redação, que, no entanto, era uma redação muito pobre, pois se tratava de um país onde cada dólar valia uma tesouro. Se eu informasse Varsóvia que estava doente,

eles não teriam como pagar meu tratamento e me mandariam voltar e, provavelmente, eu nunca mais retornaria para cá. E aquilo que havia sido o maior sonho da minha vida — trabalhar na África — se desvaneceria para sempre (Idem, 2002, p. 77).

O desafio de passar uma temporada na África, seja por qual motivo fosse, instigava o homem europeu do século XX conforme já foi comentado. A aventura de explorar a África seria uma espécie de batismo da vida adulta. Portanto, ter de voltar sem cumprir a missão soaria como fracasso para Kapuściński. A experiência, a dimensão do que se passava e a noção de desafio são concebidas no contexto da representação, do imaginário e da memória. Pode-se materializar aquilo que Auerbach chamou de “realidade do autor” a partir dos termos que utilizou para representar o drama que enfrentava. A dimensão física do espaço também está presente, atrelada à noção geográfica de lugar, às formas de ocupação e de vivência. Assim, aproxima-se da visão que Kapuściński tinha daqueles momentos bem como da sensação de estar ali e viver esses e outros percalços.

Associado à prática poética da errância, os relatos indicam o modo único e subjetivo de encarar os percursos em cada viagem ao longo de tantos anos e por tantos lugares. A África torna-se um continente a ser percorrido e desvendado. Também servem como base para a obra o ambiente social, político e cultural e a posição de Ryszard Kapuściński quanto aos acontecimentos da época. Dessa perspectiva muito bem explorada em *Ébano*, em que não se sabe ao certo o que é jornalismo, o que é narração ou imaginação, foi que Kapuściński se projetou internacionalmente como escritor em 1978 ao publicar seu primeiro livro de grande sucesso *O Imperador*. A obra detalha os bastidores do palácio de Hailé Selassie, ex-imperador etíope.

Dilemas quanto às narrativas de guerra e as consequências da violência e da fome, por exemplo, são parte determinante na escolha de como registrá-los. São decisões que resultam na ambientação dos relatos e que podem se confundir com a memória, e, portanto, estão a mercê do escritor. A partir do deslocamento do sistema de referências, Kapuściński abre caminho para o novo, para uma cartografia desconhecida, para a descoberta e, também, para a criação da própria realidade do autor.

CAPÍTULO 3 — ÁFRICA EN LA MIRADA

3.1 A EXPOSIÇÃO E O CATÁLOGO

Desde 1980, os herdeiros da Coroa da Espanha concedem o Prêmio Princesa das Astúrias para aqueles que alcançam feitos notáveis nas áreas da ciência, cultura e humanidades. Anualmente, é oferecido aos indicados uma escultura do artista espanhol Joan Miró, criada especificamente para tal fim. Em 2003, Ryszard Kapuściński foi um dos contemplados. A faceta de fotógrafo, desconhecida até então, ofuscada por sua notoriedade como jornalista e escritor, foi revelada por ocasião da entrega do prêmio. Os livros e as grandes reportagens pareciam ser seu maior legado, mas as dezenas de fotografias que ele mesmo selecionou para a solenidade de entrega do prêmio (EFE, 2008) transpõe o caráter documental dos registros e exaltam a sua potência expressiva.

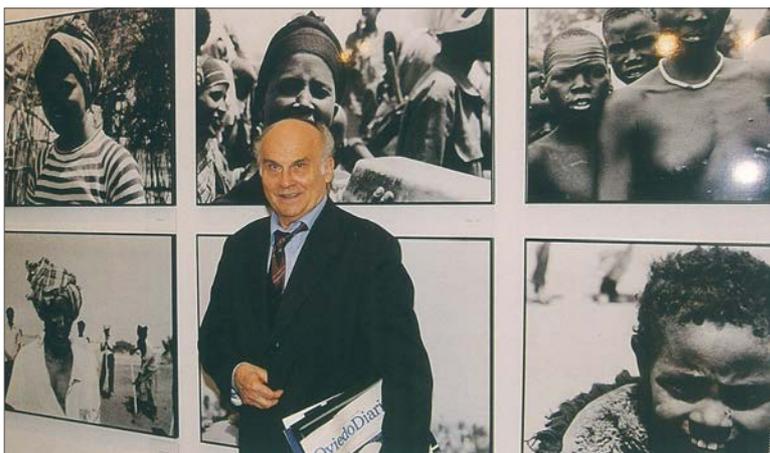


Figura 2 — Ryszard Kapuściński na abertura da exposição na Fundação Cajastur, Oviedo, Espanha, 2003. Foto: APE

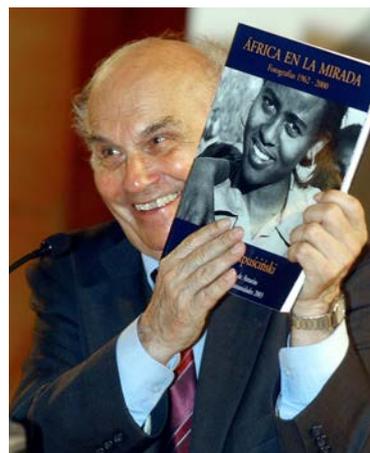


Figura 3 — Catálogo da exposição, 2003. Foto: APE

A Associação de Jornalistas Europeus (APE) organizou a exposição *África en la Mirada* na sede da Fundação Cajastur, em Oviedo, de 21 de outubro a 5 de dezembro de 2003 (figuras 2 e 3). A produção contou com a colaboração da *Fundación Diario Madrid* e teve como curadores Francisco Serrano e Juan Oñate. Após pouco mais de um ano, a exposição voltou a ser exibida. Dessa vez, no estande do Parlamento Europeu, na Feira do Livro de Madri em 2005. Em seguida, na antiga sede do banco *Caja de Ahorros del Mediterraneo*, em Alicante, de 26 de setembro a 20 de novembro de 2006.

Em 23 de janeiro de 2007, Ryszard Kapuściński falece aos 74 anos e no mesmo ano a exposição *África en La Mirada* é organizada novamente pela *Asociación de Periodistas Europeos* e a *Fundación Diario Madrid*, agora com apoio do antigo banco *Caja Duero*. Novamente em Madri é montada na sede da *Fundación Diario Madrid*, de 21 de dezembro de 2009 a 10 de janeiro de 2010 (figura 4).



Figura 4 — Abertura da exposição *África en la Mirada* na sede da Fundação Diário de Madri. 21/12/2009. Fotos: Diário de Madri

O projeto expográfico, em que se prevê, entre outros pontos, o espaço físico e simbólico, o público e a forma que as obras estarão dispostas, até o catálogo como produto perene, corroboram para a valorização estética das imagens conforme uma estratégia já consolidada de apresentação do objeto artístico. Há grande importância de se compreender os sentidos que nascem junto com cada modo de exibição e circulação das fotografias, sobretudo quando os modos de enunciar incorporam procedimentos privilegiados no campo artístico, como é o caso de *África en la Mirada*. A prática de dispor obras em uma exposição passa pelo plano de oferecer um sistema de visibilidade adequado (figura 5). Pintura das paredes com cores específicas, painéis, suportes personalizados, fonte de luz direcionada, entre outros cuidados (O'DOHERTY, 1999, p. 4), cujo objetivo é atender ao programa proposto em acordo com o espaço expositivo e materializar a melhor forma de comunicação com o público.



Figura 5 — Detalhe do espaço expositivo de *África en la Mirada* em Valladolid, Espanha, 10/01/2008. Foto: APE

Em 2007, o catálogo de *África en la Mirada*³⁴ é reeditado e impresso com apresentação, dados biográficos de Kapuściński e prefácio do escritor José María Ridaó:

³⁴ O catálogo da exposição está disponível em <www.apeuropeos.org/descargas/AfricaenlaMirada.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2021.

Nesta exposição o espectador irá encontrar a África com os mesmos olhos com que Ryszard Kapuściński (...) percorreu o continente durante quatro décadas, especialmente porque conseguimos fazer uma viagem através dos olhares de seus habitantes: olhares de tensão, de desespero, de raiva, de incredulidade, mas também olhares de alegria, otimismo e de cumplicidade. Olhares que, com certeza, transmitem uma vitalidade e uma beleza capazes de transcender a dureza de algumas das cenas retratadas³⁵ (*ÁFRICA EN LA MIRADA*, 2007, p.3, tradução nossa).

O catálogo conta com 75 fotografias produzidas ao longo de trinta e oito anos, entre 1962 e 2000, durante diversas viagens que o autor fez pelo continente. No formato 24 x 28 cm e 169 páginas, cada imagem é apresentada em ordem cronológica e sem legendas. Dispostas individualmente nas páginas ímpares, as páginas pares contêm apenas o ano e o país em que foram feitas, sem nenhuma outra informação factual.

Ao dispensar o uso de legendas para as fotografias da exposição pode se ver nisso a vontade deliberada em confrontar o público unicamente com as imagens e produzir um impacto visual não conduzido pela escrita. Carl Einstein também abriu mão delas em *Negerplastik*. Como apontamos, sua obra contribuiu para abrir caminhos para o pensamento do século XX e ajudou a modificar a recepção ocidental, leia-se europeia e estadunidense, da obra de arte africana. O livro traz 119 fotografias de objetos desconhecidos até então para aquele público. São esculturas, máscaras e outros artefatos provenientes da África que o autor elencou como obras de arte, relacionando-os às tradições socioculturais das quais provêm e ao devir da arte em sentido amplo (EINSTEIN, 2011, p.31). *Negerplastik* discute de forma sucinta questões referentes à percepção e criação artística, forma e espaço, corpo e sociedade, bem como história, crítica e teoria da arte daquele momento. Critica a forma como o europeu encara a arte africana, afirma que o movimento de negar a própria realidade de arte e exprimir a distância que separa essas criações do “estado de espírito europeu”, associada à forma de categorizar

³⁵ No original: *En esta muestra el espectador va a encontrar África con los ojos con los que el Ryszard Kapuściński (...) recorrió el continente durante cuatro décadas, pero sobre todo porque hacemos un viaje a través de las miradas de sus habitantes: miradas de tensión, de desesperación, de rabia, de incredulidad, pero también miradas de alegría, de optimismo, de complicidad. Miradas, en definitiva, que transmiten una vitalidad y una belleza capaces de transcender la dureza de algunas de las escenas representadas.*

tais artefatos como objetos de culto religiosos demonstram o desprezo e a postura pejorativa.

Tal contraponto é importante porque *Negerplastik* é lançado em um momento em que a História da Arte já havia se delineado como campo do conhecimento que estuda por meio de imagens e se firmava como campo de estudo que emprega imagens de determinada forma. Carl Einstein utilizou-se da materialidade do papel da fotografia impressa e das características físicas do livro para trabalhar em um método comparativo em que as imagens operam por si mesmas. Dois aspectos saltam aos olhos no trabalho: as imagens sobre as quais o historiador da arte fala e as imagens por meio das quais ele fala (GENTIL, 2019, p. 14 e 21). Em cada jogo de páginas, Einstein construiu uma relação entre duas esculturas diferentes ao posicionar suas respectivas fotografias frente a frente, sem interferência textual, oferecendo uma relação imagética entre elas a fim de produzir determinado efeito de persuasão visual.

África en La Mirada surge quase um século depois de *Negerplastik*, ou seja, em uma época em que mais do que proibitivo, era inadmissível, associar termos depreciativos à falta de familiaridade com as imagens e objetos vindos de fora daquela tradição eurocêntrica. Cabe ressaltar que apesar do cunho documental e informativo, as fotografias de Kapuściński não atendem à função noticiosa das imagens de jornal e são divulgadas em forma de exposição, formato estetizante consolidado nos circuitos artísticos tradicionais. A fruição das imagens se dá em meio à autonomia de cada uma delas no espaço expositivo. A curadoria de *África en La Mirada* não as reduz a ilustrações ou a recurso mnemônico do jornalismo impresso. Ao informar apenas a data e o país de cada uma reitera-se o caráter autônomo das fotografias, que se correlacionam entre si sem a mediação de texto explicativo.

Embora sejam apresentadas de forma cronológica na exposição, as fotografias são, por natureza, mais abissais do que sequenciais (NAVAS, 2017, p. 21). Assim como em *Negerplastik*, em *África en La Mirada* as imagens estão postas lado a lado e estão também frente a frente, como signos que se apontam mutuamente, como fragmentos de uma grande imagem. Apesar disso, organizada em ordem temporal, *Africa en la Mirada* não pode ser considerada uma série fotográfica sequencial, que segue parâmetros narrativos lineares. A exposição é

fragmentária, presa ao espaço (países) e ao tempo (datas) e composta por imagens que coexistem. Não se fixa um sentido imediato para cada fotografia e nem mesmo na comparação entre elas.

Já o *layout* do catálogo leva a observar as fotografias sob a disposição do seu projeto gráfico. Na lógica curatorial existe um sentido de justapô-las de forma cronológica. Soma-se a isso a disposição das fotografias diagramadas uma a cada duas páginas, o que leva o leitor a observá-las de forma individualizada. O lado esquerdo da página contém apenas a informação do país e da data. Ao se percorrer as páginas, nota-se a marca de um tempo e um espaço que levam o espectador a contemplar e fruir as imagens em meio a oceanos de significação que as separam. Apesar de não ter sido editado por Kapuściński, a curadoria do catálogo e da exposição reconstrói o fluxo fotográfico, intuitivo e altamente pessoal daquela sua longa jornada na África. *África en la Mirada* é a expressão imagética de suas descobertas entre espaços deslocados no tempo e presos àquela geografia.

3.2 O DIFERENTE É O OUTRO

Com o intuito de investigar o estatuto das representações visuais e a perspectiva que recorta e orienta determinada percepção de mundo, a dissertação debruça-se sobre os aspectos da poética e da significação que envolvem as fotografias da exposição *África en la Mirada*. O catálogo abre com a foto mais antiga da série feita na República da Zâmbia (figura 6) em 1962 e encerra com a mais recente feita no Egito (figura 57, p. 136) no ano 2000. Além dos trinta e oito anos que as separam, a completa diferença entre elas é indicativo das duas vertentes da forma de se conceber e de se perceber a fotografia. Aparentemente díspares, têm em comum o fato de mediar o ser humano e o seu entorno de modo pragmático e expressivo.

Em proporções cambiantes, tais caminhos ora podem estar mais ligados ora podem se apresentar de forma mais isolada. Quanto mais distante do pragmatismo, mais os aspectos polissêmicos se evidenciam. O modo pragmático predomina quando a fotografia serve para determinado propósito e atende a um fim. Atrelado à função utilitária, o pragmatismo serve ao regime representativo e faz com que a fotografia cumpra o papel documental associado à representação por contiguidade física com o referente. Historicamente, nesse tipo de fotografia predomina a faceta de registro, ligada à memória e algumas vezes à denúncia.

O presente capítulo reúne 31 fotografias de *África en La Mirada* em que o principal atributo é a documentação de uma dada realidade. Predominantemente pragmáticas, as fotografias possuem características diretamente ligadas ao seu referente. Este grupo de imagens tem sentido direto e quando vistas em conjunto passam a compartilhar mais camadas de significação. A correlação que nasce daí tende a conduzi-las para a estrutura central da semiosfera, lugar em que se reproduz a imagem do “outro” primitivo, distante e subalternizado. Posto como objeto exótico nas fotografias, o “outro” perde a qualidade de sujeito e é desumanizado em um cenário “bárbaro” e “primitivo” (KILOMBA, 2019, p. 50-51).

O trabalho de Ryszard Kapuściński é uma abordagem individual que nos lembra da estrutura de poder que condiciona as sociedades e às práticas artísticas e expressivas. Ademais, os termos “europeu” e “africano” são generalizações úteis

para explicar questões estruturais que guardam relação com as imagens amparadas por um rol de signos que constituem o campo da cultura visual.

A primeira fotografia de *África en La Mirada* foi feita em Zâmbia (figura 6), em 1962. Apesar de atentos à pose, os olhos das crianças imersos na escuridão diminuem o grau de conexão delas com o observador. Soma-se a isso o enfileiramento que indica a proteção mútua entre elas e denota o distanciamento com quem fotografa. Na justaposição dos rostos em linha se perde a individualidade das fisionomias e as pequenas crianças parecem se repetir nas expressões lado a lado.

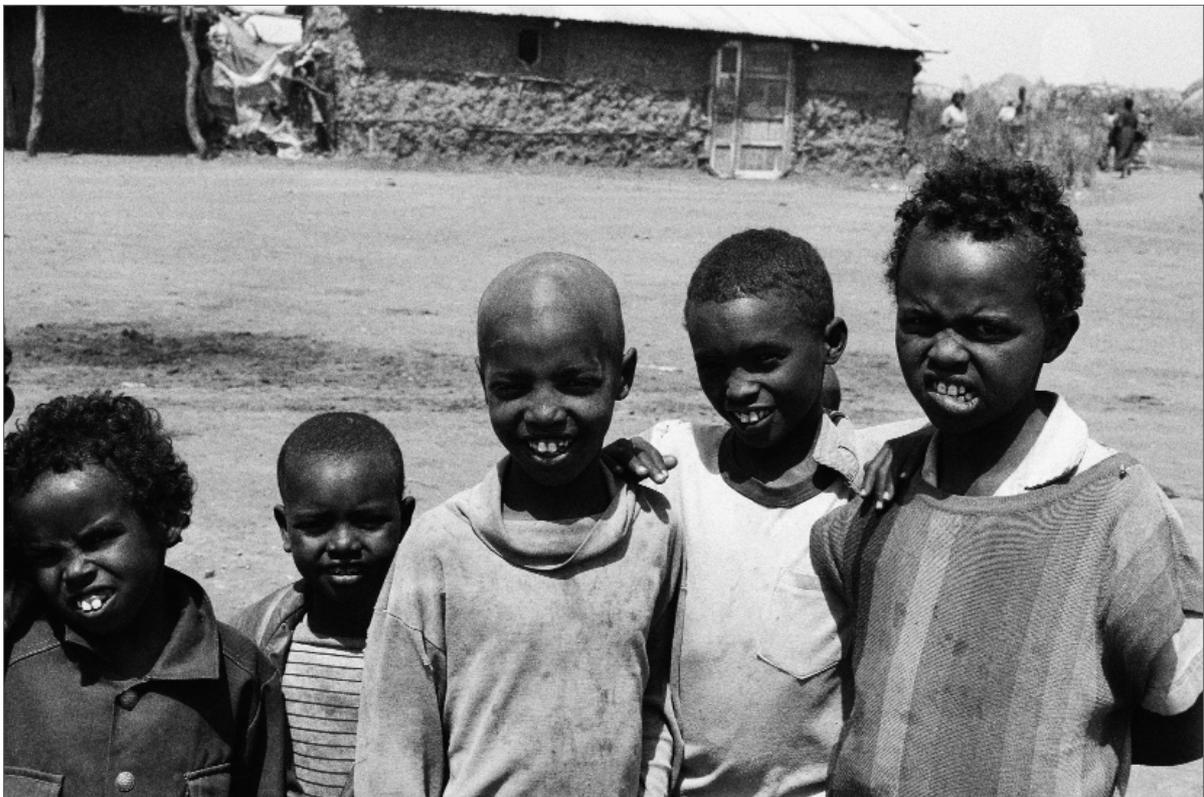


Figura 6 — Zâmbia, 1962

As luzes em alto contraste acentuam as diferenças entre os tons de preto e branco e denotam o horário de sol a pino em que a fotografia da figura 6 foi feita. Em *Ébano*, Kapuściński relata o incômodo com tal momento do dia, com a claridade e o calor:

A primeira coisa que chama a atenção é a luminosidade. Luz por toda a parte. Sol permanente. (...) O sol é expelido como uma bola atirada para cima! Em questão de minutos, vemos diante de nós uma bola de fogo que chega a assustar. Além disso, a bola move-se em nossa direção, cada vez mais perto (KAPUŚCIŃSKI, 2002, p. 9 e 29).

Ainda nas primeiras páginas de *Ébano*, Kapuściński se confronta com o desconhecido africano e pratica um exercício de empatia e aponta que menos de dez por cento da população mundial vive em locais frios, a imensa maioria vive no calor: “será que nos damos conta de que os homens do Norte representam apenas uma minoria da população do planeta?” O choque de realidade se completa de modo autorreferencial com o autorretrato irônico: “O homem branco é algo estranho, um intruso pálido, fraco e com a camisa empapada de suor”.

A subjetividade é a protagonista e as sensações são descritas de modo que o desconforto fica inegável: “permanentemente sedento e desamparado, (...) tem medo de tudo: mosquitos, amebas, escorpiões, cobras — tudo o que se mexe o deixa em pânico” (KAPUŚCIŃSKI, 2002, p.11). Como o autor tem muita dificuldade em lidar com a claridade e o calor, seu primeiro pensamento quando acorda é se “proteger do maior inimigo” mas passa o dia em um duelo desesperador com o sol. Aprendeu que quando a sombra abandona o homem ele morre e que isso se dá quando se aproxima o meio-dia, e o sol está em seu ápice: é preciso se proteger da bola de fogo (Idem, p. 139).

Em meio às intempéries do sol e calor, Kapuściński encontra muitas crianças. Ademais, a exposição traz uma elevada quantidade delas nas imagens. A figura 7 apresenta um grande grupo. Curiosas com a presença de um estranho de passagem e que pediu para elas colaborarem com a produção da fotografia. No enquadramento são pelo menos vinte e oito crianças que se deslocam e acenam em um cenário verde tropical. A figura 7 se impõe como parte de um determinado significante comum encontrado em redes sociais ou no noticiário. São imagens de pessoas, famosas ou anônimas, missionários ou viajantes que, por lazer ou trabalho voluntário em países africanos, posam para fotos cercadas por crianças negras. A representação do “branco salvador” está instalada nesse tipo de fotografia.



Figura 7 — Costa do Marfim, 1997

O termo é uma crítica quanto às imagens que retratam o pretenso trabalho edificante do forasteiro e faz parte de um padrão narrativo da cultura de massa visto no cinema e na televisão. O alerta daqueles que desempenham uma luta antirracista serve para apontar o quanto alguns modos de representação visual podem ser problemáticos. Mesmo que o contexto não apresente nada de errado, a discussão está para além dos debates envolvendo bons e maus conjuntos de imagens (HOOKS, 2019, p. 36). O resultado dessas fotografias são pessoas como adereços de uma história sobre o forasteiro bondoso que se dedicou para aqueles mais necessitados.

Não há contexto, são generalizações que não incluem informações sobre os lugares, não se sabe quem são as crianças, se houve consentimento dos responsáveis para que os registros fossem divulgados de forma pública. A informação que se tem diz respeito apenas a uma pessoa: só se sabe que há um “herói”, no caso, a pessoa “salvadora” que posou e postou a foto. Ao divulgar a imagem provavelmente a pessoa será parabenizada por seus pretensos feitos

humanitários. Essa dinâmica pode vir imbuída de boas intenções mas carrega consigo uma relação desigual de poder e preconceito. O problema não está nas intenções individuais mas no impacto e no resultado, que não têm nada de acaso (BAKAR, 2019). A carga simbólica que tal tipo de representação carrega é a contínua desumanização. As dinâmicas de poder em torno da imagem podem fazer com que a pessoa seja vista como “superior” naquele lugar somente pela sua nacionalidade, dinheiro ou cor da pele.

A figura 8 remete à natureza anacrônica das imagens e à justaposição de temporalidades vinculadas à memória. A imagem provavelmente nasceu da viagem pelas estradas de Camarões e Ryszard Kapuściński pediu para fotografar o grupo. Além das pessoas, o que chama atenção na cena é o objeto de locomoção que fornece uma conexão com o passado. É uma espécie de bicicleta de madeira, sem dispositivo mecânico ou eletrônico condizente com a véspera da virada do ano 2000, data da foto.



Figura 8 — Camarões, 1999

A fotografia da figura 8 é de 1999, época em que nos grandes centros urbanos a chegada do novo milênio pressupunha a consolidação da tecnologia e a popularização de dispositivos digitais e eletrônicos. A bicicleta de madeira e os demais objetos da cena sintetizam um modo de vida fora do espectro urbano e que pode ser lido como passado distante, bem anterior à data da foto.

Ademais, uma característica do fotojornalismo e da fotografia documental diz respeito a captação dos registros da forma mais discreta possível, a fim de não interferir na cena, ou pelo menos mostrar que não houve interferência, de modo que o resultado seja bastante fiel à determinado fato. Uma das assinaturas do estilo fotográfico de Ryszard Kapuściński é que em boa parte das fotos de *África en La Mirada* ele se coloca como observador privilegiado, cuja presença influencia diretamente a fluidez da cena. Os personagens olham para ele através da câmera, posam ou ainda evitam posar, como na figura 8 e na 34 (p. 106).

Quanto à temporalidade, na exposição as fotografias foram ordenadas de forma cronológica, na dissertação estão dispostas de modo diferente. Fora da ordem original, o caráter documental não se perde de vista, pelo contrário, ganha-se em perspectiva e em significação. Não se sabe o que motivou a curadoria de *África en La Mirada* em usar dez fotografias de pessoas transportando utensílios e alimentos apoiados sobre a própria cabeça. A figura 8 e a próxima sequência, figuras 9 a 17, estão agrupadas em torno desta repetição. A exposição contempla tais fotos desde as primeiras incursões de Ryszard Kapuściński pelo continente em 1964 (figuras 9 e 10); nos últimos anos de visita, entre 1989 e 1999, são mais oito fotografias.



Figura 9 — Gana, 1964



Figura 10 — Togo, 1964

É possível interpretar tal excesso devido à plasticidade e indicialidade que evocam. A maneira de carregar os objetos é um código cultural que teria chamado a atenção do fotógrafo e se reflete na exposição. O gesto é encarado como algo pitoresco para os forasteiros, um traço cultural marcante e, justamente por isso, é recorrente no conjunto de imagens: está em dez das setenta e cinco fotografias de *África en La Mirada*.



Figura 11 — Nigéria, 1989

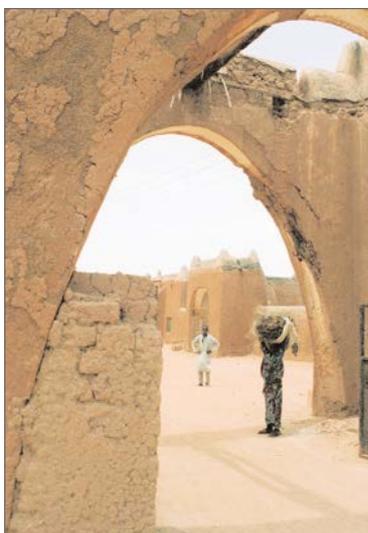


Figura 12 — Nigéria, 1989



Figura 13 — Benin 1991



Figura 14 — Mali, 1999

Em *Ébano*, há um indicativo da remanescência do gesto quando o autor relata as impressões dos hábitos “selvagens” das pessoas em meio a um discurso “civilizatório”:

Por milhares e milhares de anos, a África andou a pé. As pessoas desconheciam a roda e sua utilidade. Andavam, peregrinavam, e tudo o que precisava ser transportado era levado nas costas, nos braços e, mais frequentemente, na cabeça. (...) Toda a civilização tecnológica do século XIX foi transportada para o interior da África na cabeça de seus habitantes (...) A cultura africana ignora a utilidade da roda; tudo deve ser transportado por pessoas, a maior parte das vezes na cabeça (KAPUŚCIŃSKI, 2002, p. 26; 256).

A maioria das fotografias da exposição foi feita em períodos importantes para a história daqueles países. Em 1997, por exemplo, quatro anos após o reconhecimento formal do Estado da Eritreia, o país criou sua Constituição e estabeleceu um governo democrático. As passagens de Ryszard Kapuściński por lá, por Gana, Togo, Mali, Benim, Camarões, Nigéria e Uganda se deram em momentos de tensão política, lutas pela independência, instabilidade interna, transições de governo, eleições presidenciais, golpe de estado e guerra com países vizinhos. Com efeito, entre 1997 e 1999, datação das fotografias destes países, o continente fervilhava.

Contudo, Kapuściński não fornece qualquer indício a esse respeito. Pelo contrário, o grupo de fotos apresenta as pessoas em momentos da vida cotidiana. Claro que as imagens mais fechadas, em que os personagens preenchem quase todo o quadro, fica mais difícil qualquer rastro a mais de contexto, como a da garota da figura 15 ou do garoto da figura 16. Nele, aliás, o enquadramento é ainda mais fechado, um *superclose*, em que se destaca o olhar para a câmera e o contraste das cores das cenouras com a cor da pele do jovem que as mantém sobre a cabeça. A da garota (figura 15), o enquadramento não é tão fechado, apenas o suficiente para captar seu olhar de soslaio, o sorriso apertado e a vasilha acima da cabeça. Além da figura 16, o restante são imagens em planos mais abertos em que o referente ganha peso e o cotidiano das pessoas pode ser revelado com mais detalhes. Mesmo assim, nenhuma pista dos acontecimentos que mudavam o destino daquelas pessoas se evidencia em suas imagens.

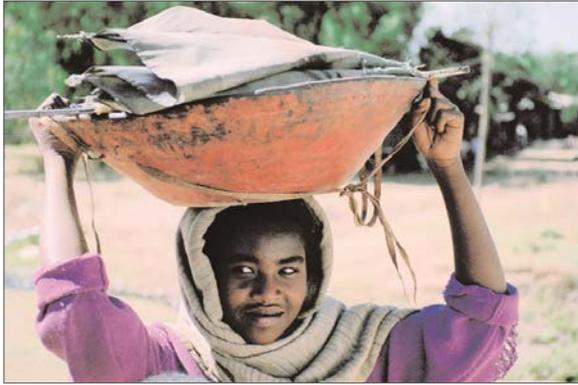


Figura 15 — Eritreia, 1997



Figura 16 — Uganda, 1998



Figura 17 — Mali, 1999

Ao contemporizar as fotografias de *África en la Mirada* em relação à conjuntura político-social em que foram feitas, ressalta-se a dissociação dessas imagens com o momento factual. Elas parecem não pertencer a determinado momento histórico e nem se ligarem a fatos determinados, não dão nenhum indício da conjuntura. O que demonstra que Kapuściński não estava interessado que suas fotografias carregassem notícia. Como contou, como jornalista, estava preocupado com os fatos circunstanciais e sua repercussão, reportava-os e enviava as matérias

jornalísticas para a agência de notícias polonesa. Porém, como fotógrafo, tinha o olhar interessado em outros aspectos ligados à visualidade, na perenidade, nos costumes, na cultura, nos tipos físicos. Suas imagens prescindem da pressa da notícia, ele as produzia fora do contexto de correspondente internacional.

Kapuściński conta que ao preparar e coletar material para uma reportagem, apura informações, entrevista autoridades, ouve opiniões e pontos de vista diferentes, ideias e sentimentos. Por outro lado, quando o intuito é fotografar, interessa-se por distintos aspectos, a atenção está voltada para a plasticidade, como o formato da cabeça da pessoa, as características de seu rosto, a expressão de seus olhos ou a forma de seus lábios (ABC CULTURAL, 2013). Quando visita uma cidade estranha como repórter, vai aos endereços recomendados, procura as pessoas que terão informações para o texto. Como fotógrafo, em vez disso, observa a arquitetura das casas, os raios do sol deslizando pelas ruas, as gotas de suor que escorrem pelas têmporas do trabalhador e sua testa irradiando um brilho úmido.

No catálogo, há três fotografias de mulheres com crianças recém-nascidas e em fase de amamentação (figuras 18, 19 e 54). Na figura 18 uma jovem está de perfil e carrega um bebê nas costas. A criança está acomodada por um tecido que envolve o corpo da criança junto ao da mulher, uma espécie de *sling*. Devido à baixa profundidade de campo, as outras crianças no fundo da cena parecem não estar totalmente materializadas na imagem.

A foto de Malawi (figura 18) é uma das que nos remete ao trabalho do francês Pierre Fatumbi Verger³⁶, que guarda relações estéticas e de trajetória com a obra de Kapuściński. Assim como o polonês, Verger foi um viajante que também percorreu os cinco continentes. Fotografou a África Ocidental em 1935 e 1936, e o contato com as culturas e a história dos povos africanos foi fundamental para a construção da carreira de fotógrafo e antropólogo. Seu trabalho fotográfico se insere na corrente humanista, que tem origem nos anos 1930 mas ele se destaca a partir de 1946, mesmo ano que chega ao Brasil e se estabelece em Salvador. Assim como Kapuściński, Verger também era escritor. Entre outras obras, em 1957 lançou um livro fruto da pesquisa sobre o culto aos orixás e em 1968 uma outra

³⁶ *Exposição Nos Caminhos Afro*. 2014. Disponível em <<http://www.pierreverger.org/de/fotos/ausstellungen/2014/128-non-categorise/br-espaco-foto/exposicoes/2014/exposicao-nos-caminhos-afro/316-exposicao-nos-caminhos-afro.html>> Acesso em 14 jul. 2022.

pesquisa acerca do comércio de escravizados entre o golfo do Benin e a Bahia (ROCHA, 2015).



Figura 18 — Malawi 1974

Na fotografia, suas imagens traduzem a complexidade da relação com a cultura e os povos de origem africana, sua visão dos corpos negros, e o peso das práticas coloniais francesas em seu olhar. Ademais, algumas de suas obras guardam semelhança com as fotografias de *África en la Mirada*, como a figura 18. O ângulo, o tema e a maneira de enquadrar as formas se esbarram no modo de captar a presença do “outro”. Não por acaso, uma fotografia feita por Pierre Verger publicada na obra *Orixás: Os Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*, edição de 1981, foi utilizada na capa de *Ébano, minha vida na África* publicado no Brasil em 2002.

De volta à *África en la Mirada*, a fotografia seguinte (figura 19) foi feita em 1996, no auge da guerra civil sudanesa. A posição agrupada das pessoas traz densidade e torna o quadro apertado: os personagens mal cabem na imagem. Para

conquistar esse efeito, o enquadramento foi fundamental e o volume visual da proximidade dos corpos se ressalta na cena.



Figura 19 — Sudão, 1996

A indicialidade do registro conduz o caráter antropológico da imagem e ligaria as pessoas a alguma “tribo” sudanesa. Sob tal aspecto, a figura 19 tem seu eixo amparado pela fotografia documental com características de uso para a área científica como instrumentais para identificação e catalogação de povos desconhecidos dos pesquisadores. Os personagens estão posados e encaram o fotógrafo. Destaca-se ao centro uma mulher com um bebê no colo, vestida apenas com um colar, rodeada por quatro homens adultos e seis crianças. Uma delas, assim como a mulher, tem a testa marcada por linhas regulares de fora a fora. As pessoas em volta funcionam, por oposição, como uma moldura e ressaltam a figura feminina. Ao exibir um dos seios com o bebê se amamentando de forma voraz com o apoio das duas mãos, a imagem pode posicionar a mulher como signo materno e do cuidado.

Questionam-se os sentidos desse tipo de representação e o lugar em que a mulher é apresentada. No curso da história muitas pinturas, esculturas, desenhos, fotografias e outras formas de representação visual foram produzidas a respeito da figura feminina com ênfase nos sentidos materno, erótico, religioso e moralizante de suas imagens. A iconografia dessas mulheres é bastante debatida pela historiografia porque há especificidades indissociáveis entre política, estética e representação dessas personagens ao longo do tempo.

Uma das pioneiras na discussão acerca dos regimes representativos, bell hooks reivindica uma transformação nos modos de ver e questiona qual olhar é esse pelos quais se vê e que impacta diretamente na construção do visível (HOOKS, 2019, p.13). Ela alerta para os modos de subjetivação da mulher negra diretamente ligados ao efeito histórico da racialização dos corpos e como isso foi determinante na fabricação de imagens e imaginários atrelados aos processos de subjetivação forjados pela subalternidade. No trabalho de Kapuściński, as africanas são descritas e interpretadas pela ótica masculina do homem europeu e com todas as implicações que decorrem daí. A não ser pelas figuras 24 e 26, a rotina doméstica e a maternidade são as nuances da representação da vida dessas mulheres em *África en la Mirada*.

Kapuściński ambienta suas fotografias em um exercício de reconhecimento do “outro” à margem do processo de independência pós-colonial. Porém, as próximas fotografias do catálogo retratam uma época em que as lutas nacionais de libertação enchiam de esperança a população daquele “planeta diferente, composto de várias nações, um cosmo múltiplo” (KAPUŚCIŃSKI, 2002, p. 7). Muitas guerras na África são travadas fora dos holofotes, sem testemunhas, em lugares de difícil acesso ou simplesmente sem o conhecimento do restante do mundo. Os anos 1960 foram promissores quanto aos processos de descolonização, época em que a maioria dos países havia se libertado do domínio europeu e retomado sua independência. Em meados dos anos 1970 a independência de parte dos países completava vinte anos mas os africanos ingressavam em um dos momentos mais tristes de sua história recente. O período cheio de esperança deu lugar à disputa de poder:

(...) guerras civis, revoluções, golpes de Estado, carnificinas e, junto com tudo isso, a fome que passou a assolar milhões de pessoas que viviam nas regiões de Sahel (África Ocidental) e na África Oriental (principalmente Sudão, Chade, Etiópia e Somália). Esses eram alguns dos sintomas da crise. Os anos 50 e 60, cheios de promessas e esperança, haviam terminado (KAPUŚCIŃSKI, 2002, p. 145-146).

A relação de comando e obediência é intrínseca à carreira militar e se reitera na combinação de signo e significante. Na capa da revista *Paris Match*³⁷ analisada por Barthes em *Mitologias* (2001), um jovem militar negro, uniformizado, tem a mão direita encostada na cabeça e a palma para baixo, presta continência em frente à bandeira da França durante o desfile militar de 1965. O sentido da imagem pode parecer ingênuo mas o significado é imperativo: a França é um grande império e todos os seus filhos, sem distinção, servem fielmente sob sua bandeira e que não há melhor resposta para os detratores do colonialismo do que a dedicação deste garoto servindo seus pretensos opressores (BARTHES, 2001, p. 138). A presença do significado através do significante se dá pela mistura de fidelidade e subordinação ao patriotismo e militarismo. A imagem associa orgulho e satisfação na postura do garoto que serve o regime que o oprime.

Em um século marcado por embates na ordem do imaginário, por uma guerra de imagens e signos, por uma sede de representação e visibilidade (HOOKS, 2019, p. 10), o contraponto que traz a leitura da figura 20 (p. 97) em uma perspectiva estética e política é o signo de uma ação transformadora. Com efeito, a expressão vitoriosa do jovem armado e com vestimenta militar está associada à vitória e ao combate à opressão. A imagem emana felicidade, provavelmente pela derrubada do imperador Hailé Selassié.

Notável que em períodos conflituosos, como na época da queda do imperador Haile Selassie na Etiópia, em 1974 (figura 20), e durante a luta anticolonial em Angola, as fotografias de Kapuściński não remetam à tensão. O homem da figura 20 está enquadrado logo abaixo do pescoço e mostra os braços

³⁷ Capa da edição de 26 de junho de 1965 disponível em <https://www.researchgate.net/figure/Cover-of-Paris-Match-June-26-1965-The-parade-La-Nuit-des-Armees-is-noted-on-the-photo_fig7_359061881> Acesso em 07/07/2022.

estendidos para cima, o que enfatiza a expressão de comemoração do etíope e, apesar do rifle na mão, longe de qualquer ameaça naquele instante.



Figura 20 — Etiópia, 1974

No espaço semântico do combate armado, *África en la Mirada* apresenta nove imagens com signos militares, entre homens, mulheres e crianças. Nesta sequência, desde a figura 20 até a figura 28, há repetição da temática militar nas posturas, nas armas e no uniforme. As imagens envolvem retratos encenados, momentos flagrados entre combates e comemorações. No grupo, a figura 21 é a única que traduz a postura afrontosa, em que a criança aponta a arma e encara o seu alvo.

Na figura 21, o enquadramento ressalta a expressão e o olhar, o rosto é o que traz grande parte da emoção para as imagens. Elas também estão cheias de contradição já que os personagens estão com armas de fogo em mãos. Boa parte delas são crianças, mas a da figura 21 chama atenção porque seu gesto, o olhar e

o sorriso conduzem a imagem para uma eminente violência. É uma das figuras mais impactantes da exposição.



Figura 21 — Angola, 1975

São crianças participantes de verdadeiras guerras civis. Esse tipo de fotografia tem a violência e a ameaça como significado e como índice. Situam-se como representação do discurso de violência e o fixa na memória. Em *Ébano*, Kapuściński comenta que às vezes se noticia que nos Estados Unidos ou na Europa uma criança atirou em outra com uma arma de fogo ou que uma criança matou alguém da sua idade ou um adulto e as notícias vêm acompanhadas de palavras de repulsa e horror. Segundo ele, na África crianças matam crianças em grande número, e isso ocorre há anos. Há muitos e muitos anos. Na verdade, as guerras contemporâneas por lá são entre crianças:

Em Angola restaram apenas as crianças e são elas que continuam a lutar. Como resultado do caos reinante em diversos países da África, surgiram dezenas de milhares de órfãos, sem lar e famintos. (...) As armas não são apenas instrumentos de guerra, mas também um meio de sobrevivência — às vezes o único existente. (...) As batalhas entre crianças são extremamente encarniçadas e cruéis, pois uma criança ainda não desenvolveu o instinto de autopreservação, não se dá conta da morte e desconhece o medo (KAPUŚCINSKI, 2002, p. 167-8).

A relação entre indivíduos e armas de fogo, como os armamentos chegavam até a população, para combate ou defesa, são bastante discutíveis e passam pelos relatos de Kapuściński. O autor ainda explica que as guerras entre crianças tornaram-se possíveis por dois fatores: abandonadas e solitárias, elas foram “adotadas” pelos batalhões e campos de observação do exército e lá aprendem a manusear os equipamentos e se tornam “filhos do batalhão”. Além disso, a evolução tecnológica possibilitou a chegada de armamentos leves, curtos e metralhadoras portáteis. Disparar um canhão ou pilotar um bombardeiro é praticamente impossível, mas as versões mais recentes das pequenas armas parecem brinquedos infantis e são adequadas ao porte físico de uma criança. O que faz com que os embates entre elas sejam de contato direto, praticamente corpo a corpo, uma tragédia.

Até a independência de Angola em 1975, Ryszard Kapuściński esteve no país algumas vezes. Do ponto de vista da notícia, espera-se ver imagens de conflito, massacre e outras cenas de violência que aconteciam pelo continente, porém, as fotografias de Kapuściński tentam uma aproximação, buscam uma cumplicidade com as pessoas, mesmo naqueles momento de tensão. O que quer dizer que as suas fotografias não se relacionam com os esquematismos e as formas de representação da guerra que podem ser vistas nos veículos de comunicação. No contexto da composição de *África en la Mirada* as imagens passam a ser valorizadas também sob o aspecto contemplativo dentro de uma prática de exposição artística mas em certo grau em um aspecto de ativismo e contra-história, em que as questões representadas possuem uma relevância social para a vida contemporânea mais do que para a própria história da arte (MESQUITA, 2021, p. 9). Portanto, o grupo de fotografias possui um estatuto

político, ligado ao registro e a documentação dos acontecimentos e que se relaciona em algum nível com a representação visual e a prática artística e ativista nos campos geopolítico e social.



Figura 22 — Angola, 1975



Figura 23 — Angola, 1974



Figura 24 — Angola, 1975

Assim como as crianças com armas de fogo, as figuras 24 e 26 desafiam as expectativas do que a cultura visual espera das representações em torno dos

corpos femininos. Mesmo tendo em vista todos os espaços que as lutas feministas conquistaram, mulheres militares ainda hoje são exceção no meio e na década de 1970 eram ainda mais. Essas imagens são relevantes porque colaboram com a quebra de expectativa do que se espera da representação de papéis das mulheres a partir do centro da semiosfera. As duas figuras são metamorfoses visuais que, em algum nível, podem distanciá-las do papel sedutor, frágil ou materno.

O conjunto de fotos com jovens pessoas uniformizadas em vestimenta militar, posição ativa, olhos erguidos e feições preocupadas também podem traduzir heroísmo, violência, orgulho e tensão. O fato é que conflitos armados e guerras são registrados e alimentados por meio de um sistema de signos que se configuram nas representações da destruição, das perdas, das vitórias e nas imagens fora das batalhas.



Figura 25 — Quênia, 1963



Figura 26 — Etiópia, 1974



Figura 27 — Libéria, 1996



Figura 28 — Etiópia, sem data

Em outro contexto, as figuras 29 e 30 apresentam homens reunidos em área urbanas. Na primeira, o momento é de descontração, na outra eles desempenham uma atividade manual em conjunto. Na figura 29 eles estão próximos à entrada de um comércio que aparece no fundo da imagem. Um deles está descalço, concentrado com os sapatos apoiados sobre um caixote de madeira. No centro da imagem algumas garrafas estão dispostas sobre um pedaço de papelão. À esquerda, a imagem traz certa emoção, as pessoas estão em uma postura convidativa, parecem se divertir. Para os humanistas, a prática do ócio, além de revigorante e necessária, estimula a criatividade, em um espaço para a contemplação ou o descanso. No entanto, a mentalidade cristã, uma das bases da cultura ocidental, tende a ver as formas de ócio como espaços férteis para atos ruins (HOOKS, 2019, p. 173), ou seja, o ócio é visto como algo problemático. Com base nisso, em primeiro plano, de óculos escuros, sorriso e uma garrafa em uma das mãos podem ser suficientes para encaixar o homem na representação do ocioso, “vagabundo”, “vadio” ou “malandro”. São variações do arquétipo do homem negro de periferia usado como alívio cômico das narrativas ou que faz serviços legalmente duvidosos e ganha a vida com trambiques (Idem, p. 174).

O trabalho como indicativo moralizante é contemplado pela figura 30. Cinco homens manuseiam aros de bicicleta em frente à vitrine com a inscrição “D.C. Amin”. Nela, reflete-se o céu de nuvens. Curioso porque, em ambas (figuras 29 e 30), mesmo com a ausência de cor, parece não haver nuvens por perto. O sol a pino reduz as sombras e o desafio para o fotógrafo é capturar as expressões apesar da dureza da luz natural do horário: “os raios de sol do meio-dia caem sobre nós como facadas” (KAPUŚCIŃSKI, 2002, p. 137). Soma-se a isso, alguma limitação técnica quanto à velocidade do sensor ou ao *iso*³⁸ do filme, o resultado é a dificuldade de se enxergar os olhos e as expressões das pessoas.

A fotografia de Kapuściński documenta uma dada realidade, o resultado é como ele vivencia a cena mas não se tem clara a sua inspiração e o motivo que o fez parar e clicar. O registro é realista, mas ainda assim, a figura 30 serviria ao regime representativo ao condensar a imagem de um país inteiro a homens desempenhando trabalhos manuais de baixa complexidade. É importante saber

³⁸ Compreende o índice de exposição e de sensibilidade à luz da superfície fotossensível utilizada na fotografia.



Figura 29 — Zâmbia, 1964



Figura 30 — Zâmbia, 1964

como representar o assunto antes mesmo de pressionar o obturador da câmera. Mas talvez não tenha passado pela mente do polonês qual seria o resultado final dessas e de outras fotos espontâneas.

Ainda no universo dos trabalhadores, a figura 31 ajuda a fazer uma breve comparação entre três tipos de fotografia que atravessam a discussão a respeito do valor documental ligado ao retrato fiel da realidade. A foto de Ryszard Kapuściński nos remete a um dos trabalhos do russo Alexander Ródchenko (1891-1956) e do canadense Jeff Wall. Ródchenko, artista associado às vanguardas artísticas, dialoga com o suprematismo em suas obras, pioneiro na fotomontagem e *design* gráfico na antiga União Soviética.



Figura 31 — Camarões, 1998

Comissionado pelo governo, o russo fotografou os trabalhos de construção do canal mar Branco-Báltico em 1933 (figura 32). Erguido pelos detentos dos campos de trabalho para criminosos, o enquadramento em plano aberto, apesar da proximidade do assunto, a disposição dos elementos e das figuras humanas, associado ao trabalho pesado (GÚZEVA, 2020), aproximam a fotografia da figura

31 de Ryszard Kapuściński. Na fotografia de Camarões (figura 31), a presença de água remete ao trabalho de mineração e os trabalhadores posam e sorriem. No registro de Ródchenko, o aspecto documental se destaca e a integridade da cena parece total.



Figura 32 — Construção Canal Mar Branco-Báltico, 1933, Alexander Ródchenko
Multimedia Art Museum Moscow



Figura 33 — *Dead Troops Talk*, 1992, Jeff Wall.
The Broad Museum

Além das cores, a disposição dos personagens e o plano aberto também remetem a *Dead Troops Talk* (1992), do canadense Jeff Wall (figura 33). A obra simula a visão após uma emboscada no Afeganistão em 1986, evoca um momento histórico e oferece sua visão crítica em uma imagem totalmente encenada. É um simulacro da fotografia de guerra e uma alegoria de filme de terror de zumbis em campo de batalha com soldados voltando à vida. O que significa que o caráter documental ou o propósito da fotografia está diretamente associado a quem é o dono das lentes por trás da imagem, não importa se a fotografia está ligada à pose ou à encenação.

Ryszard Kapuściński afirma que seu impulso fotográfico não se relacionava ao fotojornalismo, mas também não confirma se a fotografia seria parte de um outro projeto, ou ainda um diário visual das viagens. De todo modo, turistas que fotografam os trajetos e visitas possuem pouco ou nenhum controle sobre os resultados. Costuma-se ter apenas uma oportunidade de registrar determinado acontecimento e o acaso e a espontaneidade desempenham papéis primordiais.

O interesse de Kapuściński é no registro de assuntos que envolvem a figura humana. Na figura 34, flagrou crianças junto à calçada com piso irregular e

encostadas em uma grande parede de revestimento irregular que preencheu todo o fundo da imagem. Há uma criança ao fundo, abaixo de uma janela e que olha para fora do quadro. Três posam para a foto, uma delas com uma sacola cheia pendurada no braço. A quinta criança está em primeiro plano à direita, nitidamente incomodada, vira o corpo e coloca a mão na direção do rosto. Sem avisos ou preparos prévios esse tipo de fotografia surge de um olhar singular e se materializa por meio do registro de um momento que deixou de ser espontâneo. O resultado da fotografia transmite o que ocorreu e também revela a pouca conexão, ou melhor, o distanciamento de Kapuściński em relação aos personagens que se tornam objetos aprisionados em um cenário.



Figura 34 — Níger, 1996

Na figura 35 são cinco crianças sentadas de frente para um matagal e de costas para o fotógrafo. A menina ao centro é um pouco mais velha, ela sorri. Roupas espalhadas, chinelos virados, e uma tigela de comida. Apesar da serenidade e do sorriso, a imagem é signo da desordem, do abandono e do desamparo.



Figura 35 — República Centro-Africana, 1992

Assim como na figura 35, apesar dos sorrisos das crianças, a roupa em frangalhos, descalças e os pés sujos podem causar impressão de que em algum âmbito elas foram privadas de sua infância (figuras 36 e 37). A ideia de abandono se completa pelo fato de posarem sozinhas na cena, sem outras crianças e sem adultos por perto.

A imagem de corpo inteiro mostra a forma similar de posar para o estranho, os braços erguidos sem saber o que fazer denota constrangimento em ambos. O garoto da figura 37 está vestido por um tecido que cobre apenas um dos ombros e, assim como o outro, encara o fotógrafo que deve ter pedido para fotografá-lo. No entanto, ele recua, o momento é de desconfiança.

A falta de informações factuais leva a pensar de qual forma que o autor chegou nessas fotografias, se as crianças faziam parte de alguma reportagem ou o que faziam nesses locais. Será que Kapuściński havia sido enviado para a cidade

de Dar es Salaam para cobrir a repercussão dos ataques terroristas³⁹ contra a embaixada dos Estados Unidos que ocorreram na Tanzânia naquele ano?

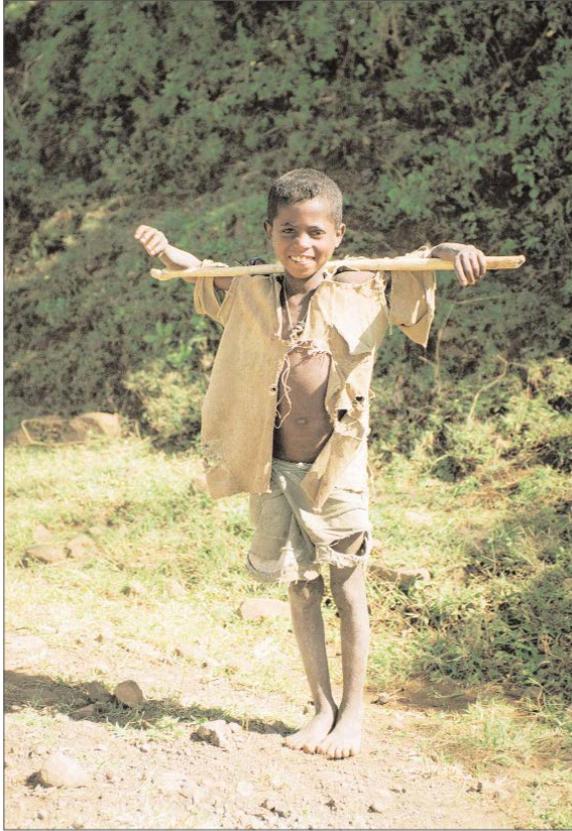


Figura 36 — Gabão, 1982

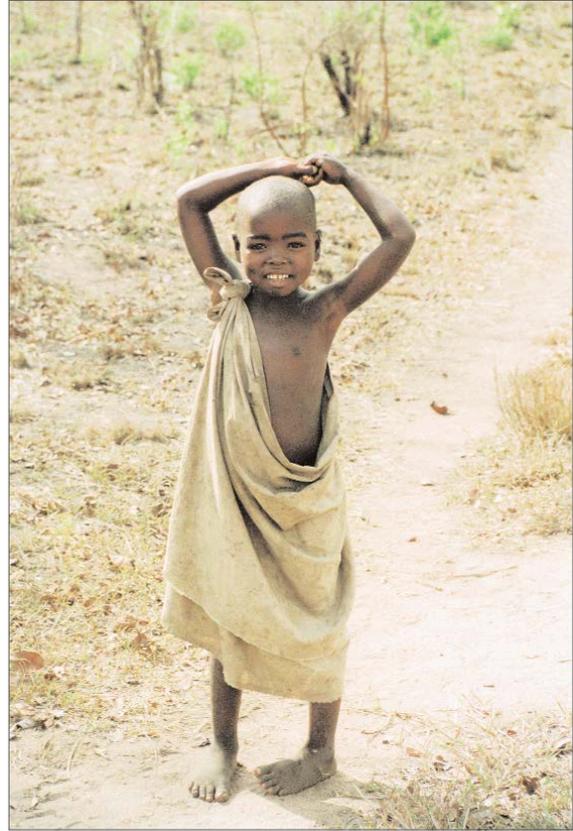


Figura 37 — Tanzânia, 1998

O modo como se vê as coisas a partir das próprias expectativas, diz mais a respeito de como se é e não como as coisas são de fato. É desta perspectiva que tal tipo de fotografia de criança tem um aspecto documental caracterizado como denúncia. A representação visual dos garotos são a única fonte de informação e conduzem para o sentido da falta de cuidado. Ao repetir fotografias sob o mesmo aspecto, como algo determinado, de modo incessante, é isso que as imagens se tornam veículos em que se reproduz um única e recorrente história (ADICHIE, 2009). Reiterada, a subalternização das cenas faz com que se tomem como

³⁹ Estes ataques ocorreram simultaneamente em 7 de agosto de 1998 no Quênia e na Tanzânia e os autores estavam ligados aos membros locais da Jihad Islâmica Egípcia e ao grupo Al-Qaeda. Disponível em <https://www.em.com.br/app/noticia/internacional/2018/08/07/interna_internacional,978556/quenia-e-tanzania-recordam-atentados-que-apresentaram-al-qaeda-ao-mund.shtml>. Acesso em 12 jun. 2022.

absolutas e inquestionáveis a representação da pobreza e do abandono nos universos retratados mesmo em países e épocas diferentes.

Como a África é vista pela Europa? Fome por toda parte, crianças que mais parecem esqueletos, terras ressequidas, massacres, AIDS, levas de refugiados sem abrigo, sem roupa, sem remédios, água ou pão (KAPUŚCIŃSKI, 2002, p. 254).

Vista de tal maneira problemática que se questiona se é possível fotografar pessoas sem passar necessariamente pela generalização da representação do “outro”? Ryszard Kapuściński fotografa (e escreve) sob sua ótica, suas imagens são fragmentos pontuais em contextos específicos e sem informações, que reforçam traços característicos que dificultam olhar para essas fotografias e imaginar condições positivas da que esses e outros garotos viviam.

A fotografia de Kapuściński é fundamentalmente a expressão e a caracterização do seu ponto de vista acerca dos locais que ele percorria e da realidade desconhecida. Suas imagens se estabelecem sob a ótica do forasteiro e sem direito à contestação do “outro”. É uma marca paradoxal da imagem que define a representação do exótico, oscilando entre um certo encantamento daquele universo diferente e a sua inferiorização, ainda que inconsciente ou não-deliberada.

Na figura 38, aparentemente há uma família com dois adultos e quatro crianças, uma delas nas costas da mulher. O homem e o garoto estão calçados enquanto a mulher e as garotas estão descalças. Todos estão trajados com uma riqueza de detalhes não vista nas outras imagens da exposição. Eles posam para fotos e os adultos esboçam sorrisos. À direita, atrás do arbusto algumas pessoas parecem cruzar um outro caminho, mas isso deve ter passado despercebido para o fotógrafo, que centralizou o seu objeto de modo a ocupar grande parte do quadro.

A fotografia da figura 38 tem forte viés etnográfico e os requisitos para “representar” as pessoas de um continente inteiro. O plano próximo acentua os traços culturais presentes nas roupas e adereços e colabora para definir e limitar pessoas quanto à aparência, à naturalidade (região ou país de origem) e ao comportamento. Os signos e os significados desta imagem e das figuras anteriores,



Figura 38 — Tanzânia, 1997

portanto, abastecem e reiteram a representação visual preconcebida pelo senso comum e que define “africanos típicos”.

África en la Mirada leva a pensar como um escritor que tem na representação sua forma de expressão seria conivente em reforçar aspectos ligados ao exotismo e à subalternidade. No caso de Kapuściński, suas fotografias são baseadas em um olhar atencioso e comprometido mas não possuem caráter investigativo ou de denúncia em relação a determinada história que precisa ser contada através das imagens. Seu compromisso profissional era com o texto jornalístico, as fotos são escolhas criativas, recortes delicados, por vezes poéticos, capazes de transmitir mensagens mas que pouco ou nada perpassam histórias de vida das pessoas retratadas como também passa ao largo de acontecimentos importantes. Portanto, vale reiterar que a fotografia não é um retrato fiel da realidade na qual foi produzida, mas uma maneira de representá-la. Ao moldar a realidade através da imagem, a fotografia captura um fragmento do tempo e do espaço sob determinada perspectiva.

O conjunto de fotografias de *África en la Mirada* se fixa, portanto, como imagens que atendem ao mecanismo de poder que está atrelado aos pressupostos

de dominação e subjagam o “outro”. Por mais que a perspectiva e a relação com aquelas pessoas sejam profundamente mais densas do que se esperaria de um estrangeiro naquelas condições de viajante, suas imagens simbolizam o gesto colonial que as coloca na posição do exótico, no lugar da diferença. Tais diferenças são classificadas sob a ótica do forasteiro e reunidas em uma mesma identidade. Suas fotografias funcionam, portanto, como mecanismo de invisibilidade que reduz a dimensão humana daquelas pessoas ao estereótipo do “africano”.

3.3 FOTOGRAFIA E EXPRESSÃO

Na exposição *África en La Mirada* a obra de Ryszard Kapuściński trilha dois caminhos distintos, um mais pragmático e outro mais expressivo. Quanto mais distante do pragmatismo, mais os aspectos polissêmicos se evidenciam. O fluxo de comunicação direta em torno da relação signo-significado é entrecortado pela latência das camadas de significação presentes na imagem, o que a desprende do caráter de mero registro e toca o universo sensível que repousa no imaginário.

O capítulo reúne dezessete fotografias de *África en La Mirada* em que o viés expressivo viabiliza o exercício da imaginação sobre o mundo que nos cerca. O conjunto se distancia do cerne documental em algum nível e se conecta ao pólo expressivo das imagens. Ao introduzir lacunas quanto ao significante, desordenam os princípios da linguagem visual associados à noção de realidade e abrem espaço poético para tocar o imaginário e acessar o invisível das coisas e dos fatos.

Por vezes, nas fotografias o aspecto polissêmico domina o espaço de significação, afasta o pragmatismo e deixa em segundo plano o caráter documental. Na figura 39 essa fuga ocorre por outra via, sem se afastar do viés documental. O enquadramento do retrato de baixo para a cima, abaixo do nível dos olhos, engrandece o menino e cria um ar majestoso ao retrato. Somada à altivez da criança, que encara a câmera com sorriso apertado nos lábios, o conjunto de índices, turbante, roupas tampando todo o corpo, passadas, limpas e alinhadas, juntamente com a vareta e o relógio no punho compõe uma imagem com forte presença e dignidade.

O aspecto de abandono e fragilidade que acompanham a maior parte das fotos de crianças de *África en la Mirada* não vigora. Com efeito, dentro do universo semântico, a foto do Sudão (fig. 39) foge do padrão de reprodução estereotipada que convencionou omitir a representação de crianças que vivem a infância de forma digna. O garoto sudanês marca presença com uma postura que quase interroga quem o observa, o que pode ser lido como exceção na lógica do conjunto das imagens que o mundo ocidental conhece e divulga como cenas da África.

A figura 39 marca presença pela contramão, afasta o padrão de representação esperado e se distancia de qualquer indício de subalternização. A correlação que nasce daí posiciona a imagem fora da estrutura central da semiosfera, lugar em que a regra é a reprodução de imagens do “outro” primitivo, distante e subalterno. Dentro do regime representativo em que o centro da semiosfera é o palco da afirmação da colonialidade e da dominação, a criança sudanesa da figura é uma exceção. A fotografia revela-se, portanto, como experiência figurativa que surge e se estabelece na periferia do *continuum* semiótico (LOTMAN, 2006, p.11). Como visto na primeira parte da dissertação, as estruturas periféricas da semiosfera são lugares onde os códigos transitam de forma mais livre, o que permite gerar novas perspectivas, novas representações e novos significados. Como se viu, é na periferia da semiosfera que moram as possibilidades do signo, é onde a representação dá lugar à diversidade, onde há a possibilidade de se criar outras imagens, contar outras histórias, é onde a expressão e o imaginário se encontram.



Figura 39 — Sudão, 1998

Oriundas da periferia da semiosfera, o grupo de fotografias deste capítulo está distante do pragmatismo dos padrões de representação visual e próximo do campo expressivo e do imaginário. As imagens contribuem em alguma escala para a constelação imagética daquela grande região do mundo que ainda se reconfigurava durante os processos de independência e descolonização. O caráter documental das fotografias de Ryszard Kapuściński está presente na escolha do fotógrafo em fixar visualmente os modos de viver da população africana daqueles países a partir da segunda metade do século XX até a véspera do novo milênio.

Quanto às convenções representativas do sistema semiótico, o enquadramento pode amplificar as características do gestual e da postura dos corpos e interferir diretamente no sentidos das imagens. Na figura 40, o homem ocupa pequena porção do quadro e o espaço físico que se encontra é tão importante quanto a postura melancólica do personagem. A composição espacial com as portas fechadas, os bancos desocupados, o homem sozinho, de cotovelos apoiados no joelho, mãos no rosto e o olhar distante em meio ao vazio abrem espaço para metáforas do desalento contidas na estrutura visual da imagem.



Figura 40 — Camarões, 1998

A imagem fotográfica atua por meio da fragmentação de dada realidade e exclui aquilo que não coube no instante do clique e no enquadramento. Ela não se limita, é deste atributo que ela se potencializa. A fotografia deixa de fora a continuação do mundo, inclusive de seu tempo, em troca de um tempo próprio. Perde-se em extensão narrativa, mas ganha-se em intensidade. Nessa essência fragmentária, quanto mais aumenta o sentido do descontínuo, mais se aproxima da expressividade:

Há um risco de ausência em toda obra fotográfica e poética, que rima com o estado de suspensão temporal-espacial ou espacial-temporal, respectivamente. Esse jogo duplo de presença e ausência ao qual a fotografia e a poesia nos convocam de alguma forma incita ao devaneio. (...) Esse intervalo de percepção é condição comum a ambas, faz parte de sua natureza mais intrínseca, (...) a quimera conjunta da vida e do signo (NAVAS, 2017, p.28).

Ao manusear as fotografias do catálogo de *África en la Mirada* é possível fazer conexões entre as imagens, os trajetos e os períodos de tempo em que elas foram feitas. A exposição contemplou doze imagens do ano de 1998, quando Kapuściński passou por Uganda, Tanzânia, Etiópia, Moçambique, Nigéria, Camarões, Etiópia, Sudão e Eritreia. A proposta curatorial intercalou entre dez fotos a figura 41 e a figura 42. Colocadas lado a lado, cria-se uma narrativa sequencial e se pode perceber o percurso e a movimentação do fotógrafo em busca de novos ângulos e a completa diferença entre os dois cenários, no enquadramento das cenas e no resultado das imagens. Ao colocá-las em sequência o efeito de continuidade esvazia a característica fragmentária e se perde a potência da individualidade que apresentam quando vistas em separado.

Na fotografia horizontal (figura 41), o garoto domina a cena sozinho, o plano é fechado e há pouca variação nos tons de cores, já na vertical (figura 42), o garoto está acoado pelos animais, o plano é aberto, com profundidade de campo, há uma variação de cores maior e o céu contrapõe os animais no horizonte. É

muito provável que Ryszard Kapuściński estivesse na Etiópia em 1998 para cobrir o conflito na fronteira do país com a Eritreia⁴⁰ quando fez as duas fotos.

Na figura 41 os tons terrosos com pouca variação se sobrepõe ao verde da relva e o olhar da criança é para fora do quadro. As formas da imagem são interessantes devido a gradação das cores e a combinação das formas do pote com a do menino. O utensílio mimetiza em menor tamanho a silhueta da criança sentada no chão com a blusa cobrindo as pernas. A roupa rasgada, ele descalço e sozinho formam os índices do abandono que prevalecem na imagem.

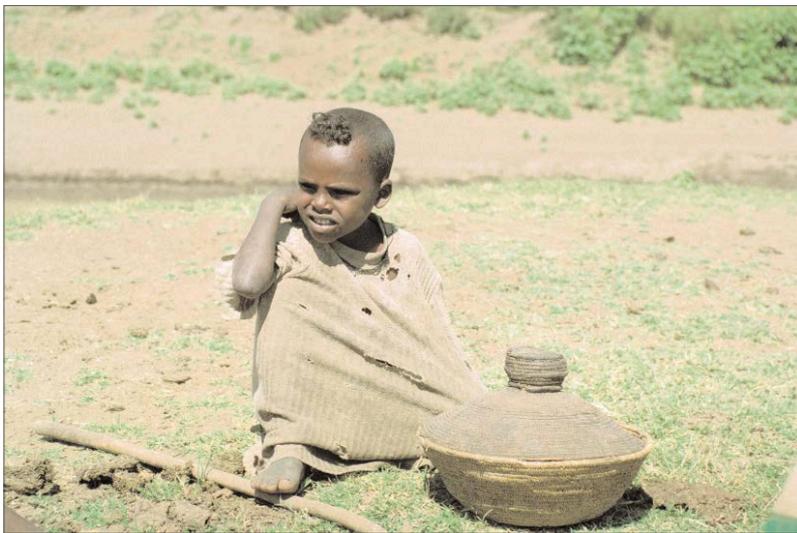


Figura 41 — Etiópia, 1998

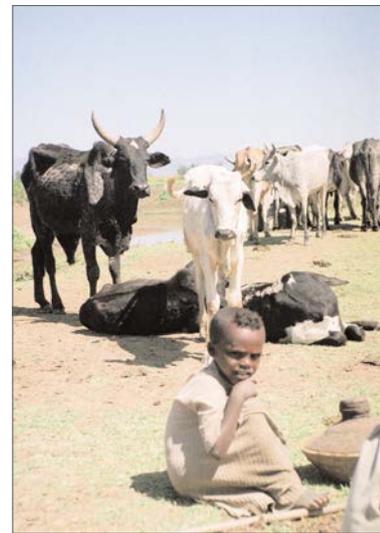


Figura 42 — Etiópia, 1998

Em vários locais do planeta as vacas têm um forte apelo simbólico de prestígio e poder, seja pelo seu acúmulo, que se traduz em poder econômico, seja pela sua ligação com o transcendente. Na figura 42 elas dominam o espaço e o elemento humano, a criança, mostra-se desconfortável. A fotografia traduz o ponto de vista do observador sendo encarado e reproduz a condição de centro de uma dada semiosfera dominante. Na base da imagem, em primeiro plano, a criança sentada no chão, com as pernas recolhidas e escondidas embaixo da roupa folgada, de maneira que o sentido de abandono e de fragilidade se evidenciam. Em

⁴⁰ O conflito começou em maio de 1998 e durou até junho de 2000. Dois dos países mais pobres do mundo gastaram centenas de milhões de dólares na guerra que buscava pequenas mudanças na fronteira e provocou milhares de vítimas. Disponível em <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/2914559.stm>>. Acesso em 14 jun. 2022.

oposição, nos dois terços superiores do quadro três bovinos se destacam do rebanho, um deles deitado e outros dois com chifres grandes e pontiagudos, lado a lado, prestes a dominar a situação. Os animais tensionam a imagem ao encarar quem observa a foto. A criança em posição vulnerável é lida como uma presa. O olhar da criança visto de cima para baixo e a boca levemente aberta fazem com que ela pareça estar prestes a passar por apuros e a iminente violência salta na imagem.

Quanto aos aspectos da fotografia ligados à apreensão da realidade e à veracidade, é inevitável questionar em qual grau a figura 43 é manipulada e encenada. No plano do conteúdo, assim como as figuras 41 e 42, a foto traduz o signo do abandono e a condição de centro de uma dada semiosfera. Porém, o aspecto de abandono se dá no cenário quase teatral com céu azul ao fundo. O manto na cabeça traz forte aspecto dramático, os galhos lembram uma manjedoura. A criança pouco protegida está em cima de um telhado de gravetos e arbustos secos montado sobre uma estrutura de troncos amarrada em tiras de tecido. No plano da expressão, a sensação de filhote abandonado se completa com a criança de olhar perdido, apontando a cabeça para o canto inferior direito da cena.



Figura 43 — Etiópia, 1999

Além de manter os aspectos da subalternidade, a figura 43 evoca a tragédia que logo se anunciará. O filhote está paralisado, prestes a ser capturado pelo predador. Em *Ébano* assim como em *África en la Mirada*, a presença de crianças é algo marcante tanto no quesito da fragilidade quanto da fome:

É o canto das crianças — das crianças nas escolas, das que colhem galhos secos, das que pastoreiam rebanhos, das que cortam capim para o gado. (...) Este é o mundo das crianças. Mais da metade da população da África tem menos de quinze anos de idade. Boa parte das tropas é formada por crianças, e também é de crianças a maioria dos refugiados nos campos. (...) Todas maltrapilhas, com camisas e calções em farrapos. Seu único bem e alimento é uma cuia com um pouco de água. (...) Para essas crianças a fome é algo permanente. Elas pedem não é pão e nem frutas, e nem mesmo dinheiro. Elas pedem lápis. Elas todas gostariam de ir à escola mas não podem aprender a escrever - não têm o lápis. (...) Caso alguém desse algo de comer, comeriam. (...) Não havia nada de extraordinário na fome (KAPUŚCINIŃSKI, 2002, p. 255, 257).

Marca muito presente na exposição, o aspecto de abandono e a vulnerabilidade são indissolúveis do entrelaçamento da carga emotiva e da fórmula iconográfica que as imagens representam. O enquadramento dos elementos da figura 43 fortalece o apelo emocional ao destacar a vulnerabilidade da criança. Tal aspecto é inseparável da dimensão plástica da imagem, cujos significados a inscrevem numa África subjugada que domina o imaginário ocidental há tempos.

Em uma exposição articulada em torno de fotografias da figura humana é necessário ler os índices e signos que fomentam a forma de representação visual. Na figura 44, as palmas congeladas disputam espaço com a expressão de felicidade da garota. O sorriso denuncia o aparelho ortodôntico o que, de imediato, desloca para longe o sentido de subalternidade e a representação se torna veículo da diversidade dos sujeitos.



Figura 44 — Somália, 1992

A fotografia em preto e branco contribui para a fusão dos corpos com a natureza e na figura 45 duas mulheres e sete crianças estão sentadas embaixo da árvore de troncos alongados, com pouca folhagem. Ao fundo há um caminhão entre três casas. Os detalhes são índices para investigação dos processos de desigualdade social e pobreza, o que já tem por si só alto grau de relevância e urgência. O que não impede de se olhar para a força sutil da sombra que ameniza o calor do grupo de mulheres e crianças e todo o simbolismo e encanto em torno da presença da árvore:

Pode parecer estranho, mas é verdade: a vida dos homens depende de algo tão passageiro e frágil como uma sombra. Por isso a árvore, que a propicia, é muito mais que uma simples árvore — é a própria vida. (...) Na África a solidão é algo impensável; um homem isolado não sobrevive nem mesmo um dia — está condenado à morte. Por isso, quando um raio destrói uma árvore, destrói também as pessoas que viviam de sua sombra. Daí a expressão: um homem não sobrevive à sua sombra (Idem, p 351).

Apesar de o baobá ser uma das árvores típicas e símbolo do Senegal, em *Ébano* o autor não faz a distinção entre ela e as outras árvores como a da figura 45. Sua preocupação é associar as árvores como espaço sagrado e místico de encontro: “todos sabem que elas [as feiticeiras] realizam suas assembléias e conferências nos galhos da árvore, escondidas entre as folhas” (KAPUŚCIŃSKI, 2002, p. 350). Portanto, o melhor e mais prudente, de acordo com o autor, seria não incomodá-las e afastar-se da árvore.



Figura 45 — Senegal, 1964

Além de enfatizar o aspecto quase ritualístico das reuniões sob as árvores, Kapuściński se apóia no determinismo e completa:

O período da tarde é o mais importante do dia sob a árvore — os anciões reúnem-se ali em conselho. Sob a mangueira é o único lugar onde podem deliberar, uma vez que o vilarejo não conta com um lugar espaçoso. As pessoas comparecem a essas reuniões de bom grado. Os africanos

são gregários por natureza e têm grande necessidade de participar de tudo que se refira à vida em coletividade (Idem, p. 347).

Já a figura 46 traz três mulheres de pele clara, com véu e o corpo coberto, que desafiam olhares desejan-tes. Elas encaram o fotógrafo com espanto de quem tem uma foto roubada. A imagem é repleta de informação: dois prédios muito próximos e com o mesmo tom preenchem o fundo da cena. Os tijolos da parede ocupam o espaço reservado para uma das janelas. Ao lado, abaixo da janela verde há uma placa amarela com inscrições em vermelho, provavelmente em árabe, mas a resolução da imagem não dá legibilidade suficiente para se ver o que está escrito. No canto superior direito a edificação possui cinco faixas em cores vivas. Entre as mulheres e os prédios um automóvel marca a divisão do que é a rua e a calçada, algo que o enquadramento da fotografia não alcança.



Figura 46 — Egito, 1996

Nesta fotografia de 1996 feita no Egito (fig. 46), Kapuściński provavelmente fotografou de dentro de um veículo porque há um pedaço do retrovisor na parte inferior do quadro. Como vimos, nas representações acerca do continente africano e suas generalizações há um hábito em excluir a diversidade de espaços e sujeitos. É o caso das representações do país, um dos mais antigos berços da civilização humana retratado como um “Oriente” desconectado do continente africano. O Mar Mediterrâneo e a confluência das civilizações da antiguidade podem ter colaborado para tal dissociação. Soma-se a isso, questões sobre cor da pele e etnia, relações de poder e o papel do racismo nessa construção simbólica e na disputa do seu legado cultural. Para Edward Said (2007), as formas simbólicas de opressão e usurpação aproximam o Egito dos continentes europeu e asiático e o afastam simbolicamente do continente africano.

O ano é 1978, Ryszard Kapuściński está em Uganda e fotografa um jovem passageiro (figura 47) em frente a um local que anuncia em textos e imagens personagens da indústria cultural norte-americana, entre eles *Mickey Mouse*, ícone da *Disney*. Não se sabe ao certo do que se trata o estabelecimento, não poderia

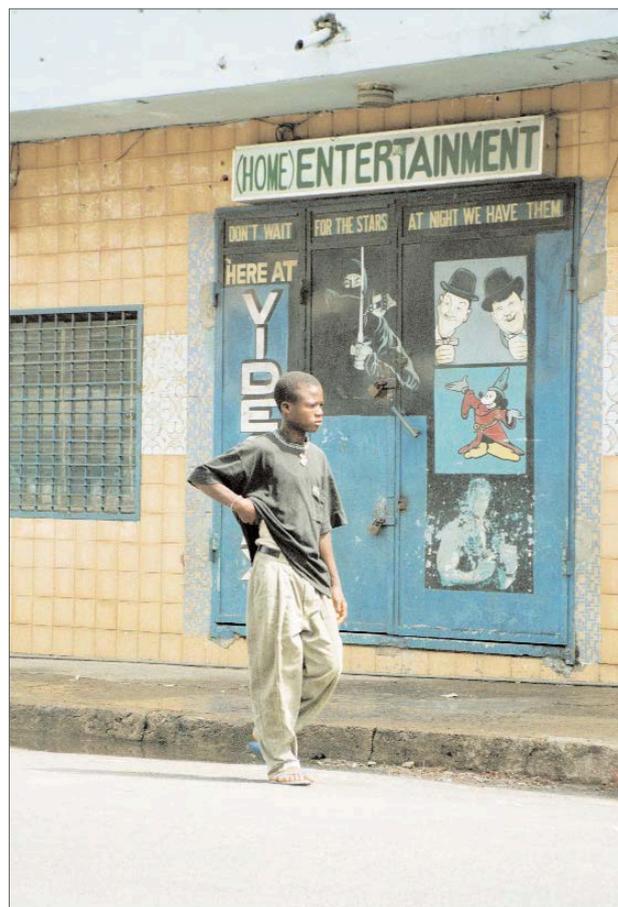


Figura 47 — Uganda, 1978

ser uma videolocadora porque esse tipo de atividade se popularizaria somente na década de 1980. De todo modo, a figura 46 é a única da exposição em que se relaciona o povo africano, no caso o ugandês, à tecnologia e ao entretenimento. Ademais, não se sabe quais foram os acontecimentos para que portas e janelas estivessem fechadas.

Na sequência, a figura 48 data de um ano marcante na história recente do país: a Nigéria passava do regime militar para o civil em 1999. A transição foi o resultado de negociações após a morte do ditador Sani Abacha, tenente-general que havia se autoproclamado presidente do país em 1993⁴¹. Contudo, a fotografia parece não guardar nenhuma relação com o episódio mas provavelmente foi o motivo que levou Kapuściński a visitar o país.

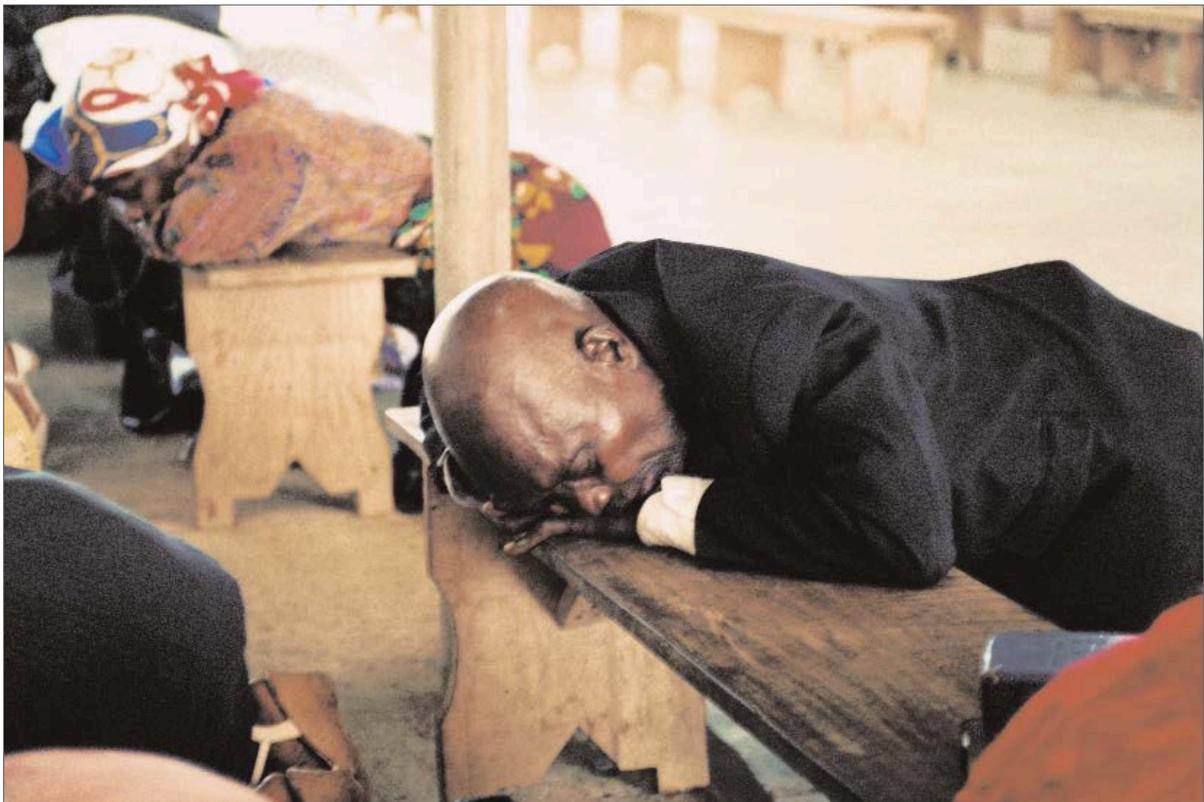


Figura 48 — Nigéria, 1999

⁴¹ Durante seu governo, dissolveu o parlamento e extinguiu os partidos políticos, proibiu greves e manifestações, nomeou governadores militares nos 30 estados nigerianos e instituiu um rígido regime ditatorial até sua morte em 8 de junho de 1998, vítima de infarto. Em 2017 a Nigéria solicitou ao presidente dos Estados Unidos a liberação do dinheiro desviado pelo regime que estava em bancos estrangeiros. Disponível em <<https://www.cfr.org/blog/legacy-nigerias-1999-transition-democracy>>. Acesso em 22 jun. 2022.

Na figura 48 o sujeito em primeiro plano e a senhora estão agachados, de olhos fechados, em repouso ou concentrados em um local com certa quantidade de bancos espalhados pelo ambiente. A imagem é repleta de lacunas semânticas que estimulam o imaginário e potencializam a fotografia no campo da expressão. Com o enquadramento fechado e a falta de informações, a imagem desfaz as expectativas quanto à significação e à noção de realidade e abrem espaço para tocar o imaginário e atizar a curiosidade.

Em *África en la Mirada* não há fotos noturnas e poucas delas em local fechado ou em ambiente interno (figura 49 e as figuras 40 e 48). A plasticidade das linhas duras e alongadas da figura 49 também remetem ao trabalho do ícone do sistema de visualidade eslavo, Aleksander Ródtchenko, e, em alguma medida, à sua obra *Escadas*⁴² (1930). Esta é a única fotografia da exposição em que Kapuściński usa a iluminação natural para criar um efeito cênico mais dramático na imagem.



Figura 49 — Egito, 1999

⁴² *Escadas*, 1930. Disponível em <<https://mamm-mdf.ru/exhibitions/revolution-in-photography>>. Acesso em 10 jan. 2022.

A figura 49 é ambientada no Egito, em um espaço interno escuro. A luz incide pelo lado direito do quadro, contrasta o pequeno espaço claro e a completa escuridão que domina a cena. O resultado são linhas retas alongadas que atravessam de forma horizontal e denunciam a cadeira vazia e cinco homens em círculo discutem sentados no chão. Há mais um homem na penumbra ocupando uma pequena mesa.

África en la Mirada também apresenta bastante retratos posados, o que reitera sua tradição e popularidade na história da representação visual por meio da fotografia, algo que na pintura esteve associado a poder e prestígio político e econômico. Na figura 50 o retrato da criança se impõe juntamente ao formato vertical do enquadramento. O quadro fechado evita que elementos em torno dela desviem qualquer atenção e concentra poder no olhar frontal para a câmera que envolve o observador. Somado a isso, a imagem não tem título e nenhuma referência de localidade, o que potencializa seu poder expressivo e suscita a imaginação.

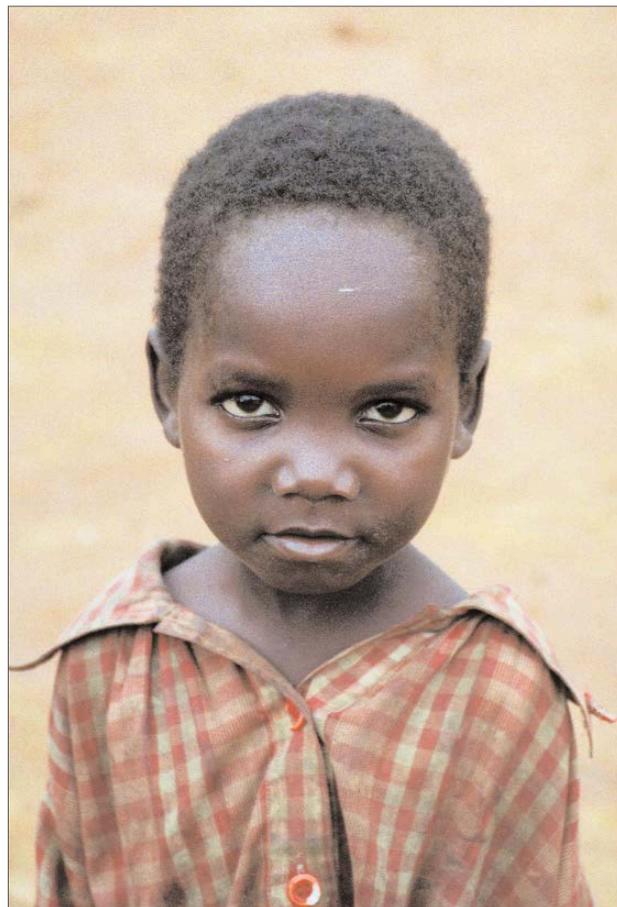


Figura 50 — Sem título, 1980

No domínio da fotografia documental, os sujeitos retratados, seus contextos e quem os retrata tendem a conduzir a uma imagem de caráter social. No entanto, fotos como a figura 50 e as demais deste capítulo podem gerar uma potente rearticulação de categorias estanques. A densidade da imagem potencializa os modos de representação, tanto nos processos de produção quanto na postura e na forma que os personagens são retratados. O enquadramento fechado atrai sem distrações; os olhos não param de nos olhar. O garoto preenche o quadro mas não está confinado, há espaço acima da sua cabeça. Nos jogos de poder por trás da circulação das imagens, os sujeitos retratados podem assumir uma centralidade a partir da poética que constrói cada uma dessas imagens fotográficas.

Esse movimento compreende o cruzamento de dois eixos: um que expande o sistema de representação visual e o outro que atravessa a indicialidade das fotografias. O que vemos são imagens potentes, que não se valem apenas dos referentes ligados ao dito real, e subvertem a expectativa de uma imagem-clichê que ocupa a estética dominante moldada por determinado tipo de fotografia. Como resultado, os códigos dominantes das formas de representação se misturam, e até se perdem, escapando do exotismo e da subalternização e propiciam uma quebra de expectativa no resultado das imagens e nos modos de vê-las.

A figura 51 é de 1992, ano de eleições em Mali e Kapuściński provavelmente estava no país para a cobertura jornalística da disputa. O primeiro plano está emoldurado nas laterais por troncos de árvores e por galhos e folhas verdes na parte superior. À direita, uma parede de argila acomoda a cortina improvisada e a janela está fechada. A luz invade o ponto de fuga que, ainda assim, destaca por contraste o elemento humano no centro da composição. Em meio a vasos de barro e baldes, vemos a silhueta de uma criança estática ao fundo que parece desafiar o fotógrafo para um duelo. A luz estourada marca o contorno mas dificulta a identificação de detalhes do corpo e da expressão.

Assim como ocorre na pintura, a fotografia também tem a capacidade de estimular o imaginário por intermédio de um aparato visual associado tradicionalmente à reprodução do real. Mesmo sem aparecer no quadro o forasteiro está presente na figura 51. A criança fotografada de longe olha para o fotógrafo e

para quem olha a foto. É um convite para o observador entrar em cena ou um aviso para se manter distante.

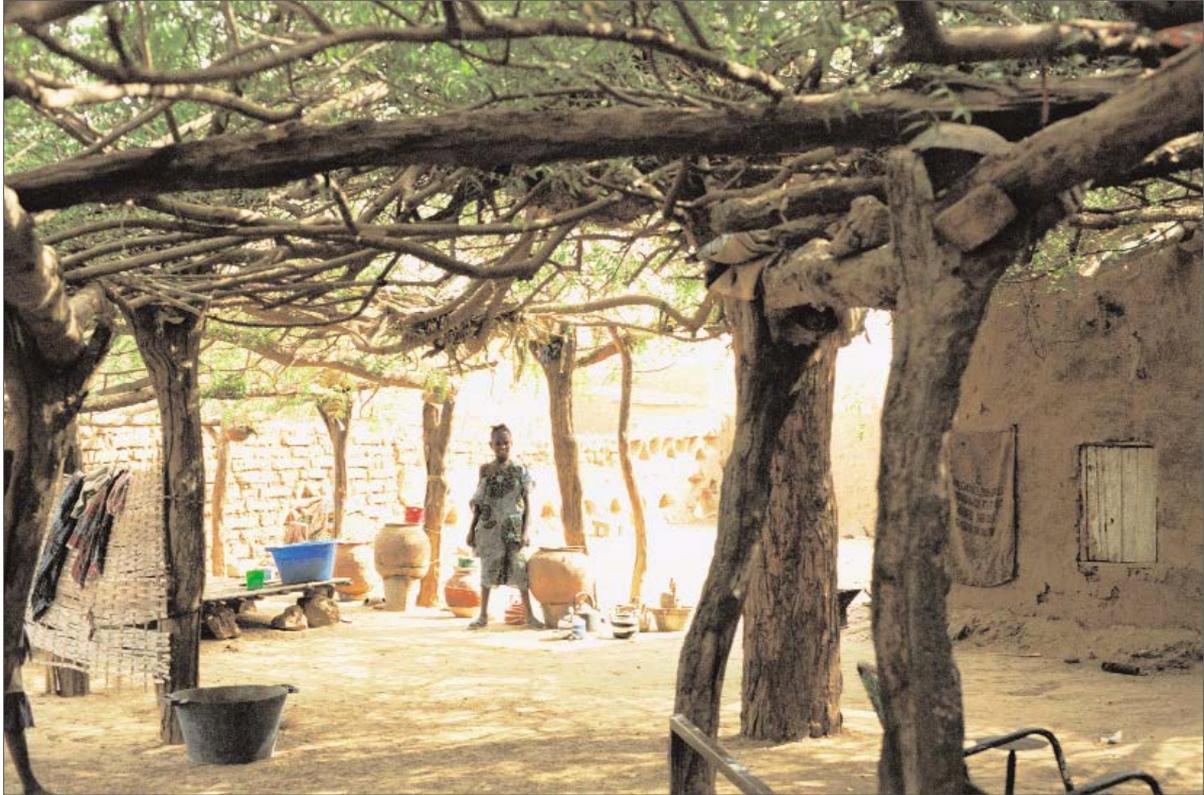


Figura 51 — Mali, 1992

Gaston Bachelard (1990) havia transformado o termo imaginário numa grande metáfora do encontro entre natureza e ser humano, colocando em movimento o mundo interior e exterior dos indivíduos. Por meio dos planos que fazem do espaço físico mais do que um cenário das imagens, as fotos em espaço aberto se valem desse movimento para atingir uma potente carga simbólica. Compõem um espaço em que os personagens estão integrados de uma maneira não apenas pragmática, mas de pertencimento àqueles lugares. Tais imagens não têm uma só direção, sobretudo porque são signos de nexos com o mundo, “na relação de óbvio e obtuso, longe de postulados seguros”, de significações dominantes. É o que as aproximam de pontos de singularização, “elas transbordam de seus âmbitos específicos” (NAVAS, 2017, p. 34).

Transbordam por dimensões que dão forma a imagens menos presas a seus traços indiciais, permitindo percepções e leituras múltiplas e mais abertas. Ademais, “uma interpretação nunca esgota o signo, a polissemia é um poço sem fundo” (BINET, 2016, p. 35). De fato, qualquer fotografia que seja, por seu caráter de signo múltiplo e variável, permite uma leitura plural que ultrapassa até mesmo o que o fotógrafo quis captar. Mesmo que o fotógrafo queira dar um significado particular ao conjunto das características de sua imagem fotográfica, essa intencionalidade seria ineficiente, pois o imaginário do produtor não é o mesmo do receptor.

Portanto, quem viria ser o homem sentado da figura 52? É importante cruzar os signos presentes em *Ébano* com as fotografias de *África en la Mirada* porque por trás dos processos perceptivos que envolvem as relações intersemióticas entre as obras se materializam possibilidades de significação e, conseqüentemente, novas camadas de leitura para as imagens. Como vimos na primeira parte da dissertação, é na periferia da semiosfera que moram as possibilidades do signo, é onde a representação dá lugar à diversidade, onde há a possibilidade de se criar outras imagens, contar outras histórias, é onde a expressão e o imaginário se encontram, inclusive é onde o sujeito se revela.



Figura 52 — Mali, 1996

“A água é a fonte de tudo, diz um sábio do povo *dogon*⁴³, que vive em Mali. A terra provém da água. A luz provém da água. E o sangue também” (KAPUŚCIŃSKI, 2002, p. 351). Dentro de um ambiente humilde e despojado da figura 52, a janela, à direita, está aberta para o desconhecido. Para quem tem referências das religiões abraâmicas que se espalharam através do cristianismo, as tábuas na parede no canto inferior esquerdo podem remeter aos dez mandamentos, o conjunto de princípios relacionados à ética e à adoração cristã. A claridade que vem da luz estourada do alto evoca algo transcendente.

Neste clima, a figura humana que olha de volta para quem observa a imagem cumpre o papel do idoso envolvido em mistério e sabedoria. Logo, a indicialidade do referente se desloca para construir sentido não em relação ao real, mas em relação à imaginação:

Com exceção do Norte islâmico, a África não conhece a escrita. Sua história foi transmitida oralmente, através das lendas passadas de geração para geração e dos mitos nascidos debaixo das mangueiras ao entardecer. Nessas ocasiões ouve-se apenas a voz trêmula dos anciões, pois as mulheres e as crianças escutam-nos em silêncio (KAPUŚCIŃSKI, 2002, p. 348-9).

Na imagem seguinte, figura 53, uma mulher negra com o corpo coberto pelo *hijabe* segura a mão da criança no lado esquerdo do quadro. O grande véu em contraste com o fundo associa a imagem ao islamismo, a fé professada por cerca e 90% da população de Mali, o que também indica a representação visual de uma cultura fechada, voltada para si mesma e em que a imagem da mulher em ambientes públicos é a mais austera possível. Apesar de ocupar um pequeno espaço na composição, ela segura a mão da criança e imprime firmeza e cuidado no gesto. Tal proteção é sintomática quanto à fragilidade dos indicadores sociais do país.

A fotografia vertical tem ao fundo da cena uma grande parede ocre, sólida, de relevo áspero, com pequenas rachaduras e remendos. Da quina superior esquerda entra um tímido feixe de sombra que vai até o centro da fotografia e

⁴³ Grupo étnico que vive na região do planalto central de Mali, na África Ocidental. Disponível em <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/1280076.stm>>. Acesso em 13 jun. 2022.

atinge a lateral da portinhola, quase na altura do chão. Há mais uma pequena janela na parte de cima, em sua base, no centro da imagem, um rasgo se abre na parede até a altura dos olhos da mulher.

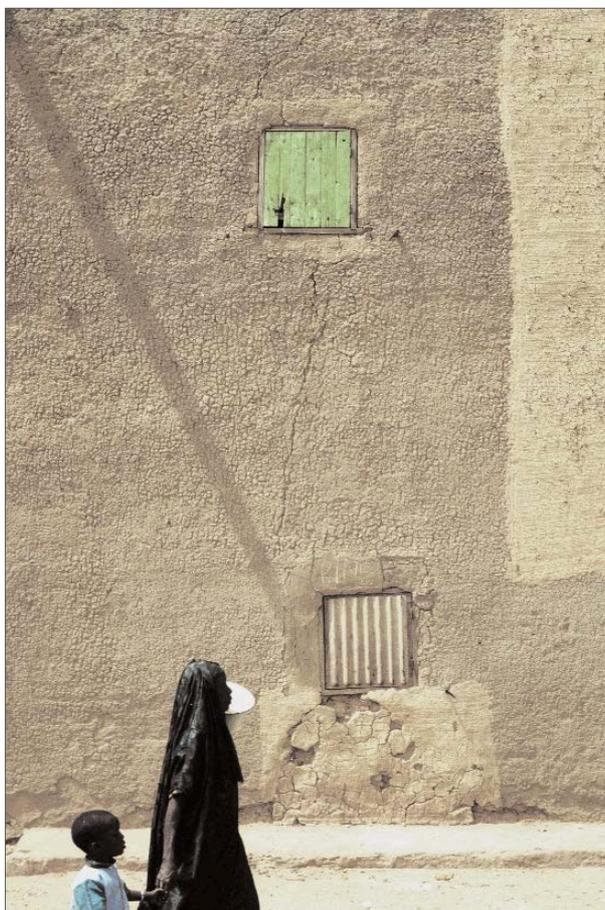


Figura 53 — Mali, 2000

Mali é um dos sete maiores países do continente mas sua disposição geográfica é desfavorável: a porção norte está totalmente coberta pelo deserto do Saara e o país não possui saída para o mar. Não há informação sobre os acontecimentos e as circunstâncias em que a fotografia foi feita. Contudo, as camadas de significação da imagem condensam a aspereza do clima, o isolamento social, econômico, geográfico, as dificuldades desde a invasão francesa em 1892 e a sombra do neocolonialismo que ainda paira na relação dos dois países. Além disso, sucedem-se uma série de agitações políticas, sua forma de organização está

em xeque e o país segue com o futuro incerto⁴⁴. A rachadura na estrutura da parede da figura 53 é um signo das rupturas que o país sofreu nos últimos tempos e um indicativo dos problemas que ainda deverá enfrentar.

Parte-se da metáfora em torno da ruptura para o seu oposto: conexões. O que poderia conectar três imagens de ônibus separadas pela autoria, pela distância e pelo tempo? Nas páginas seguintes temos três figuras (54, 55 e 56) de transporte público e somente uma delas faz parte de *África en la Mirada*. Quando se colocam estas imagens em sequência, a ruptura do tecido temporal e espacial se perde, ou seja, apesar de serem fotografias feitas por pessoas, locais e épocas distintas, elas visualmente estão muito próximas.

Em 1958, Ryszard Kapuściński viajou de Acra para Kumasi e descreveu assim a estação rodoviária e os ônibus de Gana:

O acampamento de um circo gigantesco, provisoriamente instalado para uma curta temporada. Tudo é colorido e há música por toda parte. Os ônibus mais parecem caminhões circenses, se comparados aos luxuosos veículos para transporte de passageiros que trafegam silenciosamente pelas auto-estradas da Europa e da América. (...) Os de Acra são uma espécie de caminhões com carroceria de madeira e telhado escorado por hastes também de madeira. Como não têm “paredes”, somos beneficiados pelo vento durante o percurso. (...) São pintados com desenhos multicoloridos em cores berrantes. Jacarés mostram dentes afiados, serpentes preparam-se para desferir golpes mortais, bandos de pássaros pousam em árvores, antílopes são perseguidos por leões nas savanas. Uma profusão de pássaros por toda parte, bem como arranjos e ramalhetes de flores. *Kitsch*, mas cheio de vida e fantasia. Os desenhos, no entanto, são menos importantes que as frases. Em letras garrafais, decoradas com guirlandas de flores, são visíveis de longe pois devem servir de encorajamento ou advertência. referem-se a Deus, pessoas, deveres e proibições. (KAPUŚCIŃSKI, 2002, p. 20-21).

⁴⁴ Em agosto de 2020, Mali sofreu um golpe de Estado liderado pelas forças armadas e o presidente renunciou ao cargo. Após ter as fronteiras fechadas e toque de recolher noturno, a junta militar se comprometeu a convocar eleições e devolver o poder aos civis. Há muita dúvida sobre o governo de transição e sobre as eleições com prazo para ocorrer até março de 2024. Disponível em <<https://www.africanews.com/2022/06/07/transition-period-set-at-24-months-in-mali>>. Acesso em 10/06/2022.

Os veículos são ônibus conhecidos em Gana como *matatu*, são mini-vans e caminhões decorados com pinturas e frases, e até hoje são bastante populares no transporte público de passageiros de vários países da região. Na figura 55, Capheus Onyango, personagem da série televisiva *Sense 8*⁴⁵, vive em Nairóbi, no Quênia (figura 55), e é motorista de um dos ônibus bem similares aos que Kapuściński descreve em *Ébano*.

A fotografia fragmenta e reconfigura a realidade. As janelas do ônibus se apresentam como recortes de instantes em sequência e também fragmentam o mundo visível. As janelas recortam o instante que passou, emolduram a cena em quadros e parecem se fechar em seu próprio universo. Na figura 54, de 1964, o meio de transporte emoldura a imagem e separa em dois quadros a cena retratada. À primeira vista, pode aparentar algo de inusitado na fotografia feita por Kapuściński, como a criança que manuseia o bico do seio da mulher enquanto ela conversa com o homem do outro quadro, sentado no banco de trás. Ele exibe um pequeno sorriso que pode remeter, de alguma maneira, ao desejo masculino. No lado direito, no mesmo quadrante da mulher, o sujeito sentado na penumbra olha diretamente para a câmera. O seu olhar no quadro à direita é um ponto incontornável na imagem e desequilibra a harmonia da cena.

Paralelismos são perigosos mas, de certa maneira, pode-se traçar um a partir de *África en la Mirada* e do trabalho *The Americans*, fotolivro do suíço Robert Frank, publicado em 1958, que reúne 83 fotografias produzidas entre 1955 e 1956, durante uma jornada que Robert Frank fez pelos Estados Unidos com uma bolsa da Fundação Guggenheim. Publicado pela primeira vez na França, o livro foi um marco para a história da fotografia documental e é tido como importante referência entre críticos, curadores, fotógrafos e editores. A relevância do trabalho também se traduz na sua expansão em forma de exposições realizadas ao redor do mundo, inclusive foi a exposição escolhida para inaugurar a sede do Instituto Moreira Salles na cidade de São Paulo, em setembro de 2017.

Assim como Frank, que cruzou o leste-oeste americano, Kapuściński viajou pelo continente africano retratando um universo diferente do seu e o ponto alto das suas fotos são os retratos das pessoas em situações banais. Sejam crianças pela rua, trabalhadores, transporte, não importa, as imagens surgem de um ponto de

⁴⁵ Lançado em 2015, o título da série de ficção científica é um trocadilho com a palavra inglesa *sensate*.

vista convencional para um tipo de observador não-convencional: tanto Kapuściński quanto Frank eram forasteiros que exploravam o território alheio. É, de fato, bastante instigante pensar que um escritor polonês na África fez um trabalho fotográfico pouco reconhecido e tão válido quanto um fotógrafo suíço nos Estados Unidos. Mas o principal para traçar o paralelo seria: Kapuściński desenvolveu um olhar crítico sobre o continente africano assim como Frank fez em relação à América do Norte?



Figura 54 — Gana, 1964



*Figura 55 — Cena de Sense 8, 2015. Quênia.
Série de Lilly e Lana Wachowski Netflix*



*Figura 56 — Trolley, 1955, Robert Frank.
New Orleans, EUA*

Nove anos antes do ônibus de Kapuściński (fig. 54), em 1955, Robert Frank fotografara *Trolley* (fig. 56), na cidade de New Orleans, no estado da Luisiana, Estados Unidos. Semanas antes da ativista Rosa Parks se recusar a ceder seu lugar em um ônibus e o acontecimento se transformar em estopim para o movimento de oposição à política de segregação racial norte-americana.

Trolley não foi planejada. Robert Frank estava filmando um desfile de rua quando o ônibus passou e ele fez o clique. A fotografia captou uma das poucas imagens dos passageiros através da falta de “paredes” do ônibus, na época em que os negros norte-americanos se viam obrigados a ocupar as últimas fileiras do transporte público. Na imagem, o homem e a mulher negra ocupam os últimos quadros à direita. O peso simbólico da imagem das janelas sobrepõe a discussão se o fotógrafo teria visto, de fato, a força política da cena ao enquadrar as pessoas apartadas no final do ônibus, ou se seu objetivo seria apenas conseguir a harmonia da composição naquele fotograma e essa questão passou despercebida no momento do clique. Não importa, a foto virou história ao eternizar a disposição das pessoas naquele meio de transporte.

Em termos de composição, a organização espacial das figuras dos ônibus de Kapuściński e Frank é bastante similar. Tanto na imagem de Gana quanto na norte-americana, o que está latente é tão ou mais importante quanto o que está dado pelo referente. As imagens são um espaço de reflexão visual em que o sentido se dá pelo fato de estarem ordenadas de alguma maneira no imaginário. A disposição dos elementos permite que as janelas dos ônibus se transformem em microcosmos dentro da imagem fotográfica. Ademais, tem de ser levado em conta que a figura 54 fala um pouco dos ganeses e bastante do grau de conexão estabelecido por Ryszard Kapuściński com as pessoas e com aqueles espaços, assim como Frank também estabeleceu com os norte-americanos.

Portanto, é enorme a dificuldade de se fazer uma análise estética pura, já que os elementos da imagem se relacionam e estão imersos numa estrutura de subjetivação e significação. Esteticamente, a força que faz associar as fotografias de *África en La Mirada* com imagens parecidas presentes na iconografia funciona como uma espécie de jogo da memória, em que o cérebro sente a necessidade de ordenar, organizar e catalogar seguindo critérios de similaridade a partir da escassez de diversidade dessas imagens. Observar tal dinâmica gera um desafio:

dissociar as imagens visualmente parecidas para que emerjam outras camadas de significação através do desalinho.

Na esfera do simbólico, há ainda algo de autorreferencial na dinâmica que faz das janelas espaços de sobrevivência da própria imagem do transporte coletivo. Enquanto o século XX fez a humanidade levantar os olhos para o céu e enxergar no avião a realização do mito de Ícaro que rasga os céus do mundo, de modo concomitante, o ônibus também se populariza, mas segue visto como a lata de sardinha, que embora também reduza distâncias, o faz a passos de tartaruga. O avião não, ele é símbolo da ruptura com o passado, viaja para o futuro e suas mil possibilidades. O ônibus simboliza o arcaico, é o avesso do moderno. Nele, estamos presos em uma viagem de eterno movimento ao passado.

Nas viagens pelo continente, Kapuściński não se acostuma com o calor e entre as longas distâncias percorridas e o tempo que demora em cada trajeto enfatiza que “faz um calor infernal e suamos em bicas, no final de um dia de viagem estamos cobertos por uma armadura de sujeira” (KAPUŚCIŃSKI, 2002, p. 147). Em sua jornada, quase no final de *Ébano*, um comerciante do Saara que encontrou em Niamey, na Nigéria, avisa que o deserto lhe ensinará que existe algo que se pode desejar e amar mais do que tudo: “é a água. Sombra e água, dois elementos fluidos e incertos que aparecem e desaparecem, não se sabe onde” (Idem, p. 351).

“Viajar pelo mundo” consiste em se deslocar de uma província a outra, e cada uma delas é uma estrela solitária brilhando exclusivamente para si. Para a maioria dos seus habitantes, o mundo real termina na soleira da porta de casa, no fim do seu vilarejo ou então, no máximo, nos limites de seu vale. O mundo mais além é irreal, sem importância e até, desnecessário; este, que está ao alcance das mãos, dentro de seu campo de visão adquire a dimensão de um gigantesco cosmo que encobre todo o resto (KAPUŚCIŃSKI, 2002, p. 192).

A fotografia que encerra o catálogo sinteriza a imensidão do mundo e a solidão de quem viaja por ele. É a mais recente da série e única paisagem sem presença humana visível. A figura 57 é do ano 2000 e nela prepondera o clima

quente e o aspecto desértico do Egito. O sol está alto, a sombra à direita é pequena em relação à altura do veículo, o que indica o horário:

Era meio dia, o momento mais quente do dia, quando o mundo africano mergulha na imobilidade e no silêncio. (...) O calor era assustador e aumentava a cada minuto, como se o caminho, ou melhor, como se todos os caminhos nos conduzissem em direção ao sol, como se, por viajarmos desprotegidos, estivéssemos nos aproximando do momento de sermos tragados por ele, vítimas sacrificadas em seu altar. O ar aquecido começou a se agitar e a ondear. Tudo se tornava fluido, as imagens tremiam, como num filme mal revelado (KAPUŚCINSKI, 2002, p. 54-55).



Figura 57 — Egito, 2000

Com o enquadramento bem aberto, apesar da sobreposição da carga do caminhão, os elementos da imagem não se amontoam e os detalhes ativam a imaginação. Estão ausentes os elementos representativos que fazem parte dos estereótipos do país como camelos e pirâmides. O espaço desabitado desempenha um papel importante no imaginário, “a paisagem é inerte e sempre igual” (idem, p.

149). O olhar busca vestígios para fugir da monotonia visual, a subjetividade está latente na paisagem. Para qual lugar levaria essa estrada que some no horizonte em que as cores se dissolvem e não se sabe ao certo onde termina o chão e onde começa o céu? Algodão, espumas, almofadas, nuvens, sonhos, o que o caminhão transporta, afinal? O quadro amplo, com três quartos ocupados pelo horizonte, reforça os aspectos polissêmicos da imagem ligados ao imaginário.

África en la Mirada permite uma reflexão no amplo campo da representação por meio dos códigos e signos próprios a certos contextos sociais e culturais captados e transmitidos pelo forasteiro viajante. Este capítulo colocou em contato repertórios, memórias, interesses e visões de mundo do viajante que atravessam questões estéticas e subjetivas. Essas fotos de Kapuściński abrem passagem entre o que se acostuma a ver e a quebra da expectativa dentro do circuito de produção e circulação de imagens. O resultado é uma mistura de expressividade, afeto, beleza e criatividade.

Contudo, é primordial não perder de vista e questionar os estereótipos de subalternização e exotismo que atravessam as representações do “outro” em suas fotografias. É uma trama complexa que envolve corpos retratados, objetos, cenários, gestos, composição e quem está por trás das lentes. *África en la Mirada* nos remete para além dos seus processos de referência ao real e constitui, principalmente, uma entrada para compreender como funcionam as dinâmicas de poder e apagamento. Vimos experimentando no último século um intenso jogo entre imagens e seus circuito de produção, circulação e reprodução como simulacro do encontro com o “outro” e marca da realidade. A questão é que não há “outro” nas imagens, a conexão mais profunda que se pode fazer com elas é com o sujeito que as produz.

3.4 IMAGEM E SEMELHANÇA (DE QUEM)

O habitante local e o forasteiro vindo de longe têm dificuldade em encontrar uma linguagem comum por adotarem cada um lentes diferentes para observar o mesmo lugar: o forasteiro utiliza uma objetiva grande-angular que lhe propicia uma visão distanciada e diminuída das coisas, mas em compensação, ela lhe permite enxergar a extensa linha do horizonte; o habitante local sempre usou a teleobjetiva, e até mesmo o telescópio que amplia os menores detalhes. Para os habitantes locais, seus dramas são reais e as tragédias doloridas, e não exageradas (KAPUŚCIŃSKI, 2002, p. 192).

A chave da dissertação passa pela origem de quem a realiza: trata-se de um pesquisador brasileiro da América do Sul, filho de pai branco e mãe indígena, que pesquisa imagem e representação a partir da poética de um europeu que retratou a população africana em suas obras, que forjam o modo de se ver e ser visto a respeito do continente africano.

Antes, deve-se assentar o esforço na busca de um caráter sólido antirracista na pesquisa, assim como o desafio e a necessidade de se manter a postura crítica sobre branquitude tanto no meio acadêmico quanto na criação e circulação de imagens, justamente porque não somos alheios à crueldade, ao condicionamento racista da sociedade e ao tanto que a lógica opressora nos favorece. É fundamental compreender o privilégio de cor inerente a essa condição social: branco, logo, racista — seja como indivíduo, seja como sociedade.

A negação é essencial para a continuidade do racismo. Ele funciona e se reproduz sem embaraço quando é negado, naturalizado e incorporado ao cotidiano como algo normal (ALMEIDA, 2020). Não sendo o racismo reconhecido, é como se o problema não existisse e nenhuma mudança fosse necessária. Compreender minimamente a lógica racista é um ponto de partida fundamental. O racismo se apresenta como um alicerce em cima do qual se constroem as relações políticas, econômicas e sociais e que quando se admite sua existência, cria-se a obrigação moral de pensar e agir contra ele.

É importante usar a palavra ação porque, embora seja importante a consciência racial, reconhecer-se e questionar-se não contribui diretamente para o combate ao racismo. Tal mudança de perspectiva, porém, abre espaço para a revisão crítica da nossa percepção e das atitudes e deve incidir diretamente na produção visual e na pesquisa acadêmica como formas de denúncia do privilégio por trás da estrutura de desresponsabilização que nos privilegia. O racismo estrutural permeia esta mudança e passa, de modo inevitável, pela historicidade do próprio conceito de raça e faz com que a branquitude opere em uma estrutura de negação.

A branquitude é entendida como uma posição em que sujeitos que a ocupam foram sistematicamente privilegiados no que diz respeito ao acesso a recursos materiais e simbólicos, gerados inicialmente pelo colonialismo e pelo imperialismo, e que se mantêm e são preservados na contemporaneidade. Portanto, para se entender a branquitude é importante entender de que forma se constroem as estruturas de poder concretas em que as desigualdades raciais se ancoram (SCHUCMAN, 2020, p. 60-61).

Há uma imensa dificuldade em definir a branquitude na medida em que tal local nos favorece. A invisibilidade está intrinsecamente ligada à forma com que brancos enxergam a si próprios, não como uma das identidades da diversidade humana mas como identidade única, como pretensa referência de humanidade (SCHUCMAN, 2020, p. 62). O que faz com que se chegue a acreditar que o lugar de privilégio seria “justo e natural” e que as demais populações seriam “naturalmente subalternas”. Soma-se a isso a forma sistêmica e sincronizada com que as instituições atuam, incluindo a forma como o sistema cultural alimenta a branquitude e fortalece o racismo, como se fosse natural funcionar a partir das perspectivas e interesses brancos, que são percebidos como perspectivas e interesses de todos.

Durante muito tempo a conversa sobre raça era uma conversa de negros, asiáticos, indígenas e outras minorias. Brancos se mantinham protegidos em sua não-racialização, em sua pretensa universalidade (RIBEIRO, 2019, p.30). Deve-se ter uma postura crítica sobre branquitude em todos os aspectos da vida, o que

inclui a linguagem, a pesquisa acadêmica, a criação de obras de arte e a circulação de imagens, justamente porque não somos alheios ao privilégio branco e ao condicionamento racista da sociedade.

A branquitude tem seu pilar principal fundado na questão do poder. O que Grada Kilomba, Lia Vainer Schucman e Djamila Ribeiro apontam é a forte dimensão da branquitude persistindo em todos os espaços de expressão, poder e prestígio, definindo objetiva e subjetivamente que inteligência, competência, riqueza e beleza são coisas de brancos. Isso porque se deve levar em conta que as relações sociais e culturais foram construídas através dos séculos em torno do imaginário racista que ainda nos cerca. Portanto, raça é um conceito sociológico, algo definido pela sociedade, pela cultura, pela política e pela história hegemônica. Ao compreendermos isso, é urgente olhar para a própria posição e questionar se é suficiente a maneira que se colabora com os grupos historicamente desfavorecidos, excluídos e subjugados por tal estrutura de poder.

São observações que atravessam o objeto da dissertação e que são relevantes para o escopo da história da arte, mas também para a vida contemporânea e seus aspectos sociais mais amplos. Os processos de construção da representação visual comportam uma falsa equivalência e há nesta relação uma pretensão de se elucidar à verdade, de desvendar e mostrar o desconhecido. No caso, a tentativa de desvendamento ocorre com a criação e circulação de imagens que reproduzem uma África subalternizada, atrasada, mística e tribal. Como se sua imensa e complexa existência se resumisse à ideia do colonizador por trás das imagens de escravidão, violência, miséria e sofrimento.

As fotografias de Ryszard Kapuściński abrigam signos de sistemas culturais de diversas configurações, extrapolam o registro documental, transbordam o fascínio pela diversidade do mundo e a vontade de entendê-lo e mergulhar em uma realidade desconhecida. Porém, por mais que se tente relativizar e dizer que Kapuściński apreendeu a geografia humana e política de um continente em uma época que existiam mais de dez mil pequenos países, reinos, uniões étnicas e federações, é impossível mudar o referencial. Sua obra se articula por meio do pensamento hegemônico e não chega a romper com a visão exótica sobre o africano e aquele espaço continental. São conceitos e discursos presentes nas fotografias que reiteram o esquema discursivo próprio da branquitude.

A poética visual do ponto de vista da branquitude opera como problemática instância formadora de representações da identidade racial e tem sido usada para expropriar a dignidade de um continente inteiro e fazer parecer que a história dos povos da África esteja fixada pela ideia de subalternidade. No universo semântico, chama a atenção o processo simbólico de construção das representações. Nessa dinâmica, a fotografia carrega em si um pequeno espelho do mundo e é capaz de fornecer uma determinada visão dele. Tal visão consiste em reunir elementos diferentes — concretos e abstratos — e fundi-los sob uma forma de representação. Ao mesmo tempo em que a fotografia informa, traz conhecimento, ela atua no campo simbólico de forma a direcionar tal conhecimento e restringir o objeto da imagem ao referente que esteve em frente à câmera, ou seja, diante daquele único ponto de vista.

O poder simbólico é um poder invisível, o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem ou não sabem que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem. É um poder que se edifica e se revela através dos sistemas culturais como a língua, a arte e a religião. Ele age de forma estruturante a partir de determinada ordem epistemológica fornecedora de sentidos. É por meio dos símbolos que se entra em consenso acerca dos significados e das representações que circulam, que reafirmam e reproduzem paradigmas, ideias e o próprio conhecimento (BOURDIEU, 1989, p. 7-11). As imagens participam do processo complexo das produções simbólicas e funcionam como instrumentos de dominação que atendem a interesses que reproduzem a ordem estabelecida e cumprem, assim, uma função social e política. É daí que se pode falar no poder simbólico que as imagens exercem e como reforçam a subalternização do “outro”. Bourdieu configura a instrumentalização das imagens como parte de uma “violência simbólica”, que assegura e legitima modos de dominação de determinados grupos por meio dos significados que as imagens carregam.

O privilégio simbólico na produção e circulação de imagens reforça a subalternização, os preconceitos, a violência e as relações assimétricas de todo tipo. Pela tese de Bourdieu, afere-se que a construção da representação visual africana pautada pelas imagens produzidas por europeus corresponde a uma forma de violência simbólica e uma falsa aquiescência por parte dos próprios representados. Definir tipos de violência contribui para a compreender a relação de

opressão, que é histórica, cultural e imageticamente construída. De tal local é que afirmações a respeito da diferença de “ordem natural” e determinista surgem e circulam como verdades absolutas. Mesmo dentro da produção artística ou dos veículos de comunicação essa é uma condição cunhada a partir da violência simbólica que alimenta as estruturas de poder, que incide nas vivências estéticas, na produção cultural e na circulação de obras de arte.

Ao contemplar estas maravilhosas 75 fotografias (...) sentimos um impacto bem distante dos estereótipos anestesiados, mas uma conexão com aquela presença humana que persiste tenazmente, para além do brilho da notícia⁴⁶ (APE, 2007, p.3, tradução nossa).

Em meio à intensa circulação imagética nas telas, parar e discutir a respeito de uma obra como *África en la Mirada* é um dos sintomas do que ela evidencia tanto na produção quanto na circulação de imagens. Por mais que Ryszard Kapuściński e os curadores da exposição tenham se esforçado para fazer o oposto e apresentar uma verdadeira conexão com aquelas pessoas e aquele espaço, percebe-se a forte presença de imagens que caracterizam o continente africano de forma estereotipada, que reforçam a tradição em apresentar a África exótica, um lugar negativo, de diferenças.

Não se pode esquecer que, apesar da conexão entre o fotógrafo e os fotografados, as imagens são, como o próprio nome da exposição anuncia, uma visão (*la mirada*), trazem um ponto de vista. As fotografias falam menos dos africanos e mais da relação que Kapuściński estabelecia com aquelas pessoas e com aqueles espaços e toda as implicações que daí decorrem. É um homem europeu, lido como branco em solo africano, ou seja, um estranho. É sob essa ótica que devemos encarar suas imagens e perceber que a riqueza do seu trabalho não se fixa na tentativa de retratar determinada realidade. O olhar que está por trás da câmera impõe uma série de concepções que reproduzem um ponto de vista sintetizado por meio das suas fotografias.

⁴⁶ No original: *Al contemplar estas maravillosas 75 fotografías (...) sentimos un impacto lejos de los estereotipos anestesiados, un hilo de conexión con esa presencia humana que pervive tenazmente, más allá o más acá del esplendor de la noticia.*

Pela poética do seu trabalho, enxerga-se a forma de Kapuściński ver o “outro” e, sobretudo, enxerga-se a sua própria imagem e semelhança:

Um homem se propõe a tarefa de desenhar o mundo. Ao longo dos anos, povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos, de montanhas, de baías, de naus, de ilhas, de peixes, de moradas, de instrumentos, de astros, de cavalos e de pessoas. Pouco antes de morrer, descobre que esse paciente labirinto de linhas traça a imagem de seu rosto (BORGES, 2000, p. 74).

Desde sua primeira viagem para fora da Polônia, em 1957, o trabalho autoral de Kapuściński como fotógrafo se funde com a atuação de jornalista como correspondente internacional. Trabalhou na Ásia, na América Latina, percorreu doze países da África, e por tantas outros lugares em que espaços periféricos (APE, 2009), conhecidos na época como “terceiro mundo”, ferviam em revoluções, guerras, conflitos e tantos fatos históricos.

O texto da apresentação do catálogo é mandatório para a reflexão acerca dos discursos sobre o mundo visível e as maneiras em que ele é representado, apresentado e difundido. As imagens, para além da questão estética e técnica no campo da prática fotográfica, atuam em conjunto como catalisadoras das forças hegemônicas na produção do modo de se perceber o continente africano. Pode-se perguntar: um polonês refugiado de guerra na infância, vindo de um país não colonizador, historicamente subjugado a outras nações europeias, e um jornalista que viveu na África por tantas décadas seria mesmo conivente em produzir e reproduzir imagens que reforçam a ideia de subalternidade daquele lugar?

Grande parte das fotografias de *África en la Mirada* são retratos posados, com tomadas frontais, captadas com a anuência dos retratados. Os personagens são fotografados em meio à banalidade do cotidiano e, por algum instante, conectam-se com quem está por trás da câmera, perfazendo um movimento duplo em prol da imagem a ser captada:

Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva tudo muda: ponho-me a “posar”, fabrico-me instantaneamente em outro corpo, metamorfoseio-me antecipa-

damente em imagem. Essa transformação é ativa: sinto que a Fotografia cria meu corpo ou o mortifica a seu bel-prazer (...) Posando diante da objetiva, não me arrisco tanto (...) faço minha existência depender do fotógrafo, presto-me ao jogo social, poso (BARTHES, 1980, p. 22,-24).

No momento em que se estabelece a conexão a ficção é incorporada ao processo de construção das fotografias, em especial dos retratos. Perturbações econômicas, somadas a problemas de natureza política e social ficam em segundo plano, as fotografias passam a materializar uma ótica singular. Com limitações representativas, incompreensão de certas convenções sociais daquelas pessoas, porém, a força de sedução das imagens é assegurada pela inclinação afetiva que prevalece em cada um dos registros. Com bastante tempo e longas viagens, Ryszard Kapuściński teve a possibilidade de conhecer uma grande diversidade de indivíduos de diferentes nações. As suas fotografias compõem uma imagem caleidoscópica da população daquele continente. Não há espírito cientificista, não há vontade de mapeamento étnico do “outro”; as fotografias celebram a presença, isto é, a compreensão do encontro como fenômeno que se inscreve como acontecimento na vida cotidiana.

Como fotógrafo, Kapuściński apresenta uma linguagem autoral, expressiva e despojada de tecnicismos. *África en la Mirada* tem forte apelo documental, nem todas as imagens são tecnicamente bem resolvidas; há enquadramentos que pedem refilamento, algumas fotos estouradas ou ligeiramente desfocadas. Essas características reforçam a personalidade do projeto, demarcam um posicionamento subjetivo o que, sobretudo, intercala os vários paradoxos constitutivos do continente africano vistos a partir das imagens produzidas por um forasteiro.

Problematiza-se a natureza das imagens devido ao seu papel nos processos de legitimação de poderes e discursos hegemônicos. O aspecto documental da fotografia de Ryszard Kapuściński faz frente à teia de sentidos que conecta a reconstrução de um continente com tempos pouco registrados pela história hegemônica. Seu trabalho tenciona a memória identitária da África a aspectos do período de libertação e das contradições que se sucederam a partir de 1950.

As fotografias de Kapuściński apresentam uma dicotomia que se impõe à questão estética e documental. Elas se estabelecem como modelos de representação revestidos de autoridade porque são lidas como documentos que validam as formas de existência sobre um espaço e o definem. Simultaneamente, elas são a materialização da subjetividade, traduzem uma perspectiva pessoal em meio a várias possíveis, são a materialização estética de um ponto de vista.

Grada Kilomba retoma a fortuna crítica de Frantz Fanon (1925-1961), um dos pioneiros a estudar a branquitude como objeto assimétrico das relações de poder dentro da dimensão racial da sociedade. Ela aponta como o seu conceito de máscara é valioso para tratar a forma como os resquícios presentes nas sociedades violentadas pela colonização e pela imposição de uma cultura dominante são mais graves do que percebemos e se camuflam em aspectos sociais e psicológicos (KILOMBA, 2019, p. 33). Desta perspectiva, *África en La Mirada* faz parte de tal arcabouço e desempenha um papel como veículo de violência ao atuar como máscara de dominação e silenciamento do “outro” (Idem, 39). Assim como a linguagem é invariavelmente ancorada em relações de poder, por mais poéticas que possam ser as fotografias de Ryszard Kapuściński, há uma dimensão política que se impõe, cria, fixa e perpetua dominação e violência. Mesmo as fotografias que se afastam de tal perspectiva, o contexto discursivo pesa a ponto de não conseguir legitimar essas imagens como veículos transgressores que romperiam com a representação do “outro” subordinado, selvagem e exótico.

Corroborando o que Carl Einstein havia apontado em 1915, mesmo em artistas forasteiros sinceramente interessados no universo africano, o enfoque seria, em boa parte, estimulado e filtrado pela valorização europeia das culturas entendidas então como “primitivas”:

Não há, talvez, nenhuma outra arte que o europeu encare com tanta desconfiança quanto a arte africana. Seu primeiro movimento é negar a própria realidade de “arte” e exprimir a distância que separa essas criações do estado de espírito europeu por desprezo tal que chega a produzir terminologia depreciativa. Essa distância e os preconceitos decorrentes tornam difícil – e mesmo impossível – qualquer juízo estético, pois tal juízo supõe, em primeiro lugar, certa familiaridade. (...) Recorre-se a hipóteses evolucionistas bem vagas. Algumas delas se serviram do falso conceito de

primitivismo. (...) A maior parte das opiniões expostas sobre os africanos repousa sobre tais preconceitos construídos para justificar uma teoria cômoda. Em seus juízos (...) o europeu reivindica um postulado, o de uma superioridade absoluta, de fato exagerada. Finalmente, nossa ausência de consideração (...) corresponde apenas à ausência de conhecimento a seu respeito, o que só serve para oprimi-lo injustamente (EINSTEIN, 2011, p. 31-2).

Com efeito, por mais que *África en la Mirada* seja resultado de um esforço para fazer diferente e se distanciar de tais aspectos, só seria possível uma total superação do exotismo e da subalternidade a partir das obras de artistas africanos que tomam para si tal tarefa. Através delas, abrem-se vias para a construção de outros contextos e de outras formas de representação. Portanto, por mais que tenha se esforçado para fazer o contrário, o trabalho de Kapuściński atua como dispositivo de dominação e garantia de privilégios. Parte de um local de poder, com voz e com eco nos quatro cantos do mundo, que suplanta outras representações visuais. Suas imagens, portanto, são veículo da experiência figurativa capaz de construir modelos e concepções, que produz e reafirma costumes e percepções, privilegiada instância formadora de representações.

A persistência do exotismo em representações da população africana e do seu continente precisam ser discutidas em vários âmbitos. De fato, as imagens por si só estimulam a possibilidade de se pensar por meio de diversas visualidades outras perspectivas de abordagem sobre a representação, sobre aquela paisagem, sobre a memória e os esquecimentos ligados ao passado africano. O desafio passa pelas imagens em contextos culturais não ocidentalizados, ou seja, periféricos, rurais, indígenas, quilombolas e, principalmente, pela questão de quem é o dono das lentes em que se geram as imagens. Afinal, a África é um continente repleto de catástrofes, violações de direitos humanos e mazelas sociais, grande parte são sequelas deixadas por forasteiros, mas há outras histórias que não são sobre tragédias e catástrofes, e é imperioso fazer com que essas outras imagens também circulem pelo planeta. Insistir somente em imagens de subalternidade é superficializar a experiência e negligenciar a complexidade do ser humano.

A produção artística e a construção de imagens da África que existe, resiste e sobrevive, emerge de outras imagens, de outros olhares que não aqueles

que dominam as fotografias de Ryszard Kapuściński. Tal produção somente é possível ao se romper com as representações subalternas e exóticas, em que o continente é visto a partir da perspectiva de um local atrasado, místico e tribal. O que nos obriga a olhar para os caminhos históricos, o que necessariamente significa olhar para as sequelas escravistas e coloniais na formação cultural das sociedades. Jogam-se para debaixo do tapete as violências, a escravização, as formas de dominação e traumas e se esquece que eles não se vão, eles sobrevivem e retornam como fantasmas que assombram e violentam as sociedades.

É fundamental a mudança nas relações de poder, a emancipação e reconstrução dos papéis estéticos dentro das sociedades subalternizadas ao longo da história. Tal mudança por si só é um ato de resistência que cria signos poderosos. Dessa maneira, é possível operar poéticas capazes de construir espaços simbólicos de existência, tendo a imagem como mundo plural e não como rasa representação. Devem-se compreender as imagens como campo de representação em disputa pela construção identitária coletiva e pessoal, que em momentos de confronto podem se tornar espaços simbólicos de exposição da dor, de luta e resiliência. Como representação, podem atuar como dispositivos de resistência, de denúncia contra a opressão e contribuir para o enfrentamento de uma série de problemas. Logo, imagens também podem ser usadas para reparar a dignidade tomada, podem trabalhar em prol da memória e recompor o direito ao passado. O desafio, portanto, passa por saber como as imagens se apresentam, como indicam o que querem indicar, quais são os seus modos específicos de representar e se falam de determinada realidade, falam a partir de qual lugar.

APONTAMENTOS PARA UMA CONCLUSÃO

Durante o desenvolvimento da pesquisa não se buscou chegar a uma conclusão, mas apresentar apontamentos que permitam tecer considerações finais que atendam aos objetivos propostos e respondam ao questionamento acerca da incoerência entre a imensidão e a diversidade do continente africano frente ao grande vazio imagético a respeito da África.

A pesquisa buscou investigar a poética de criação das imagens sobre a África produzidas por Kapuściński, seus significados e como reforçam determinada identidade do continente atrelada ao reducionismo e à subalternização. No mundo dominado pela visualidade, em que a imagem ocupa posição de destaque, o desafio da dissertação passou por entender como ela atua no campo da representação visual e sua função nas relações de poder. Os apontamentos finais indicam como as imagens concebidas por Kapuściński reforçam a relação de dominação e forjam um único modo de ser a respeito da África.

Tendo como perspectiva o ano 2022, a pesquisa também procurou contribuir para o debate do papel da imagem, que segue como elemento-chave da cultura visual do novo milênio. Rodeado por informações visuais, o ser humano pertence ao mundo da visualidade. Como nesse espaço certas imagens são recorrentes o *corpus* da pesquisa as posicionou em duas frentes: a da representação e a da expressão. Na primeira, estão atreladas ao referente, o que ressalta o seu caráter documental, ligado ao pragmatismo, à veracidade e ao realismo fotográfico. Em seguida, associadas à expressão, as imagens podem se dissociar do referente e assumir um caráter polissêmico ligado ao imaginário.

Que relação da história com a representação as fotografias feitas por Ryszard Kapuściński nos impõem? É uma pergunta que reverbera de maneira transversal na historiografia da arte e passa por uma série de desdobramentos teórico-metodológicos que ampliaram as possibilidades de a História da Arte operar com as imagens como fator sociocultural, de forma a extrapolar o campo das interrelações entre comunicação, cultura e arte. Nesse espaço a pesquisa traçou uma espécie de cartografia para um território sem fronteiras, cuja matriz comum é a

imagem. A pesquisa apontou a correlação iconográfica entre as fotografias de Ryszard Kapuściński em *África en la Mirada* e a constelação imagética que cria e reproduz um tipo de representação que define o continente africano de forma a reduzir sua magnitude, suas histórias e seu povo.

A análise do catálogo da exposição *África en la Mirada*, com o apoio dos relatos de *Ébano, minha vida na África*, pôde mostrar como a relação de equivalência que a representação visual pressupõe suplanta o aspecto poético que as imagens podem carregar. Em meio ao fluxo de imagens, o signo fotográfico e o signo textual estão imersos em uma estrutura de significação. As imagens trazem questões ligadas à sua produção e aos sintomas que carregam, bem como discussões que atravessam as sociedades. Ao analisar a iconografia do catálogo, o desafio foi identificar as camadas de leitura de cada fotografia a fim de ter acesso aos elementos que compõe o campo de significação das imagens que evocam exotismo, subalternidade e padrões de representação visual.

A dissertação também destacou os elementos intertextuais presentes nas imagens que perpassam a discussão sobre colonização, racismo e branquitude, tanto na construção dessas imagens quanto no desenvolvimento da pesquisa. Afinal, calcados em estereótipos colonialistas, o objeto da pesquisa e a dissertação em si remetem à construção simbólica da África, às suas implicações e aos seus significados.

Dada a complexidade dessa perspectiva metodológica e da relação viva da imagem com seus modos de significação, a dissertação também apontou elementos ligados ao imaginário que expandem o universo de significação e quebram a fórmula binária da representação e da reprodução de concepções. É daí que algumas das fotografias da exposição têm lugar de destaque pelo fato de abrirem espaço para o caráter polissêmico da imagem e ofuscarem o aspecto documental que predomina no trabalho de Kapuściński. Tais fotografias, apoiadas pelos relatos de *Ébano*, dão ênfase às experiências do forasteiro, em que o lado lírico e as questões do cotidiano suplantam a urgência da notícia e o momento de ruptura que aquela região se encontrava.

Na tentativa de responder ao questionamento levantado pela pesquisa sobre quantas imagens vêm à mente quando pensamos em “África” foi possível apresentar duas perspectivas. De um lado, pode-se afirmar que a expressão “A

África não existe” contribui para a reflexão sobre as possibilidades de reprodução da realidade e, sobretudo, dá a dimensão do vazio quanto à representação visual acerca do continente. Além disso, a expressão sintetiza as contradições apontadas nas fotografias de Ryszard Kapuściński, que funcionam como dispositivos capazes de reduzir a representação visual do que conhecemos como África.

Por mais que o lirismo de algumas imagens reverbere a poética da errância do viajante Kapuściński, seus signos são repletos de camadas que funcionam como lentes carregadas de pressupostos discursivos do lugar de onde ele provém. Dessa forma, ainda que tenha se dedicado a tentar fazer o contrário, pesa o olhar do forasteiro, as fotografias ecoam sua origem e sua subjetividade.

Enfim, o esforço é no sentido do esgotamento das diversas fontes bibliográficas capazes de atender aos objetivos estabelecidos desde o início do trabalho de pesquisa. Todavia, uma preocupação que perpassou o desenvolvimento da dissertação diz respeito às limitações que a análise qualitativa nos impõe. O objeto nunca é totalmente alcançado, qualquer que seja o método, portanto, sabemos que permanece algo inalcançável e ininteligível que resiste à análise e garante sua releitura e sua revisão. É o que nos assegura que a dissertação chega ao fim mas que a pesquisa não termina.

Além disso, a dissertação mostra que a densidade da obra investigada está nesta aparente contradição: por mais que Kapuściński tenha se dedicado a tentar fazer o contrário e se conectar com aquelas pessoas e aqueles lugares por onde passou, pesa o olhar do estrangeiro. Seu trabalho reverbera em “mil e uma imagens” a representação que reforça a subalternização do continente africano, que se perpetua através da sucessão de imagens negativas que vemos até hoje.

A dissertação converge para a tese de que a África presente nas fotografias de Kapuściński não existe de fato; é um espaço simbólico e não geográfico, é uma representação entre infinitas possibilidades. Essa constatação atende ao objetivo da pesquisa, que consistiu em investigar a poética das imagens sobre o continente africano produzidas por Kapuściński e seus significados.

O trabalho de pesquisa ainda contribuiu de alguma maneira para a reflexão sobre como são, como deixam de ser representados diversos grupos sociais, seus sujeitos, seus objetos, e sobre a própria cultura visual. Por fim, como sintoma do que as imagens de Kapuściński evidenciam, a conexão mais profunda que se pode

fazer com a África presente em sua obra é com o sujeito que as produz. As fotografias são sua forma de expressão e representação e não validam as formas de existência sobre um espaço e nem podem defini-las. Afinal, “os europeus visitam somente as cidades e viajam por estradas asfaltadas, eles não têm a menor ideia de como é a África verdadeira” (KAPUŚCIŃSKI 2002, p. 182). Nem nós.

REFERÊNCIAS

ABC CULTURAL. *Inédito Ryszard Kapuściński*. 25/03/2013. Disponível em: <<https://www.abc.es/cultura/cultural/20130325/abci-cultural-kapuscinski-inedito-fotografia-201303251213.html>> Acesso em 1 jul. 2022.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *The danger of a single story*. Conferência promovida pelo Technology Entertainment Design (TED), jul. 2009. vídeo (19 min). Disponível em: <www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story>. Acesso em 25 jul. 2022.

AFRICA NEWS. *Transition period officially set at 24 months in Mali*. 07/06/2022. Disponível em <<https://www.africanews.com/2022/06/07/transition-period-set-at-24-months-in-mali>>. Acesso em 10/06/2022.

AGENCE FRANCE-PRESSE. *Quênia e Tanzânia recordam atentados que apresentaram Al-Qaeda ao mundo*. 07/08/2018. Disponível em <https://www.em.com.br/app/noticia/internacional/2018/08/07/interna_internacional,978556/quenia-e-tanzania-recordam-atentados-que-apresentaram-al-qaeda-ao-mund.shtml>. Acesso em 12 jun. 2022.

ALMEIDA, Silvio. *Negro continuará sendo oprimido enquanto o Brasil não se assumir racista*. Entrevista concedida para Agência Senado publicada em 22/06/2020. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/infomaterias/2020/06/negro-continuara-sendo-oprimido-enquanto-o-brasil-nao-se-assumir-racista-dizem-especialistas>>. Acesso em 26 de jun. 2022.

ALVIM, Pedro de Andrade. *Os Salões de Arte e o Surgimento da Cultura de Massa nos Séculos XVIII e XIX* — 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas: Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais — 24 a 28 de setembro de 2007 — Florianópolis. Disponível em <<http://anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/049.pdf>>. Acesso em 30 jul. 2022.

APE (ASOCIACIÓN DE PERIODISTAS EUROPEOS). *Catálogo da exposição Africa en la Mirada*. Coordenação Juan Oñate — Madrid: Fundación Diario Madrid, 2007, 169p. Disponível em: <www.apeuropeos.org/descargas/AfricaenlaMirada.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2021.

APE (ASOCIACIÓN DE PERIODISTAS EUROPEOS). *La sede de la Fundación del Diario Madrid acoge la exposición “África en la mirada”*. 09/12/2009. Disponível em <www.apeuropeos.org/la-sede-de-la-fundacion-del-diario-madrid-acoge-la-exposicion-africa-en-la-mirada>. Acesso em 12 jul. 2022.

APE (ASOCIACIÓN DE PERIODISTAS EUROPEOS). *África en la Mirada. Fotografías de Ryszard Kapuściński: 1962-2000*. 21/05/2009. Madri. Disponível <www.apeuropeos.org/africa-en-la-mirada-fotografias-de-ryszard-kapuscinski-1962-2000>. Acesso em 11 fev. 2022.

ANDUJAR, Claudia. *Série Marcados*. 1980-1983. Disponível em <<http://www.bienal.org.br/post/457>>. Acesso em 29 jul. 2022.

ARBEX, Márcia (org.) *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem* — Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, UFMG, 2006.

ARBUS, Diane. *Couple in their living room hugging*. 1971. Disponível em <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/744265>> Acesso em 29 jul. 2022.

ARBUS, Diane. *Female impersonator putting on lipstick*. Hempstead, L.I. 1959. Disponível em <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/651807>> Acesso em 29 jul. 2022.

ARBUS, Diane. *Fire Eater at a carnival*. Palisades Park, N.J. 1956. Disponível em <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/285285>> Acesso em 29 jul. 2022.

ARGAN, Giulio Carlo. *Guia de História da Arte*. 2a edição — Lisboa: Editorial Estampa , 1994.

ASSOULINE, Pierre. *Henri-Cartier Bresson: o olhar do século* — Porto Alegre, RS: L&PM, 2014.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. Coleção Dirigida por J. Guinsburg; tradução Suzi Frankl Sperber — São Paulo, Editora Perspectiva, 1971.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento* — São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BAKAR, Faima. *What is a white saviour complex*. 06/03/2019, disponível em <<https://metro.co.uk/2019/03/06/what-is-a-white-saviour-complex-8793979/>> Acesso em 13 jul. 2022 .

BARROS, Manoel de. *As lições de R.Q.* In: *Livro sobre nada* — Rio de Janeiro: Record, 2000.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães — Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 11ª edição, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BAUDELAIRE, Charles. *O Pintor da Vida Moderna* — Collections Litteratura.com. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/14785/mod_resource/content/1/BAUDELAIRE_le%20peintre.pdf>. Acesso em 11 jul. 2022.

BAXTER, Joan. *Mali: what price tourism?* BBC News. 16/04/2001. Disponível em <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/1280076.stm>>. Acesso em 13 jun. 2022.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica; organização e prefácio Márcio Seligmann*. Tradução de Gabriel Valladão Silva — Porto Alegre, RS: L&PM, 2021.

BIARD, August F. *Combat contre des ours blancs*. 1839. Óleo sobre tela, 50 cm x 62 cm, França. Disponível em <<https://www.beauxarts.com/expos/francois-auguste-biard-un-romantique-aux-confins-du-grand-nord/>> Acesso em 30 jul. 2022.

BIARD, August F. *Magdalena Bay*. 1840. Óleo sobre tela, 130 cm x 163 cm, França. Disponível em <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010065799#>> Acesso em 30 jul. 2022.

BINET, Laurent. *Quem matou Roland Barthes*. Tradução de Rosa Freire de Aguiar — São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BITETI, Mariane de Oliveira. *Os problemas da representação da diferença e os desafios da alteridade: um exemplo desde África*; Revista Ítaca n.º 36, Especial Filosofia Africana — Rio de Janeiro: UFRJ, 2020. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ltaca/article/view/31874>> Acesso 14 jul. 2022.

BORGES, Jorge Luis. *O Fazedor*. In: Obras completas - vol. II. Tradução de Josely Vianna Baptista — São Paulo: Globo, 2000

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz — Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 1989.

BRETON, André. *Nadja*. Tradução Ivo Barroso, coleção Prosa do Mundo — São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CAMPBELL, John. *The Legacy of Nigeria's 1999 Transition to Democracy*. 04/10/2019. Disponível em <<https://www.cfr.org/blog/legacy-nigerias-1999-transition-democracy>>. Acesso em 22 jun. 2022.

CAPOTE, Truman. *A Sangue Frio*. Tradução de Sérgio Flaskman — São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CHARTIER, R. *O mundo como representação*. In: *Estudos Avançados*, [S. l.], v. 5, n. 11, p. 173-191, 1991. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8601>>. Acesso em: 24 jun. 2022.

CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna* — São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CONRAD, Joseph. *Coração das trevas*. Tradução de Ricardo Giassetti. Coleção Literatura Livre — São Paulo: SESC, Instituto Mojo, 2019. Disponível em <<https://literaturalivre.sescsp.org.br/ebook/coracao-das-trevas>>. Acesso em 30 jul. 2022.

D'ANGELO, Biagio. "Traduttore-Traditore": #Sóquenão. A intersezione como desafio educativo das artes. In *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 36, n.º 3, p. 158-173, set.-dez./2016. Disponível em <[dx.doi.org/10.5007/2175-7968.2016v36n3p158](https://doi.org/10.5007/2175-7968.2016v36n3p158)>. Acesso em 24 jun. 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex — Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Compreender por meio da fotografia*. Entrevista concedida a Arno Gisinger. Revista Zum, 2 de março de 2020. Disponível em <<http://revistazum.com.br/revista-zum-13/compreender-por-meio-da-fotografia/>>. Acesso em 29 ago. 2021.

EFE AGÊNCIA DE NOTÍCIAS. *Cruce de miradas entre África y Europa, en "inesperadas" fotos de Kapuściński*. 10/01/2008. Disponível em <<https://www.publico.es/cruce-miradas-africa-y-europa.html>>. Acesso em 01/07/2022.

EINSTEIN, Carl. *Negerplastik (escultura negra)*; organização Liliane Meffre; tradução de Fernando Scheibe e Inês de Araújo — Florianópolis: Ed. UFSC, 2011.

FABRIS, Annateresa. *A fotografia e a crise da modernidade* — Belo Horizonte: C/Arte, 2015.

FONTCUBERTA, Joan. *A câmera de Pandora: a fotografi@ depois da fotografia*. Tradução de Maria Alzira Brum Lemos — Barcelona, Gustavo Gili, 2010.

FONTCUBERTA, Joan. *O beijo de Judas: fotografia e verdade*. Tradução de Maria Alzira Brum Lemos — Barcelona: Gustavo Gili, 2014.

FRANK, Robert. *Os americanos / Fotografias de Robert Frank; introdução de Jack Kerouac*. Tradução de Jorio Dauster — São Paulo: IMS, 2017.

FRANKLIN, Stuart. *The documentary impulse* — Londres, Phaidon, 2016.

FUNDAÇÃO DIÁRIO MADRID. *“África en la mirada”. Ryszard Kapuściński*. 21/12/2009. Disponível em <<https://diariomadrid.net/index.php/actividades/exposiciones/item/190-africa-en-la-mirada-ryszard-kapuscinski>>. Acesso em 21 abr. 2022.

FUNDAÇÃO PIERRE VERGER. *Exposição Nos Caminhos Afro*. 2014. Disponível em <<http://www.pierreverger.org/de/fotos/ausstellungen/2014/128-non-categorise/>>

br-espaco-foto/exposicoes/2014/exposicao-nos-caminhos-afro/316-exposicao-nos-caminhos-afro.html> Acesso em 14 jul. 2022.

GENTIL, Thiago Guido. *Carl Einstein: O historiador da arte e sua mesa de montagem*. 2019. 164 p. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arte) Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília.

GIDE, Andre. *Viagem ao Congo e o Retorno do Tchad*. Paris: Gallimard, 1927.

GOMBRICH, Ernst H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica* — São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GÚZEVA, Aleksandra. *10 imagens maravilhosas de Aleksandr Ródtchenko, ícone da fotografia russa*. Russia Beyond. 23 ago. 2020. Disponível em: <<https://br.rbth.com/cultura/84278-10-imagens-rodtchenko>>. Acesso em: 13 jul. 2022.

HOOKS, bell. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução de Stephanie Borges — São Paulo: Elefante, 2019.

KAPUŚCIŃSKI, Ryszard. *Ébano: minha vida na África*. Tradução de Tomasz Barcinski. — São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KAPUŚCIŃSKI, Ryszard. *O Imperador — os bastidores do palácio de Hailé Salassié, o tirano que governou a Etiópia por 44 anos*. Tradução de Tomasz Barcinski — São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

KAPUŚCIŃSKI, Ryszard. *Minhas viagens com Heródoto*. Tradução de Tomasz Barcinski — São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira — Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KLEIN, Kelvin Falcão. Raymond Roussel: África portátil. In: *Dossiê Raymond Roussel*; Sopro n. 98, p. 37. 2013. Disponível em <<http://culturaebarbarie.org/sopro/n98.html#.YTejby2tEWo>> Acesso: 02 set. 2021.

KOSUTH, Joseph. *One and Three Chairs (Une et trois chaises)*. 1965. Disponível em <<https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/c5jdx>>. Acesso em 29 jul. 2022.

LISSOVSKY, Maurício. *A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem?* Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi Ciências Naturais — Belém, v. 9, n. 2, p. 305-322, maio-ago. 2014. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/fQyNvPPnQcjhBXVqNk83wr>>. Acesso em 14 jun. 2020.

LOTMAN, Iúri M. *La Semiosfera: Semiótica de la cultura y del texto*. Tradução de Desiderio Navarro — Madrid: Frónesis Cátedra, 2006.

MACHADO, Juremir. *Tecnologias do Imaginário*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006.

MANUAL PARA O USO NÃO SEXISTA DA LINGUAGEM. Porto Alegre: Secretaria de Comunicação e Inclusão Digital, 2014.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. Tradução de Eliane Zagury; ilustrações de Carybé. 59ª edição — Rio de Janeiro: editora Record, 2006.

MAFFESOLI, Michel. *O imaginário é uma realidade*. Entrevista concedida a Juremir Machado da Silva em Paris. Revista FAMECOS — Porto Alegre, nº 15, agosto de 2001.

MENEZES, Renato. *Curso: O Renascimento pelo avesso: imagens, ficções e discursos coloniais*. Museu de Arte de São Paulo (MASP) — São Paulo, nov. 2021. Disponível em <<https://masp.org.br/masp-escola/renascimento-pelo-avesso>>. Acesso em 30 jul. 2022.

MESQUITA, André; ESCHE, Charles; BRADLEY, Will (Org.). *Arte e ativismo: Antologia MASP* (vários autores) — São Paulo: Afterall, 2021.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg and the imagem in motion*. Tradução de Sophie Hawkes — Brooklyn, Nova Iorque: Zone Books, 2007.

MIGLIACCIO, Luciano; PEDROSA, Adriano (Org). *Entre nós, antologia: a figura humana no acervo do MASP*. — São Paulo: MASP, 2017.

MURRAY, Hugh; LEYDEN, John. *Historical Account of Discoveries and Travels in Africa: From the Earliest Ages to the Present Time*. Volume 1. Editora Archibald Constable and Company — Edimburgo, Escócia, 1818. Disponível em <books.google.com.br/books?id=pDcQAAAAYAAJ&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s>. Acesso em 30 jul. 2022.

NAVAS, Adolfo Montejo. *Fotografia e Poesia (afinidades eletivas)* — São Paulo: Editora Ubu, 2017.

NETO, Ricardo Bonalume. *Kapuscinski mostra o que é ser jornalista na África*. Publicado em 12/11/2002. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/critica/ult569u1024.shtml>>. Acesso em 30/06/2022.

OBVIOUS MAGAZINE. *A fotografia etnográfica de Pierre Fatumbi Verger*. 04/2015. Disponível em: <http://lounge.obviousmag.org/zoom_nas_visceras/2015/04/a-fotografia-etnografica-de-pierre-verger.html> Acesso em 14 jul. 2022

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço na arte* — São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PAP (AGÊNCIA DE NOTÍCIAS POLONESA). *Sobre nós*. 2021. Disponível em <<https://www.pap.pl/en/about-us>>. Acesso em 11 nov. 2021.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais* — São Paulo: Perspectiva, 1979.

PARIS MATCH. *Capa da edição de 26 de junho de 1965*. Disponível em <https://www.researchgate.net/figure/Cover-of-Paris-Match-June-26-1965-The-parade-La-Nuit-des-Armees-is-noted-on-the-photo_fig7_359061881>. Acesso em 07/07/2022.

PFEIFFER, Gabrielle. *A poet on the Frontline: The Reportage of Ryszard Kapuściński*. 2009. Documentário disponível em <<https://culture.pl/en/video/a-poet-on-the-frontline-the-reportage-of-ryszard-kapuscinski>>. Acesso em 22/06/2022.

PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. Coleção Estudos — São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

PREMINGER, Alex. *The Princeton Handbook of Poetic Terms* — Nova Jersey: Editora Princeton University Press, 1986.

RIBEIRO, Djamila. *Pequeno Manual Antirracista* — São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2019.

ROCHA, João. *A fotografia etnográfica de Pierre Fatumbi Verger*. Revista Obvious Magazine. 04/2015. Disponível em: <lounge.obviousmag.org/zoom_nas_visceras/2015/04/a-fotografia-etnografica-de-pierre-verger> Acesso em 14 jul. 2022.

RODCHENKO, Alexander. *Alexander Rodchenko Photography: Passariano Di Codroipo*. 28/06/2015. Disponível em <https://mamm-mdf.ru/en/exhibitions/alexander-rodchenko-photography/?sphrase_id=173717>. Acesso em 3 jul. 2022.

RODCHENKO, Alexander. *Escadas, 1930*. Coleção Museu Casa da Fotografia de Moscou. Arquivo V. Stepanova. Disponível em <https://mamm-mdf.ru/en/exhibitions/revolution-in-photography/?sphrase_id=173091>. Acesso em 10 jan. 2022.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Tradução de Constança Egrejas — São Paulo: Senac, 2009.

ROUSSEL, Raymond. *Impressions d'Afrique*. Paris, 1909. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1092500/>> Acesso em 30 jul. 2022.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução de Tomás Rosa Bueno — São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Regimes Representativos da Modernidade*. Léngua & meia: Revista de literatura e diversidade cultural — Feira de Santana: UEFS, 2002, n° 1, 2002, p. 20-34. Disponível em<<http://periodicos.uefs.br/index.php/leguaEmeia/article/view/1672>>. Acesso em 20.05.2021.

SCHNEIDER, Sabrina. *Ficções sujas: por uma poética do romance-reportagem*. 2013, 222f. Tese (Teoria da Literatura) — Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

SCHUCMAN, Lia Vainer. *Entre o encardido, o branco e o branquíssimo: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo* — São Paulo: Veneta, 2020.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais*. *Sociologia & Antropologia* — Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 391-431, 2014. 2014, v. 4, n. 2. Disponível em: <doi.org/10.1590/2238-38752014_V425>. Acessado 24 jun. 2022.

SHERMAN, Cindy. *Untitled Film Still #21*. 1978. Disponível em <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/266784>> Acesso em 29 jul. 2022.

SIGNORINI, Roberto. *A arte do fotográfico: os limites da fotografia e a reflexão teórica nas décadas de 1980 e 1990*. Tradução de Carlo Alberto Dastoli — São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. Tradução de Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos — São Paulo: Senac, 2010.

SOULAGES, François. *A estética da fotografia na era digital*. Entrevista concedida a Bruno Zorzal e Gabriel Menotti. *Revista Zum*, 2 de outubro de 2017. Disponível em <<https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-francois-soulages-2>>. Acesso em 12 mar. 2020.

TROLLEY. *In: The Met Collection: Trolley* — New Orleans, 1955, Robert Frank, The Americans. Disponível em <<https://www.moma.org/collection/works/54484>>. Acesso em 30 jul. 2022.

UNIVERSIDADE DA SILÉSIA. *Ryszard Kapuściński*. Katowice, Polônia. Disponível em <<https://us.edu.pl/en/uczelnia/o-nas/historia/doktorzy-honoris-causa-universytetu-slaskiego/ryszard-kapuscinski/>>. Acesso em 28 jun. 2022.

UNIVERSIDADE RAMON LLUL. *PhD Honoris Causa*. Barcelona, Espanha. Disponível em <<https://www.url.edu/en/url/distinctions/honoris-causa>>. Acesso em 28 jun. 2022.

WACHOWSKI, Lilly e Lana. *Sense8*. 2015. Série televisiva Netflix. Disponível em <<https://www.netflix.com/watch/80025745?trackId=255824129>>. Acesso em 01.ago. 2022.

WALL, Jeff. *Dead Troops Talk (a vision after an ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986)*. 1992. Disponível em <<https://www.thebroad.org/art/jeff-wall/dead-troops-talk-vision-after-ambush-red-army-patrol-near-moqor-afghanistan-winter>>. Acesso em 12 jul. 2022.

WARBURG, Aby. *Histórias de Fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Tradução de Lenin Bicudo Bárbara — São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WARBURG INSTITUTE. *Bilderatlas Mnemosyne. Final version, october, 1929*. School fo Advanced Study, Université of London. Disponível em <<https://warburg.sas.ac.uk/archive/bilderatlas-mnemosyne/final-version>> Acesso em 26 jul. 2022.

WHITTLE, Helen. *Fotografias definiram a visão que o Ocidente tem da África*. 29/07/2013. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/fotografias-definiram-a-vis%C3%A3o-que-o-ocidente-tem-da-%C3%A1frica/a-16978816>>. Acesso em 30 abril 2020.

ZANE, Damian. *Ethiopia regrets Badme ruling*. BBC News Addis Abeba. 03/04/2003. Disponível em <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/2914559.stm>>. Acesso em 14 jun. 2022.