

Poder ver, poder saber. A fotografia nos meandros do colonialismo e pós-colonialismo

Carlos Barradas

Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra

barradascarlos@gmail.com

Introdução

Aludindo à crescente presença e influência da imagem no século XX, dizia humoristicamente Walter Benjamin em 1931 (1992: 130-131) “parece[r] estar a chegar o dia em que haverá mais revistas ilustradas que caçadores em época de caça”. Este episódio é indicativo de que, historicamente, o visual constituiu (e constitui) parte fundamental da criação e manutenção das relações de produção capitalistas, cujas origens remontam ao período colonial. Neste, “não eram reproduzidas apenas [relações hierárquicas] de classe, mas também de região, cultura, língua e, principalmente, de raça” (Santos e Nunes, 2004: 29). Essas relações de produção encontraram sustentação em vários factores, designadamente em artefactos culturais que privilegiavam o uso da imagem. O desejo e estímulo visual, aliás, encontravam-se então como hoje, por toda a parte, fruto de um processo histórico caleidoscópico, decorrente do Iluminismo (Martins, 2006: 67) que Jay (1998) designou de regimes escópicos da modernidade. Descartes tinha já proposto, três séculos antes, a primeira abordagem à noção moderna de visão e do seu lugar central nas sociedades modernas, sugerindo a existência de uma maneira específica de “olhar”, conjugando os processos puramente físicos da estrutura ocular com códigos representacionais (Mirzoeff, 1998: 53).

Efectivamente, é devido à “espantosa proliferação dos artefactos visuais, em relação com a lógica de disseminação transnacional capitalista e com a tecnologia electrónica, que nos permite dizer que hoje vivemos numa época em que a experiência humana é mais visual e visualizada que nunca” (Martins, 2006: 72), reflectindo aquilo que Jenks designou da “centralidade do olhar na cultura Ocidental” (Jenks, 1995). Existe uma enorme quantidade de objectos culturais que utilizam a visão enquanto sentido primordial e prioritário, como revistas, jornais, televisão e cinema, sintomáticos da “esteticização da vida social [que se refere] ao «rápido fluxo de signos e imagens que saturam a textura da vida quotidiana na sociedade contemporânea” (Nunes, 1996: 44). No fundo, o

que Appadurai (2004: 54) designou de mediapaisagens, “a capacidade de variados interesses públicos e privados ao redor do mundo produzirem e disseminarem informação do seu interesse”, convocando assim diferentes tipos de imagens e excertos caleidoscópicos da realidade que mudam e geram percepções sobre nós próprios e sobre os outros.

Com o aparecimento da imagem fotográfica na cultura Ocidental o mundo foi confrontado com a prova concreta da experiência imediata das pessoas e dos eventos. A fotografia colonial surgiu nesse sentido, para ver “lá em casa” como seria “o Outro”, mas também para mostrar e reproduzir a superioridade do colonizador sobre o colonizado em vários referentes. O poder simbólico da fotografia tornou-se, desde a sua criação, sinónimo de reprodução das relações de dominação e subordinação e, portanto, das relações coloniais. Todavia, nesse período como hoje, o poder está do lado de quem possui os meios:

os ricos representam os pobres e dominam os media, pelo que poucos movimentos de auto-representação conseguem penetrar no véu da homogeneidade burguesa das culturas do Primeiro-Mundo. E as tecnologias de conhecimento e representação no Primeiro-Mundo subjagam continuamente as possibilidades das culturas não ocidentais se representarem nos palcos mundiais. (Devereaux, 1995: 5)

O desenvolvimento da fotografia deveu-se à sua adaptação para usos comerciais e foi acompanhada pela emergência do fotojornalismo e pelo crescimento de revistas profundamente visuais que encorajaram e reforçaram a dependência psicológica da sociedade na comunicação visual. “O projecto de tornar a vida uma obra de arte” (Nunes, 1996: 44), criou novos sujeitos e padrões de relação e mediação entre a obra, o seu produtor e os seus públicos. No início do séc. XXI, surge como geradora de mitos, realidades, novos conceitos e discursos. Encontra-se estreitamente ligada à sociedade de consumo, através da “panóplia” (no sentido com que Baudrillard tratou a palavra) de meios de carácter visual através dos quais se divulgam os objectos ao consumidor, como “a montra, o anúncio publicitário, a firma produtora (...) a *marca*” (Baudrillard, 2007: 17) ou a TV, que “veicula a ideia (a ideologia) de um mundo visualizável e seleccionável à vontade, que é possível *ler em imagens*. Veicula a ideologia da onipotência de um sistema de leitura do mundo transformado em sistema de signos” (*ibid.*: 130). Aliás, Baudrillard refere-nos ainda que “a publicidade revela-se talvez como o mais notável sistema de comunicação de massas da nossa época” (*ibid.*: 131), precisamente devido às novas interpretações e significações da

imagem, através da qual se performatiza a “«operação-consenso», da comunicação e da permuta de valores através da qual toda uma sociedade se torna homogénea por meio de incessante aculturação à lógica, silenciosa e espectacular, da moda.” (*ibid.*: 176)

A fotografia tem vindo a desempenhar um papel fundamental na perpetuação de concepções e valores que produzem um discurso hegemónico, assumindo-se simultaneamente como um instrumento que, através da sua “performance de poder” (Frosh, 2001), pode contribuir para uma emancipação social, desafiadora dos cânones impostos por um sistema que perpetua e fomenta relações de desigualdade. A sua capacidade quer emancipadora, quer reguladora, é instigante.

Este artigo propõe, assim, uma reflexão sobre quais as funções que a fotografia assumiu ao serviço do colonialismo e convoca num período designado por pós-colonialismo. Estará o seu fardo histórico suplantado pelos seus usos actuais? Manter-se-ão as relações coloniais de desigualdade ou será a fotografia actualmente artífice de novos pensamentos que contrariem as ligações desniveladas de poder? Após uma abordagem à história e teoria da fotografia, seguiremos o modo como esta foi fundamental na manutenção do projecto colonialista, incidindo posteriormente sobre a sua aplicação numa perspectiva pós-colonial, com todas as falácias e apropriações variadas.

Tirar o retrato

A imagem fotográfica é possuidora de um carácter único que instala, regula e perpetua mas também revoluciona, questiona e provoca. É nesse sentido que aqui se reflecte sobre os conceitos e impactos que exerce sobre os vários espectros da sociedade, observando a dialéctica entre a realidade e seus domínios de representação. É um fenómeno que tem vindo a provocar reacções e promover novas e estranhas relações de poder que se desenvolveu maioritariamente através de dois eixos. Por um lado, a panóplia de descobertas científicas e tecnológicas que se deram ao longo da história tendo como base a descoberta da óptica por matemáticos na Grécia antiga. Por outro, o desenvolvimento que as tecnologias de comunicação tiveram no último século, tornando o visionamento e partilha de registos fotográficos uma tarefa acessível em pouco tempo, nomeadamente através das mediapaisagens (Appadurai, 2004). Actualmente, o visual entretém e informa, pressiona e impressiona, em ambos os sentidos, é uma inescapável constante.

Desde logo, insinuando a suspensão do tempo, na medida em que ao visionar uma fotografia, somos transportados para um outro tempo, imóvel, e uma outra realidade. Tudo está em reticência, “o futuro e a morte, ou até a nova vida, residem ainda no porvir” (Zemel, 2000: 196). Entre outras aplicações, a fotografia quando aplicada nas ciências sociais, por exemplo, constitui um meio de documentar contextos sociais, celebrar formas de cultura e cultivar a memória, nomeadamente através do “distanciamento que pauta a análise sociológica e antropológica da fotografia” (Barthes (1981; 20:21). Aclama estilos de vida e reúne padrões culturais e sociais. Constrói, reproduz ou destrói preconceitos. Porque a memória é, também, da sua responsabilidade. No seu papel de mediadora da realidade, os poderes da fotografia reclamam nas pessoas uma interpretação diferente do real. Aliás, fazem mais que isso. Para Sontag, algumas imagens “são efectivamente capazes de usurpar a realidade, (...) [não só porque] a fotografia não é só uma imagem, uma *interpretação* do real; é também um traço, [um *esquisso*], algo directamente decalcado do real” (Sontag, 1979: 154). A realidade como a conhecemos é redefinida “como um item para exibição”, até ao limite em que “a exploração e duplicação fotográficas do mundo o fragmentam (...), providenciando possibilidades de controlo que nunca poderiam ser sonhados sob o anterior sistema de gravação de informação: a escrita” (*ibid.*: 158).

Mais, em alguns casos a fotografia *constrói* a memória dos factos, *faz história*, produzindo activamente acontecimentos que nunca tiveram lugar, nomeadamente através da sua manipulação. A título ilustrativo, a conhecida operação estalinista de apagamento do Trotsky de uma fotografia consagrada – condicionando as percepções populares sobre os verdadeiros heróis soviéticos e sobre «quem» fez a revolução – constitui um caso trivial, mas paradigmático. Salientando uma abordagem crítica pós-moderna dos textos e objectos culturais, J. A. Nunes (1996: 61) aponta uma reversibilidade que permite identificar sob o texto que se “lê”, o texto sobre o qual este foi escrito. Ora, se a fotografia é, em última instância, um texto, importa igualmente que esta

não se confin[e] às tecnologias de produção estética e às tecnologias materiais, mas se estend[a] à dimensão institucional e às formas de poder e relações sociais que a configuram, de modo a permitir a emergência de formas institucionais diferentes e inovadoras, e a potenciar transformações nos mundos da cultura que reforcem o [seu] potencial emancipador. (Nunes, 1996: 62)

Daí que a sua função seja facilmente enquadrada e parte fundamental num mecanismo de produção de poder:

as relações de comunicação são, de modo inseparável, sempre, relações de poder que dependem, na forma e no conteúdo, do poder material ou simbólico acumulado pelos agentes (ou pelas instituições) envolvidos nessa relações e que [...] podem permitir acumular poder simbólico. É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os «sistemas simbólicos» cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação de uma classe sobre a outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim [...] para a «domesticação dos dominados». (Bourdieu, 1989: 11)

O próprio paradigma da eficácia das imagens modificou-se, já que “a noção primitiva da [sua] eficácia presume que (...) possuem a qualidade das coisas reais, mas a nossa inclinação é para atribuir às coisas reais as qualidades de uma imagem” (Sontag, 1979: 158), assim como já não é puramente o carácter documental que determina o quão importante estas são, mas também a estética a elas associadas.

Permite, através do seu visionamento, lembrar, mostrar, demonstrar, reificar o que aconteceu, fortalecendo ou resgatando raízes de um passado distante no tempo e no espaço. Pode salientar a nostalgia da impossibilidade do retorno, já que nela se encontram “mundos de imagens que residem num mínimo, suficientemente visível e oculto para ter encontrado refúgio num sonhar acordado” (Benjamin, 1992: 119). As próprias relações sociais também se alteraram, já que “com o advento [...] da fotografia [...] entrámos numa fase inteiramente nova das relações de vizinhança, mesmo daqueles que estão muito distantes de nós” (Appadurai, 2004: 45). Constitui, quanto utilizada em contexto de movimentos populacionais, como o turismo ou processos migratórios, um elemento fulcral na identificação ou estabelecimento de relação com o local de destino ou acolhimento, mas também um qualquer momento vivido no local de origem que, na forma de papel, estabelece uma relação com o passado, o presente e o futuro. O modo como se olha para uma fotografia pode suscitar um balanço, uma memória ou uma expectativa, como, digamos, uma representação da narrativa e da identidade do colonizador e do colonizado nos vários estágios que as compuseram (Mirzoeff, 1998: 127). Pode surgir como um veículo de referência: de histórias, de narrativas, de uma memória que dificulta um estado de amnésia histórica e cultural dos indivíduos ou de comunidades de dimensões variáveis.

No seu ensaio sobre a história da fotografia, Benjamin (1992) salienta que é o facto de achar que a fotografia é o espaço de múltiplas relações entre a imagem, a sua reprodução, a perda, o esquecimento e a mimese, que a define como objecto inevitavelmente apaixonante. A história não é só o movimento das coisas mas também a sua captura por vários meios. A fotografia, tal como a história, torna-se uma clausura, um “fragmento temporal no qual projecta as constelações dialécticas do passado e do futuro onde o tempo se esvazia e desaparece, sendo que é nos momentos de maior perigo, insegurança, nostalgia que se tenta resgatar a memória como referente último” (Benjamin, 1969: 255).

As memórias e práticas coloniais tradicionais, por exemplo, estão a ser fragmentadas à medida que vão sendo manipuladas e reconfiguradas pelos signos e práticas culturais dos países coloniais e criam um paradoxo, na medida em que essa re-codificação as vai manter dissimuladas na esfera pública e continuando a exercer o seu poder. Não é sempre assim, é claro. Os usos da fotografia são múltiplos, nomeadamente fora de uma incorporação colonial ou pós-colonial. Sabemos, contudo, que “é o contexto político e social da sua utilização que irá determinar se (...) [irá] apontar no sentido do reforço da regulação ligada às instituições existentes ou no sentido da realização do seu potencial para a emancipação” (Nunes, 1996: 62).

A fotografia, ou algum tipo de fotografia, permite ao(s) sujeito(s) fotografados, dentro da sua posição de subalternos e despossessados, uma espécie de liberdade negocial no modo como querem estar e ser apreendidos no seu contexto. A dúvida no entanto permanece: é este tipo de fotografia descolonializado ou, pelo contrário, perpetua a “matriz de poder colonial” (Grosfoguel, 2008: 123)? Esta questão remete-nos para o poder simbólico sobre o qual Bourdieu reflectiu e no qual a fotografia se encaixa. Sendo que “os «sistemas simbólicos», como instrumentos de conhecimento e de comunicação, só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados” (Bourdieu, 1989: 9),

os símbolos [então] produzidos são os instrumentos por excelência da «integração social»: enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação (...), eles tornam possível o consensus acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social: a integração «lógica» é a condição da integração «moral». (Bourdieu, 1989: 10)

Considerando que “as práticas de representação implicam continuamente as posições a partir das quais escrevemos ou discursamos” (Hall, 2000:

21), a caracterização e criação do “Outro” pelo Norte global contribui frequentemente para a criação de estereótipos acerca daquele, sejam religiosos, raciais ou sexuais. Nesse sentido, alguns grupos visam produzir a sua própria imagética e documentação de modo a não sofrerem qualquer tipo de filtragem pelos *media* hegemónicos, normalizadores da diferença. Porque se “tudo é diferença e se a diferença está em toda a parte, onde estão as diferenças que fazem a diferença?” (Nunes, 1996: 42). Ao colocar os meios de produção fotográfica à disposição de populações minoritárias, poder-se-ão salientar as diferenças, é certo, mas eventualmente até *outras* diferenças, que não aquelas expectáveis do olhar Ocidental. Estas poderão, por si só, não corresponder às suposições arreigadas pelos meios mediáticos do Norte global. A descoincidência promove um novo paradigma de visionamento do “Um” e do “Outro”, na medida em que quando aqueles que são diferentes de “Nós” justificam o que nos separa, *as nossas diferenças* despontam no nosso mapa cognitivo e racional. Atijam um repensar absoluto não das diferenças, mas das relações entre indivíduos e grupos. Instigam, portanto, novas articulações entre “o «Ocidente» e os seus Outros em configurações culturais híbridas” (Nunes, 1996: 43).

São essas e outras diferenças que, se geram desigualdades, hierarquias, exclusões, formas, de opressão, são também a condição para a emergência do sentido da comunidade. Parafraseando Santos e Nunes (2004: 19-49), têm que se fazer reconhecer para se libertar. Ao não serem as imagens transmitidas e manipuladas pelos *mass media* as que os apresentam ao exterior, os meios que frequentemente estereotipam o sujeito colonizado, o seu campo de interpretações e políticas de representação alarga-se. A representação da identidade cultural na fotografia está profundamente ligada ao produtor desse artefacto cultural. Bourdieu (1989), apesar de a ela não se referir objectivamente, abordou a maneira como esta, enquanto instrumento de poder simbólico, estrutura hierarquicamente a sociedade. Busco este mote no sentido de que, apesar do seu carácter irremediavelmente político/colonial, é igualmente importante não cair na armadilha de identificar a fotografia *apenas* como um elemento constitutivo da relação colonial. Esta tem outros usos por outros poderes dominantes e frequentemente antagónicos entre si, e o seu poder não é atribuível a apenas uma relação estabelecida de domínio. Apesar da matriz de poder colonial existente e que indubitavelmente se manifesta na fotografia, este facto não se verifica *tout-court*. Uma qualquer cultura dominante num tempo ou espaço diferente do Ocidental, que se manifeste através da imagem fotográfica pode, abstracta ou fisicamente, não partilhar características com o pensamento colonial. O poder simbólico é,

também e tão-só, tantas vezes, a relação que delimita quem fotografa, do sujeito, do objecto da foto. Estas relações tiram partido dos diferentes instrumentos utilizados:

A cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante (assegurando uma comunicação imediata entre todos os seus membros e distinguindo-os das outras classes); para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto, portanto, à desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas; para a legitimação da ordem estabelecida por meio do estabelecimento das distinções (hierarquias) e para a legitimação dessas distinções. Este efeito ideológico, produ-lo a cultura dominante dissimulando a função de divisão na função de comunicação: a cultura que une (intermediário de comunicação) é também a cultura que separa (instrumento de distinção) e que legitima as distinções compelindo todas as culturas (designadas de subculturas) a definirem-se pela sua distância em relação à cultura dominante. (Bourdieu, 1989: 10-11)

O poder desequilibrado é a norma na fotografia. Quando colocado à frente de uma máquina fotográfica, Barthes dizia que a “fotografia representa esse momento deveras subtil em que, a bem dizer, não [era] nem sujeito nem objecto, mas essencialmente um sujeito que sente que se transforma em objecto [e que, uma vez chegado a esta condição] não luta” (Barthes, 1981: 13). Efectivamente, apesar de existir a tentação de olhar para a identidade representada na fotografia como algo estático, Hall diz-nos que

ao invés de [a] pensar [...] como um facto já cumprido, que as [...] práticas culturais representam, devíamos pensar [...] na identidade como uma ‘produção’ que nunca está completa, em permanente mutação, e sempre constituída não de uma representação externa, mas interna. Esta visão problematiza [...] a própria autoridade e autenticidade na qual o termo ‘identidade cultural’ recai (Hall, 2000: 21).

Todavia, a fotografia não é só promotor de identidade, memória, pertença e consolidação. A “retórica da imagem” (Barthes, 1998: 70-73), tem o potencial de interferir na gestão e representação de algumas questões na opinião pública, como ao nível de intervenção política, gerando especulações ou criando celeumas, mas também provendo sustentação ou debilitação da credibilidade de algo ou alguém, des/agregando opiniões, criando encontros e desencontros, falácias, constituindo um instrumento de poder simultaneamente hegemónico e emancipatório.

Representações do superior: a fotografia no período colonial

Mirzoeff coloca uma pendência que se enquadra de sobremaneira tanto na perspectiva passada como actual sobre a questão da raça e sua preponderância no “modo de ser” do Ocidente:

o propósito, fútil, de visualizar a diferença racial desempenhou um papel fundamental na cultura visual Ocidental através do período moderno e os seus efeitos são maiores que meras aparências na vida diária contemporânea. Existem maneiras não ráticas de olhar para as pessoas? (1998: 281)

A questão deixada no ar é plena de sugestões sobre a história da cultura visual ocidental. Como alvitado na introdução, subjazem raízes históricas diversas e múltiplas à(s) maneira(s) de ver que cunham a nossa maneira de estar no mundo. À noção culturalmente irreflectida de que à nascença todas as pessoas são uma *tabula rasa* visual, contrapõem-se duas tendências generalistas opostas, baseadas na “própria história das antigas potências coloniais e nas próprias nações pós-coloniais” (Mirzoeff, 1998: 281). A história do colonialismo nas suas várias facetas, como veremos adiante, encontrou fundamento na

produção do Ocidente como forma de conhecimento hegemónico [que] exigiu a criação de um Outro, constituído como um ser intrinsecamente desqualificado, um repositório de características inferiores em relação ao poder e saber ocidentais e, por isso, disponível para ser usado e apropriado. A produção da alteridade colonial, como espaço de inferioridade, assumiu várias formas que reconfiguraram os processos de inferiorização já existentes (sexo, raça, tradição). (Santos et al, 2004: 24)

O colonialismo económico, religioso e militar foi acompanhado por uma intensa produção de colonialismo visual, que incluía a produção de fotografias e colecta de artefactos “indígenas” para colecções e constituição de espólios museológicos que incluíam pinturas, tecidos, instrumentos musicais, livros, postais, cinema, guias e outros de várias ordens. Esta cultura visual do colonialismo, “colectivamente, desempenhou um papel capital tanto na explicação como na definição da ordem colonial” (Mirzoeff, 1998: 282). Foram várias as iniciativas que povoaram as sociedades com os imaginários colonialistas, como, a título de referência, as exposições coloniais. Paulo (1996: 327) refere que aquelas constituíram um farol ideológico do colonialismo, mensurável

através da resposta da população a esse chamamento textual, iconográfico e imagético.

Esses registos visuais foram recolhidos com o sentido de demonstrar a superioridade do colonizador sobre o colonizado e basearam-se no desejo de criar uma espécie de escala civilizacional, em cuja base estaria o “primitivo” e no topo o “civilizado” (Mirzoeff, 1998: 282). Na constituição dessa mesma escala esteve, então e entre outros agentes, a “imposição da ideia de progresso científico e tecnológico como imperativo para atingir o estágio supremo do desenvolvimento – a civilização ocidental” (Santos *et al*, 2004: 25). As exposições de produtos e imagens coloniais adquiriram, então, uma dimensão significativamente mais abrangente, que congregava vários tipos de acontecimentos. A I Exposição Colonial Portuguesa, datada de 1934 e realizada no Porto, ficou conhecida não só por “ser a primeira grande realização da «política de espírito» apostada na massificação da «consciência imperial»”, mas igualmente por ter servido para a “apresentação ao vivo do «homem, sociedade e costumes indígenas»” (Paulo, 1996: 328). Pessoas reais, vivas, trazidas das colónias para os países coloniais, representando “o real”, pois maior demonstração de poder e “verdade” que mover os povos e todo o seu ambiente para o país colonizador não existiria.

O colonialismo conseguiu com ardis deste género e “organizando cuidadosamente esses objectos, fazer com que estes evocassem um significado mais amplo, tal como a História ou o Império, ou o Progresso” (Mitchell, 1998: 297-298). Reduziram-se outros mundos a umas exibições e umas prateleiras, relegando-se saberes, conhecimentos e experiências para a categoria de artefactos de museu (Santos *et al*, 2004: 26). Como McClintock indica, “[a fotografia] estava associada a outros fenómenos [...] como a exposição, o museu, a galeria, o circo, cada um dos quais envolvendo o princípio fetichista da colecção e da exibição como um espectáculo de variedades” (McClintock, 1995: 123).

Implantou-se ainda a ideia do “olhar panóptico” (McClintock, 1995: 122), o olhar “dos que se encontram em posições privilegiadas na estrutura social, para quem o mundo se afigura como um espectáculo, um palco, uma performance”. Uma observação de um ponto superior ao terreno (tanto no seu sentido físico como imaterial), uma espécie de supervisão sobre a experiência, já que, na modernidade, “a experiência tomou o carácter de espectáculo, e a principal tecnologia utilizada para a vigilância panóptica foi a fotografia” (McClintock, 1995: 122).

As fotografias colonialistas interessam, no entanto, não só pelo seu conteúdo, mas pelo seu estatuto enquanto projecto cultural (Zemel, 2000: 196), pois existe um conjunto de paralelismos entre a fotografia e o imperialismo (McClintock, 1995: 123), nomeadamente o seu desenvolvimento e uso para “a produção de inferioridade, [...] crucial para sustentar a noção de descoberta imperial, [enquanto parte de] múltiplas estratégias de inferiorização” (Santos, 2006: 170). Este processo da produção de subalternização do “Outro”, da fotografia enquanto metáfora do imperialismo devido à própria orientação e posicionamento de quem fotografa, i.e., atrás da câmara, baseou-se numa velha tradição ocidental, em que

ao quebrar a ligação entre o sujeito da enunciação e o lugar epistémico étnico-racial/sexual/de género, as [...] ciências ocidentais [conseguiram] gerar um mito sobre um conhecimento universal verdadeiro que encobre, [...] que oculta não só aquele que fala como também o lugar epistémico geo-político e o corpo político das estruturas de poder/conhecimento colonial, a partir do qual o sujeito se pronuncia (Grosfoguel, 2008: 119).

Formou-se, conseqüentemente, a ideia dialéctica do “Nós” e dos “Outros”, construindo um regime de representação formado a partir do poder. Criou-se um “Outro”, “um ser desprovido de saber e cultura que foi o contraponto da exigência colonial de transportar a civilização e a sabedoria para povos vivendo nas trevas da ignorância” (Santos et al, 2004: 25). Mas conseguiu-se também implantar essa ideia no Outro, de o fazer considerar-se efectivamente como “O Outro” (Hall, 2000: 24).

A fotografia sempre se constituiu baseada na construção e aceitação de um poder discursivo e autoritário do fotógrafo sobre o sujeito fotografado e no controlo posterior “sobre a produção, distribuição e iconografia das imagens” (Frosh, 2001: 46). O seu valor residia permanentemente no exercício e engendramento de assimetrias de poder entre o colonialista e o colonizado, como quando se “tornaram visíveis os ‘povos primitivos’ no momento da sua aniquilação”. Assim, “as práticas fotográficas constituem um local de luta social bem como um mecanismo de controlo social” (Frosh, 2001: 47). Através de Nuno Porto podemos aceder a essa performance representacional que constituía o “postal colonial” (Mirzoeff, 1998: 283):

Tal como Henrique de Carvalho é a representação do explorador heróico, Satxissenga é a visualização do chefe selvagem. Dito de outra forma, a sua imagem fotográfica, informada pelo texto descritivo da

epopeia civilizadora, materializa ao olhar o que o texto sugere: a diferença civilizacional a preto e branco (Porto, 1999: 17).

A pesquisa na fotografia colonial é também um exercício forense. “Lendo” as fotografias como documentos extraímos informação que nos oferece um ponto de vista para o contexto, a época, e o local original da produção e distribuição das imagens. Tudo o que não aparece nas fotografias é também por si só indicativo do que existia. E não se quis que existisse. Porque ver é saber, e poder.

Desde o seu início que a fotografia foi utilizada de modo a formar e consolidar discursos racistas no “seio da modernidade Europeia”. No âmago do regime colonial as imagens estereotipadas serviram para construir a identidade colonialista através da sua relação antagónica e oposicional com o “Outro”, ilustrando a diferença que “nos” separa “deles”, a “nossa” civilização, tecnologia e pureza da selvajaria, do Mal e da impureza “deles”, mas também, simbolicamente, mostrar o valor do corpo de um branco e de um negro. Na maioria das vezes, este tipo de fotografia exotizava e erotizava “os nativos”, frequentemente ligados a um mundo que simultaneamente os venerava e desdenhava (Lewis, 2004). Segundo Anne McClintock, “a fotografia tornou-se serva do imperialismo (...) e, no postal colonial, o tempo é reorganizado como um espectáculo, a história é organizada numa narrativa singular e linear de progresso” (cit. in Burr, 2003). A autoridade imperial é simbolicamente representada e encenada nas típicas fotografias coloniais, com o colonizado na sua posição de escravo, criado, ou servo sem roupas ou quaisquer posses surgindo os colonizadores numa posição de proeminência e autoridade, com roupas e posturas sumptuosas e aventureiras. É através destes exemplos que se manifestam as assimetrias de poder subjacentes, pois “as condições sociais e representativas que estruturaram as relações coloniais entre brancos e negros levaram à percepção das pessoas negras como efectivamente sub-humanas” (Carrington, 2002: 7).

Como assume McClintock, “com a fotografia, o conhecimento Ocidental e a autoridade Ocidental tornaram-se sinónimos do real” (1995: 123), algo que se manteve para o porvir dado que se “perder[am] de vista os padrões de mais longo prazo da dominação e exploração colonial” (Maldonado-Torres, 2008: 84). Estes padrões perpetuam “a negação de uma parte da humanidade [que] é sacrificial, na medida em que constitui a condição para uma outra parte da humanidade se afirmar como

universal” (Santos, 2007: 10), sendo que este autor crê que esta realidade é “tão verdadeira hoje como era no período colonial” (*ibid.*).

E como ler as imagens de hoje? A fotografia no período pós-colonial

O pós-colonialismo pode ser entendido em duas vertentes principais. Em primeiro sentido, pela categorização deste período numa perspectiva temporal, histórica, ou seja, o período que se sucede à “independência das colónias”. A segunda vertente, é que este pode ser atribuído a um conjunto de “práticas (predominantemente performativas) e de discursos que desconstroem a narrativa colonial, escrita pelo colonizador, e procuram substituí-la por narrativas escritas do ponto de vista do colonizado” (Santos, 2006: 217). Todavia, estas últimas tentativas encontram oposição no próprio sistema mundial actual:

Os poderes hegemónicos que comandam a globalização neoliberal, a sociedade de consumo e a sociedade de informação têm vindo a promover teorias e imagens que apelam a uma totalidade [...] que existe por sobre as divisões entre as partes que a compõem. Sabemos que se trata de teorias e imagens manipulatórias que ignoram as diferentes circunstâncias e aspirações dos povos, classes, sexos, regiões, etnias, etc., bem como as relações desiguais, de exploração e de vitimização, que têm unido as partes que compõem essa pseudo-totalidade. Mas o grão de credibilidade destas teorias e imagens consiste em apelarem, ainda que de modo manipulatório, para uma comunidade imaginada da humanidade no seu todo (Santos, 2006: 77).

A fotografia, cuja utilização e divulgação ultrapassou estados e povos, constitui uma das principais influências não-textuais da actualidade e na qual podemos encontrar essas vozes críticas pós-coloniais. Apesar da superação de alguns complexos históricos da fotografia ser ainda tabu, esta pode ter papéis bivalentes. Sendo que segundo Santos (2000: 212), existem dois tipos de conhecimento que estão na base do paradigma dominante da modernidade, o conhecimento-regulação e o conhecimento-emancipação, a fotografia pode ser, e é, simultânea e paradoxalmente, parte integrante e fundamental destes dois tipos de conhecimento.

Embora dissimulada, a questão colonial continua por resolver, pois “a mitologia da ‘descolonização do mundo’ tolda as continuidades entre o passado colonial e as actuais hierarquias coloniais/raciais globais, além de

que contribui para a invisibilidade da ‘colonialidade’ no momento presente” (Grosfoguel, 2008: 127). O mundo pós-colonial não se pode, pois, reduzir ao facto de terem sido eliminadas as administrações coloniais, à eliminação das fronteiras jurídico-políticas. Face a alguns destes dilemas e fortes mudanças no sistema-mundo actual, o termo multiculturalismo tomou o seu lugar no discurso dominante. Não é todavia homogénea, a abordagem a este conceito, pois persiste uma controvérsia entre o “multiculturalismo como descrição das diferenças culturais e dos modos da sua inter-relação [e como este se] sobrepõe ao multiculturalismo como projecto político de celebração ou reconhecimento dessas diferenças” (Santos e Nunes, 2004: 21). Estes autores propõem, assim, um multiculturalismo emancipatório (*ibid.*: 20) que é contraposto ao nível hegemónico por um *corporate multiculturalism*, confluyente com os interesses do capital. Como Maldonado-Torres o coloca, existe um “multiculturalismo [que] esconde um multi-racismo mais profundo, que apenas reconhece o direito à diferença quando as pessoas estão bem domesticadas pelo capitalismo, pela economia de mercado e pelos ideais liberais de liberdade e igualdade” (2008: 105).

Nesta ambivalência, é necessário compreender e contemplar, por um lado, o espaço que medeia entre culturas e no qual se podem efectuar trocas vantajosas e, por outro, o momento a partir do qual as diferenças culturais são imbuídas no discurso de uma delas, silenciadas e, por último, descontextualizadas. Dá-se neste paradigma “a trivialização e implosão da diferença” (Nunes, 1996: 39). A “raça” é, aliás, um dos temas preferidos do *corporate multiculturalism*. Esta “escolha” não é, por assim dizer, casual, pois “o que a perspectiva da ‘colonialidade do poder’ tem de novo é o modo como a ideia de raça e racismo se torna o princípio organizador que estrutura todas as múltiplas hierarquias do sistema-mundo” (Grosfoguel, 2008: 123). O paradoxo é evidente, dado que “os excluídos, pessoas de países ou até mesmo de continentes como África, são integrados na economia global pelas formas específicas com que são excluídos dela” (Santos, 2006: 183). O corpo negro constitui o paradigma disso mesmo.

Exemplifiquemos: em 1996, a companhia de roupa Armani produziu um catálogo baseado numa sessão fotográfica em Cuba. No seu interior estão fotografias de vários corpos negros, atléticos, exóticos e *perigosos*, que confrontam directamente os visitantes brancos e pálidos vestidos com as suas roupas da marca. Esta comparação, não muito subjectiva, enfatiza a diferença “cultural” da alta-costura italiana, civilizada e avançada, com os corpos rudes, nus, selvagens e primitivos dos locais. A oposição

reflecte o papel que a suposta “raça” poderá desempenhar no sistema capitalista neo-liberal actual, retomando a questão da valorização da subordinação atrás referida.

O corpo estandardizado e regulado do “Outro” detém grande relevância a nível do mercado, o que significa que as culturas, uma vez subalternas, oprimidas e colonizadas, estão a ser neutralizadas e a perder o seu potencial subversivo, simbólico e transgressor, perpetuando as relações de subordinação devido à utilização e representação excessivas da sua imagem numa cultura de mercado com obsessão pelo corpo. Alguns autores acreditam que esta época marca o final da apropriação política de um espaço público por parte destes povos, acrescentando que a política se pode tornar um elemento exclusivamente estético.

A utilização da fotografia enquanto agente de invisibilização de signos e significados do “Outro” da agenda política, é um efeito directo da diluição da identidade e da diferença nas estratégias capitalistas. É necessário que, quando se utilizem diferentes imagens e narrativas de outras culturas, se tome especial atenção tanto aos elementos de resistência como aos elementos normativos presentes na imagem. O facto de os povos exóticos (antes colonizados) se verem subitamente numa situação na qual o seu corpo é despido de identidade de género ou de raça para passar a ser apenas mais um/a indivíduo, necessita de uma nova interpretação à luz dos estudos pós-coloniais ou, em última instância, as análises e conceitos utilizados por estes estudos necessitam eles próprios de ser descolonizados, a ser um facto a persistência das constricções coloniais.

Os corpos de outras culturas funcionam como símbolos raciais de diferenças culturais, sem no entanto desafiarem as desiguais relações de poder que sustentam e estruturam este consumo. As diferenças querem-se na sociedade de consumo industrializáveis e comercializáveis somente como signo distintivo (Baudrillard, 2007: 94), esvaziadas da sua qualidade original e do sistema de significados original que as integra no mundo, para se tornarem no final desse processo de esvaziamento apenas “material de troca” (*ibid.*) entre indivíduos, e não promotoras de divisão.

A Benetton constitui um exemplo prático das companhias promotoras do *corporate multiculturalism*. Alguns autores defendem que a fragmentação e objectivação constituem os pontos mais significativos de campanhas frequentemente polémicas. Neste campo, é argumentado que o facto de nelas haver uma exacerbação do estereótipo cultural e biológico leva em

última instância não só à normalização da diferença, mas também à redução das culturas à mera presença de indivíduos (Seppänen, 2000). Baudrillard, apesar de não se reportar exclusivamente a este exemplo, aponta-nos diferenças temporais no *uso da diferença* e como estas foram assimiladas e reconvertidas pelo mercado:

As diferenças de nascimento, de sangue, de religião não se permutavam outrora: não eram diferenças de modas e diziam respeito ao essencial. Não se «consumiam». As diferenças actuais (de vestígios, de ideologia e até de sexo) permutam-se no seio do vasto consórcio do consumo. Surge como troca socializada dos signos. E se tudo pode assim permutar-se sobre a forma de signos, não é pela graça da «liberalização» dos costumes mas porque as diferenças são sistematicamente produzidas de acordo com uma ordem que as integra a todas como sinais de reconhecimento; em virtude de serem reciprocamente substituíveis, deixa de haver tensão entre elas, da mesma maneira que não há antagonismo entre o alto e o baixo, entre a esquerda e a direita. (2007: 94)

Quando a produção e reprodução de imagens é controlada e delineada por um grupo de profissionais e empresas embrenhados nos valores dos consumidores ocidentais, os resultados tendem a reproduzir ou reforçar as expectativas políticas ou sociais dessa sociedade. Isto é, “sendo dominantes no plano económico e político, fazem assentar essa dominação na produção e difusão global de objectos culturais e das tecnologias culturais adequadas a esses objectos” (Nunes, 1996: 62). A fotografia oferece assim uma multiplicidade de experiências para estabelecer a sua autoridade enquanto produtora de uma cultura e visão mundiais, procurando respostas emocionais ou estéticas que vão (ou não) de encontro às expectativas dos que controlam o mercado.

Conclusão

As diferentes e intensas relações de poder presentes na imensa cultural visual em que estamos imbuídos, abraçando o espaço público e privado, do nível cósmico ao nível microscópico, constituem um debate central nas ciências sociais. Ao nível das relações entre fotografia colonial e pós-colonial, crê-se que estas estão longe de extintas ou vulneráveis, persistindo o poder simbólico “de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a acção sobre o mundo, portanto o mundo” (Bourdieu, 1989: 14).

Os novos discursos gerados pela fotografia possibilitam uma probabilidade emancipatória, pluralista, equitativa e com base num multiculturalismo que não despreze as memórias e histórias coloniais. No entanto, a sobrevivência do colonialismo como relação social relativamente ao colonialismo como relação política dita a renovação do discurso colonialista, mesmo onde este não parece estar presente (caso do *corporate multiculturalism*). É assim hoje importante “identificar em que medida o colonialismo está presente como relação social nas sociedades colonizadoras do Norte, ainda que ideologicamente ocultado pela descrição que estas fazem de si próprias” (Santos, 2004: 23).

Esta “colonialidade” (Grosfoguel, 2008) continua a promover paradigmas de racismo através da “sua” cultura e de um omnipresente autoritarismo social concretizado em práticas que legitimam “a matriz de poder colonial do ‘sistema-mundo patriarcal/capitalista/colonial/moderno europeu’” (Grosfoguel, 2008: 125). Nancy Scheper-Hughes, contudo, propõe uma fórmula para rebater essa matriz:

Penso em alguns dos meus sujeitos antropológicos... para quem a antropologia não é um ‘olhar hostil’ mas sim uma oportunidade para a expressão individual. Ver [...] e gravar podem ser, se feitos com cuidado e sensibilidade, actos de solidariedade. Sobretudo [...] são um trabalho de reconhecimento. Não olhar [...] e não gravar podem ser actos hostis, um acto de indiferença e de virar as costas. (1995: 418)

A reapreciação da fotografia permite a construção de uma crítica às práticas culturais e fotográficas que construíram relações desiguais de poder com o Outro. A desconstrução de velhas dicotomias e fronteiras, combinados com novas maneiras de agir e expressividade podem dar lugar a uma reconfiguração que contemple as relações de poder estabelecidas entre ele, e o “Outro”, o fotógrafo num mundo “pós-colonial”.

Confrontar os públicos e os sujeitos da fotografia e saber em que modo se constituem como objectos é uma tarefa que se impõe nos estudos das ciências sociais. É imperativo que se considere neste campo a existência de um pós-colonialismo com a matriz de poder colonial enraizada, assim como um descolonialismo numa acepção mais radicalizada.

Então, como interpretar o mundo visual que nos rodeia tendo sempre em conta o pressuposto do reconhecimento do outro como sujeito e não como

objecto? Poderá a fotografia, apesar das suas origens e associações, ser totalmente descolonizada? Que novas “formas de subjectividade, identidade, comunidade e exclusão” (Nunes, 1996: 42) podem ser criadas a partir das diferentes utilizações da fotografia?

As considerações devem começar com uma reflexão ponderada sobre as noções de “ver” da cultura ocidental, da industrialização da produção da imagem e da sua comercialização. A fotografia promove familiaridade, reforça expectativas e sugere verdades mediando o real, algo que constitui um fenómeno cultural único na vida dos países ocidentais, com consequências sociais e políticas sérias no modo na percepção do mundo. Ao mesmo tempo, acompanha e afecta a produção de significado e os processos de interpretação relativos a actos individuais ou colectivos na sociedade.

“Ver, olhar e observar são acções com filtros: olhar é selectivo. [...] O que é olhado é uma abstracção do que poderia ser visto” (Jenks, 1995: 8). Jenks vê a abstracção como uma questão de perspectiva, em que “o tamanho e a relevância de certos fenómenos são alterados em relação ao seu lugar original” (Jenks, 1995: 9), apresentando uma visão parcial que, na sua parcialidade, oferece a oportunidade de manipulação e controlo. O uso da abstracção permite-nos encontrar realidades estranhas a uma distância segura. A visão modernista, o olho inocente, que propunha que apenas o que pode ser visto pode ser acreditado levou à criação de uma hierarquia de objectos e sujeitos que valem ou não a pena ser vistos. Há que reconsiderar essa sentença.

Bibliografia

- APPADURAI, Arjun (1998), *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BARTHES, Roland (1998), “Rhetoric of the Image” in Mirzoeff, Nicholas (org.), *The Visual Culture Reader*. Londres e Nova Iorque, Routledge, 70-73.
- BARTHES, Roland (1981), *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.
- BAUDRILLARD, Jean (2007), *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70.
- BENJAMIN, Walter (1992), *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio de Água.
- BENJAMIN, Walter (1969). “Theses on the philosophy of history” in Arendt, Hannah (org.), *Illuminations: Essays and reflections*. Nova Iorque: Schocken Books.

- BOURDIEU, Pierre (1989), *O poder simbólico*. Lisboa: Difel.
- BURR, Christina (2003), "Some Adventures of the Boys: Enniskillen Township's "Foreign Drillers," Imperialism, and Colonial Discourse, 1873–1923", *Labour, Le Travail*, N.º 51. Disponível a 26 de Julho de 2008 em: <http://historycooperative.press.uiuc.edu/journals/lt/51/burr.html>
- CARRINGTON, Ben (2002), "Race, representation and the sporting body". Disponível a 31 de Julho de 2006 em: <http://www.goldsmiths.ac.uk/cucr/pdf/carrington.pdf>
- DEVEREAUX, Leslie (1995), "An Introductory Essay", in Devereaux, Leslie e Hillman, Roger, *Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography*. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press, 1-20.
- FROSH, Paul (2001), "The Public Eye and the Citizen-Voyeur: Photography as a Performance of Power", *Social Semiotics*, Vol.11, n.º1, 43-59. Disponível a 26 de Julho de 2007 em: <http://mcs.sagepub.com/cgi/content/abstract/23/5/625>
- GROSGOUEL, Ramón (2008), "Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global", *Revista Crítica de Ciências Sociais*, N.º 80, 115-147.
- HALL, Stuart (2000), "Cultural Identity and Diaspora" in Mirzoeff, Nicholas (org.), *Diaspora and Visual Culture: Representing Africans and Jews*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 21-33.
- JAY, Martin (1998), "Scopic Regimes of Modernity" in Mirzoeff, Nicholas (org.), *The Visual Culture Reader*. Londres e Nova Iorque, Routledge, 66-69.
- JENKS, Chris (1995), "Introduction: The Centrality of the Eye in Western Culture", in Chris Jenks (org.), *Visual Culture*. Londres: Routledge.
- MALDONADO-TORRES, Nelson (2008), "A topologia do Ser e a geopolítica do conhecimento", *Revista Crítica de Ciências Sociais*, N.º 80, 71-114.
- MARTINS, Bruno Sena (2006), «E se eu fosse cego?»: *Narrativas silenciadas da deficiência*. Porto: Edições Afrontamento.
- MCCLINTOCK, Anne (1995), *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in The Colonial Contest*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- MIRZOEFF, Nicholas (2000), "The Multiple Viewpoint: Diasporic Visual Cultures", in Mirzoeff, Nicholas (org.), *Diaspora and Visual Culture: Representing Africans and Jews*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1-18.

- MIRZOEFF, Nicholas (1998), “What is Visual Culture?”, in Mirzoeff, Nicholas (org.), *The Visual Culture Reader*. Londres e Nova Iorque, Routledge, 3-13.
- MITCHELL, Timothy (1998), “Orientalism and the Exhibitionary Order” in Mirzoeff, Nicholas (org.), *The Visual Culture Reader*. Londres e Nova Iorque, Routledge, 293-303.
- NUNES, João Arriscado (1996), “Fronteiras, hibridismo e mediatização”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, N.º45, 35-71.
- PAULO, João Carlos (1996), “Exposições coloniais”, in Rosas, Fernando e Brito, J. M. Brandão de (dir.), *Dicionário de história do Estado Novo*. Lisboa: Círculo de Leitores, Vol. 1, 325-327.
- PORTO, Nuno (1999), *Angola a Preto e Branco: Fotografia e Ciência no Museu do Dundo, 1940-1970*. Coimbra: Museu Antropológico da Universidade de Coimbra.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (2007), “Para além do Pensamento Abissal”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, N.º 78, 3-46.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (2006), *A gramática do tempo: Para uma nova cultura política*. Porto: Edições Afrontamento.
- SANTOS, Boaventura de Sousa; NUNES, João Arriscado (2004), “Introdução: Para ampliar o cânone do reconhecimento, da diferença e da igualdade” in Santos, Boaventura de Sousa (org.), *Reconhecer para libertar: Os caminhos do cosmopolitismo multicultural*. Porto: Edições Afrontamento, 19-51.
- SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula; NUNES, João Arriscado (2004), “Introdução: Para ampliar o cânone da ciência: a diversidade epistemológica do mundo” in Santos, Boaventura de Sousa (org.), *Semear outras soluções: Os caminhos da biodiversidade e dos conhecimentos rivais*. Porto: Edições Afrontamento, 23-101.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (2004), *Do pós-moderno ao pós-colonial e para além de um e do outro*, Conferência de Abertura do VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, Coimbra. Consultado a 20 de Agosto de 2007 e disponível em: http://www.ces.uc.pt/misc/Do_pos-moderno_ao_pos-colonial.pdf
- SANTOS, Boaventura de Sousa (2000), *A crítica da razão indolente: Contra o desperdício da experiência*. Porto, Afrontamento.
- SEPPÄNNEN, Janne (2000), “Young People, Researchers and Benetton: Contest Interpretations of a Benetton Advertisement Picture”, *Tiedotustutkimus*, Vol. 23, N.º 2, 20-35. Disponível a 24 de Julho de 2008 em:
http://www.nordicom.gu.se/common/publ_pdf/28_seppanen.pdf

SCHEPER-HUGHES, Nancy (1995), “The Primacy of the Ethical: Propositions for a Militant Anthropology”, *Current Anthropology*, Vol.36, n.º3: 409-20.

SONTAG, Susan (1979), *On Photography*. Londres: Penguin Books.

ZEMEL, Carol (2000), “Imaging The Shtetl: Diaspora Culture, Photography and Eastern European Jews” in Mirzoeff, Nicholas (org.), *Diaspora and Visual Culture: Representing Africans and Jews*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 193-206.