Título:
O Império da Visão. Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960)

© os autores dos textos e Edições 70, 2014

Este livro resulta de uma investigação realizada no âmbito do projecto Conhecimento e Visão:
Fotografia no Arquivo e no Museu Colonial Português (1850-1950),
financiado por Fundos Nacionais através da Fundação para a Ciência e Tecnologia,
projecto PTDC/HIS-HIS/112198/2009.

Tradução do Prefácio de James Ryan: Pedro Bernardo

Tradução do artigo de Ruth Rosengarten: Ana Simões

Capa de FBA
Imagem de capa:
Hora de repouso [Auto-retrato de Elmano Cunha e Costa e Padre Estermann.
Em cima da mesa o estojo da máquina *Rolleiflex*] Moxico, Angola, 1935-1939.
Digitalização a partir de negativo em película de nitrato de celulose, p/b, 6 × 6 cm,
Arquivo Histórico Ultramarino, IICT, ECC/NC1122, ID8533

Depósito Legal n.º 385042/14

Biblioteca Nacional de Portugal – Catalogação na Publicação

O IMPÉRIO DA VISÃO

O império da visão : fotografia no contexto colonial português
(1860-1960) / org. Filipa Lowndes Vicente. – (Extra-colecção)
ISBN 978-972-44-1811-7

I - VICENTE, Filipa Lowndes, 1972-

CDU 94(469)"1860/1960"(042)

Paginação: MA

Impressão e acabamento:
PAPELMUNDE

para
EDIÇÕES 70
em Novembro de 2014

Direitos reservados para todos os países de língua portuguesa
por Edições 70, uma chancela de Edições Almedina, S.A.

EDIÇÕES 70
Avenida Fontes Pereira de Melo, 31 – 3.º C – 1050-117 Lisboa / Portugal

www.edicoes70.pt

Esta obra está protegida pela lei. Não pode ser reproduzida,
no todo ou em parte, qualquer que seja o modo utilizado,
incluindo fotocópia e xerocópia, sem prévia autorização do Editor.
Qualquer transgressão à lei dos Direitos de Autor será passível
de procedimento judicial.

Filipa Lowndes Vicente (org.)

O IMPÉRIO DA VISÃO

FOTOGRAFIA NO CONTEXTO COLONIAL PORTUGUÊS

(1860-1960)

70

Índice

O Império da Visão: Histórias de um Livro
Filipa Lowndes Vicente 11

Introdução. Fotografia Colonial
James R. Ryan 31

1. CLASSIFICAÇÃO / MISSÃO

A fotografia na obra de Mendes Correia (1888-1960):
Modos de representar, diferenciar e classificar
da "antropologia colonial"
Patrícia Ferraz de Matos 45

O registo da diferença:
fotografia e classificação jurídica das populações coloniais
(Moçambique, primeira metade do século XX)
Cristina Nogueira da Silva 67

"Etnografia Angolana" (1935-1939):
histórias da coleção fotográfica de Elmano Cunha e Costa
Cláudia Castelo e Catarina Mateus 85

Missão Antropológica de Moçambique (1936-1956)
A fotografia como instrumento de trabalho e propaganda
Ana Cristina Roque 107

Fotografias da Missão Antropológica
e Etnológica da Guiné (1946-1947): entre a forma e o conteúdo
Ana Cristina Martins 117

Caçados e caçadores nas fotografias do arquivo
da Companhia de Moçambique
Bárbara Direito 141

Olhar as mudanças sociais em São Tomé e Príncipe
através das fotografias
Augusto Nascimento 157

2. CONHECIMENTO / CIRCULAÇÃO

Fotografia científica em Angola no último quartel do século XIX:
o caso do naturalista José de Anchieta
Nuno Borges de Araújo 171

Do nome à imagem: percursos de uma planta tropical de São Tomé
numa fotografia do final do século XIX
António Carmo Gouveia 183

A fotografia e a edificação do Estado Colonial:
a missão de Mariano de Carvalho à província de Moçambique em 1890
Paulo Jorge Fernandes 195

Olhares britânicos: Visualizar Lourenço Marques na ótica
de *J and M Lazarus*, 1899-1908
Noeme Santana 211

A preto e branco: folheando os relatórios médicos da Diamang
Teresa Mendes Flores 223

O feitiço das imagens: trabalhadores industriais modernos
na paisagem colonial em Moçambique
Nuno Domingos 243

Imagens de muçulmanos em tempos de sedução colonial
Mário Machaqueiro 259

3. EXPOSIÇÃO / REPRODUÇÃO

Imaginar o império através da revista ilustrada
O Occidente (1878-1915)
Leonor Pires Martins 277

O esplendor dos atlas:
fotografia e cartografia visual do Império no limiar do século XX
Teresa Castro 291

Fotografia e ilustração na literatura colonial do Estado Novo
Rita Carvalho 305

Viagens entre a Índia e o arquivo:
Goa em fotografias e exposições (1860-1930)
Filipa Lowndes Vicente 319

Para ver, para vender: o papel da imagem fotográfica
nas exposições coloniais portuguesas (1929-1940)
Nadia Vargaftig 343

Imagens de Angola e Moçambique na metrópole.
Exposições de fotografia no Palácio Foz (1938-1960)
Inês Vieira Gomes 353

Cinema império:
contributos para uma genealogia da imagem colonial
Maria do Carmo Piçarra 367

4. RESISTÊNCIA / MEMÓRIA

As provas da "civilização": fotografia, colonialismo e direitos humanos
Miguel Bandeira Jerónimo 387

Angola 1961, o horror das imagens
Afonso Ramos 399

Etnografia visual da Guerra Colonial. Luta de libertação na Guiné
Catarina Laranjeiro 435

Descolonizando enunciados:
a quem serve objectivamente a fotografia?
Carlos Barradas 447

A fotografia artística contemporânea como identidade pós-colonial
Susana Martins e António Pinto Ribeiro 461

Do Arquivo à Instalação, no trabalho de Umrao Singh Sher-Gil
e do neto Vivan Sundaram
Ruth Rosengarten 475

www.diamangdigital.net: memória, performance, colonialidade
Nuno Porto 487

NOTAS BIOGRÁFICAS 497

O Império da Visão: Histórias de um Livro

FILIPA LOWNDES VICENTE

Como é que nasceu *O Império da Visão*? Por que razão um conjunto de investigadores de áreas e com interesses tão díspares convergiu na abordagem de um tema que tinha sido tratado, em Portugal, de forma episódica e dispersa? O livro é o resultado final de um projecto de investigação financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia do qual fui a coordenadora: *Conhecimento e Visão: fotografia no Arquivo e no Museu Colonial Português (1850-1950)* [1]. A equipa de investigadores foi formada por Isabel Castro Henriques, Joaquim Pais de Brito, como consultor, Nuno Porto, Ana Cristina Martins, Catarina Mateus, Cosimo Chiarelli, e a bolseira de investigação, agora doutoranda no ICS-ULisboa, Inês Vieira Gomes, cujo contributo foi fundamental na organização de todo o projecto. Quando me candidatei à FCT, investigava a Índia colonial portuguesa e britânica, o papel dos intelectuais indianos do século XIX na construção de identidades e a historiografia das mulheres artistas. Mas não tinha ainda trabalhado directamente sobre este tema. Enquanto historiadora dos séculos XIX e XX, com experiência de arquivos diversos, notava como a fotografia estava por todo o lado. Fosse qual fosse o tema, ela surgia, por vezes até de forma incómoda, a impor o seu excesso de visibilidade, a ponto de se tornar paradoxalmente quase invisível e imperscrutável à nossa observação.

Muito em particular, o meu interesse por exposições universais e coloniais confrontava-me permanentemente com a fotografia. A fotografia exposta nas suas constantes mutações tecnológicas e nas muitas exposições que se organizaram em todo o mundo ao longo da segunda metade do século XIX e das primeiras décadas do século XX. Mas, também, a fotografia, a multiplicar a visualidade das exposições e a fazê-las chegar aos diversos públicos que não as visitavam, mas podiam ver as suas reproduções em jornais, postais e fotografias-souvenirs. O consumo crescente e global de imagens e os modos como as exposições participavam desta mesma cultura visual eram um assunto que me interessava desde há muito. Uma das razões que acabaram por me levar a conceber um projecto de dois anos sobre fotografia, nas suas relações com o império colonial português, foi o de considerar que teria uma utilidade futura para um conjunto alargado de investigadores. O facto de, além do lado teórico – do qual este livro é o resultado –, o projecto ter também uma dimensão de

[1] Projecto de Investigação da Fundação para a Ciência e Tecnologia: PTDC/HIS-HIS/112198/2009.

identificação arquivística e material da fotografia tornava-o um ponto de partida para outros projectos de investigação. Os seus efeitos perdurariam, como espero que venha a acontecer, para além do seu breve tempo de duração, através dos investigadores que beneficiarem da informação disponível e possam vir a usá-la nas suas pesquisas. Um *site* com o nome do projecto irá congregar os principais arquivos *on-line* com colecções de fotografia produzida em contexto colonial português. Alguns destes arquivos já iniciaram os seus processos de classificação e digitalização, outros ainda não o fizeram. Trata-se de um processo em curso, onde as iniciativas e as motivações têm que vir tanto de arquivistas como de investigadores. Este foi, aliás, um dos aspectos mais motivadores deste projecto: o de conjugar uma perspectiva teórica e crítica sobre a fotografia no contexto colonial português, com a identificação das colecções mais significativas existentes em lugares públicos.

Através da organização de um curso de vários dias, que decorreu em Fevereiro de 2013, pudemos juntar a prática com a teoria: metade do tempo foi passado a ouvir e discutir o trabalho de autores tão centrais a este campo de estudo como Elizabeth Edwards[2] e Christopher Pinney[3], consultores do projecto, e a outra metade decorreu em visitas de estudo a colecções fotográficas de alguns arquivos lisboetas. A resposta dos arquivos e bibliotecas ao nosso desafio foi muito positiva. Um grupo de 50 pessoas – de académicos a artistas plásticos, jornalistas e realizadores de documentários – visitou as colecções de fotografia relativas ao período colonial português do Arquivo Histórico Ultramarino, do Museu Nacional de Etnologia, da Sociedade de Geografia, da Torre do Tombo, e do espólio fotográfico Orlando Ribeiro do Centro de Estudos Geográficos da Universidade de Lisboa[4]. Durante o curso concentrámo-nos em Lisboa, mas o projecto também incluiu consultas em arquivos e bibliotecas do Porto e de Coimbra. O que ficou claro com esta experiência de encontro entre investigadores, arquivistas e bibliotecários foi a forma como todos temos a aprender uns com os outros e como se impõe a necessidade de trabalharmos em conjunto no sentido de identificar e estudar os vastos espólios fotográficos herdados da experiência colonial portuguesa.

Como têm reconhecido muitos estudos nas últimas décadas, sobretudo no contexto britânico, indiano, francês e holandês, estudar criticamente os impérios coloniais nas suas formações contemporâneas – nos séculos XIX e XX – implica reconhecer a relevância da sua cultura visual e material para além da cultura escrita[5]. Mesmo estas divisões entre texto e imagem podem ser questionadas. Como o demonstram todos os artigos deste livro, independentemente dos seus temas e abordagens, a fotografia está inscrita e é ela própria constituidora das experiências coloniais. Tal como também está inscrita e imbuída de outros documentos, sendo indissociável de uma cultura escrita como de uma cultura material. A sua existência física no "arquivo colonial" – ele próprio objecto de estudo crítico nos estudos pós-coloniais – não é solitária. A fotografia partilha o seu espaço, mais ou menos re-organizado e re-classificado, com muitos outros materiais, como correspondência, postais, livros, revistas, jornais, objectos, ofícios e diários. E, muitas vezes, faz parte deles. As possibilidades de reprodução da fotografia, exploradas em muitas das contribuições a este livro, revelam que a produção de conhecimento colonial, impresso e manuscrito, se caracterizou por uma articulação entre texto e imagem.

[2] Elizabeth Edwards, *The Camera as Historian. Amateurs photographers and historical Imagination 1885-1918* (Durham e Londres: Duke University Press, 2012); Edwards e Christopher Morton, orgs., *Photography, Anthropology and History* (Aldershot: Ashgate, 2009); Edwards e Janice Hart, orgs., *Photographs, Objects, Histories: on the materiality of Images* (Londres: Routledge, 2004); Edwards, *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums* (Oxford: Berg, 2001); Edwards, org., *Anthropology and Photography 1860-1920* (New Haven e Londres: Yale University Press; The Royal Anthropological Institute, Londres, 1992).

[3] Christopher Pinney, *Photography and Anthropology* (Londres: Reaktion, 2011); Pinney, *The coming of photography in India* (Londres: British Library, 2008); Pinney e Nicolas Peterson, orgs., *Photography's Other Histories (Objects/Histories)* (Durham e London: Duke University Press, 2003); Pinney, *Camera Indica. The Social Life of Indian Photographs* (Londres: Reaktion Books, 2007).

[4] Quero aqui agradecer o empenho e profissionalismo com que nos receberam nas respectivas instituições: no Museu Nacional de Etnologia, Joaquim Pais de Brito, o seu director e consultor do projecto, e Carmen Loureiro Rosa, responsável pela Biblioteca; no Arquivo Histórico Ultramarino, a sua directora Ana Canas e as investigadoras do projecto Ana Cristina Martins e Catarina Mateus; na Sociedade de Geografia, Manuela Cantinho, responsável pelo Museu; no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, o seu director Silvestre Lacerda, e os arquivistas Fernando Costa e Paulo Tremoceiro, assim como a conservadora Carla Lobo; e, finalmente, no Centro de Estudos Geográficos, agradeço a Rute Vieira e a Mário Neves.

[5] Martin Jay e Sumathi Ramaswamy, orgs., *Empires of Vision. A Reader* (Durham e Londres: Duke University Press, 2014); Elizabeth Edwards e Kaushik Bhaumik, *Visual sense: The Cultural Reader* (Oxford: Berg, 2008); Vanessa R. Schwartz e Jeannene M. Przyblyski, orgs., *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader* (Londres e Nova Iorque: Routledge, 2004); Jessica Evans e Stuart Hall, orgs., *Visual Culture: the Reader* (Londres: Sage; The Open University, 1999); Nicholas Mirzoeff, org., *The Visual Culture Reader* (Londres e Nova Iorque: Routledge, 1998).

Postal Fotográfico, Companhia de Diamantes de Angola, Andrada, "Mulheres de trabalhadores contratados, regressando de uma distribuição de mandioca, feira pela Secção de Propaganda e Assistência à Mão de Obra Indígena, da Companhia (SPAMOI)", sem data. Col. F.L. Vicente.

O projecto centrou-se apenas em bibliotecas e arquivos públicos. Apesar de considerar que os arquivos pessoais e privados são igualmente relevantes. O próximo grande passo de investigação será o de mapear e estudar as memórias privadas da experiência colonial, aquelas que hoje ainda se encontram nas casas daqueles que a viveram. Os arquivos privados onde se misturam fotografias, diários, cartas e objectos, de vários momentos históricos, e onde as histórias de vida, na sua especificidade e intimidade, se cruzam com as texturas da história ao mesmo tempo que as constituem. No fundo, a "viragem biográfica" a acompanhar a "viragem arquivística" de que Ruth Rosengarten nos fala no seu artigo neste livro. O tempo limitado do projecto e o facto de eu considerar que a fotografia não era um objecto suficientemente valorizado por parte de alguns arquivos e bibliotecas e, sobretudo, por parte dos historiadores, fez-me concentrar na dimensão mais pública da fotografia. No entanto, o estudo sobre o arquivo pessoal/colonial é, talvez, ainda mais urgente, na medida em que as histórias de vida tendem a ser mais voláteis e frágeis do que as histórias das colecções e arquivos institucionais. E como também me informa a minha consciência feminista, "o que é pessoal é político".

Mesmo a última geração que viveu a sua vida adulta em contexto colonial, fosse qual fosse o seu lugar, está a envelhecer. Muitos já morreram. As suas vozes precisam de ser ouvidas porque são elas que também dão sentido aos documentos escritos e materiais dos seus arquivos pessoais. Sem essas vozes, as fotografias correm o risco de se tornarem "fotografias encontradas" (*found photographs*) como aquelas mostradas recentemente na Galeria de Fotografia Pickpocket, em Lisboa, *Álbum Lixo. Resíduos fotográficos da Feira da Ladra*. São fotografias vendidas na Feira da Ladra em Lisboa, soltas, às vezes isoladas, outras vezes em conjunto. Muitas vezes abandonadas no chão de Santa Clara quando, no fim da feira, os vendedores deixam para lá aquilo que pensam já não ter valor. Às vezes, compro-as, muitas vezes compro só uma de um conjunto, com a consciência de que estou a fragmentar ainda mais aquelas histórias de vida abandonadas e a entrar numa intimidade que não é a minha. Imagino as histórias daquelas vidas que nunca conhecerei. A fotografia enquanto lugar de memória ou de esquecimento, de dor como de saudade, de alegria como de sofrimento. Olho para elas com a grelha dos meus interesses, mas ao fazê-lo estou a retirá-las dos outros contextos que lhes deram sentido. As fotografias são tão difíceis e problemáticas também por isso. Ora, fazem parte de um arquivo e de histórias escritas ou orais que as sobrecarregam de significado, de afectos, de emoções, de vidas, de histórias. Ora surgem sozinhas, perdidas, mudas. Todos vemos, mas ver não é fácil. E essa aparente facilidade da visão torna as imagens ainda mais invisíveis.

Não que se possa estabelecer uma fronteira entre arquivos institucionais e públicos, e arquivos pessoais e privados. Eles cruzam-se de muitas formas. Os arquivos públicos também acolhem infindáveis arquivos pessoais, histórias, memórias e materiais de vidas, individuais e fragmentadas. Cabe também aos investigadores interpelarem os arquivos, nas suas estabilidades aparentemente imóveis. Os muitos estudos que, nas últimas décadas, se têm escrito sobre fotografia em contexto colonial vieram sem dúvida, problematizar este arquivo colonial [6]. Este livro chega num momento em que esta área já está consolidada desde há muito nalguns países, sobretudo na Grã-Bretanha. Ou melhor, num momento em que a própria ideia de "fotografia colonial" está a ser posta em causa [7]. Será que faz sentido pensar na fotografia no contexto colonial português e não simplesmente na fotografia? Será que se deve chamar "colonial" à fotografia produzida em Goa ou em Moçambique, em Timor ou São Tomé? Tal como será que faz sentido chamar "Orientalista" àquela feita no Império Otomano?

As historiografias nacionais têm tempos distintos. Mesmo num momento em que já não deveria fazer sentido falar em historiografias nacionais. Uma questão com a qual nos temos de confrontar, aos escrevermos a partir de Portugal, ou qualquer outro país que não esteja em sintonia teórica com outros lugares, é se devemos saltar etapas ou temos que passar por todas elas. A partir deste lugar – Portugal 2014 – estamos ainda na fase de sentir que há muito por fazer, na história da fotografia portuguesa em geral, e na história da fotografia em contexto colonial. Ao mesmo tempo, temos muito mais acesso

[6] Zahid Chaudhary, *Afterimage of Empire: Photography in Nineteenth-Century India* (Minneapolis, MN, University of Minnesota Press, 2012); Eleanor M. Hight e Gary D. Sampson, orgs., *Colonialist Photography. Imag(in)ing race and place* (Londres e Nova Iorque: Routledge, 2002); Paul S. Landau e Deborah J. Kasplin, *Images and Empires: Visuality in Colonial and Postcolonial Africa* (California: California Scholarship, 2002); Nuno Porto, *Angola a Preto e Branco – Fotografia e Ciência no Museu do Dundo, 1940-1970* (Coimbra: Museu Antropológico da Universidade de Coimbra, 1999); Christraud M. Geary, *Images of Bamum: German Colonial Photography at the Court of King Nyoja, Cameroon, West Africa, 1902-1915* (Washington DC: Smithsonian Institution Press, 1988).

[7] Christopher Pinney, "What's photography got to do with it?", in *Photography's Orientalism. New Essays on Colonial Representation*, orgs., Ali Behdad e Luke Gartlan (Los Angeles: Getty Research Institute, 2013), pp. 33-52.

às discussões académicas internacionais. Os arquivos públicos e privados em Portugal estão cheios de materiais à espera de serem estudados criticamente. O mesmo sucede com os arquivos fotográficos existentes, hoje, nas ex-colónias portuguesas, a pesquisar em colaboração estreita com investigadores desses países. A historiografia e a teoria colonial das últimas décadas empreenderam um caminho em direcção aos arquivos, vozes e objectos existentes nos espaços que já foram colonizados. Há, de facto, que estudar o arquivo – público e privado – da metrópole colonial mas há também que o colocar em diálogo com o arquivo, literal e metafórico, de São Tomé, Guiné, Moçambique, Macau, Angola, Timor, Índia e Cabo Verde.

Um dos aspectos que considero mais interessantes da fotografia enquanto objecto de estudo é o facto de atrair tantas abordagens e olhares diversos. Este livro é a prova disso. Como todos os livros colectivos, *O Império da Visão* também é feito de acasos e ausências. Há, com certeza, muitas outras pessoas que poderiam estar aqui. Convidei James R. Ryan, também consultor do projecto, para escrever a introdução por duas razões principais [8]. Pelo apreço que tenho pelo seu trabalho, acreditei que seria a pessoa ideal para nos dar uma visão geral sobre o tema; e porque, assim, o "obriguei" a incluir o caso português num contexto geográfico internacional, algo pouco frequente em textos escritos no âmbito da academia britânica. Ryan respondeu ao desafio da melhor maneira, e agradeço-lhe o empenho demonstrado.

Alguns dos autores deste livro têm já obra feita e consolidada neste tema, como é o caso do Nuno Porto, antropólogo com um extenso trabalho publicado; outros, pelo contrário, chegaram à fotografia por caminhos mais indirectos. Estavam a trabalhar sobre outros temas e a fotografia surgiu-lhes no caminho, quase como um objecto incómodo onde se tropeça, e não se consegue ignorar. Este projecto teve assim o mérito de pôr várias pessoas a confrontar-se com a fotografia e a integrá-la nos seus materiais de estudo. Espero, pois, que este livro seja não somente o resultado final de um breve projecto de investigação, mas que surja como um ponto de partida para futuras investigações. Um incentivo a que outros investigadores pensem criticamente sobre os cruzamentos entre fotografia e colonialismo e alarguem os horizontes das suas pesquisas.

*
* *

Os quatro temas em que o livro se divide revelam as linhas de inquérito possíveis para uma história da fotografia em contexto colonial: i) Classificação/Missão; ii) Conhecimento/Circulação; iii) Exposição/Reprodução; iv) Resistência/Memória. A primeira, Classificação/Missão, inclui vários artigos sobre missões específicas nas colónias, como é o caso de Ana Cristina Roque, que analisa a Missão Antropológica de Moçambique, liderada por Santos Júnior entre 1936 e 1956; de Ana Cristina Martins, centrada no estudo da Missão Antropológica e Etnológica da Guiné, também em meados do

[8] James R Ryan, *Photography and Exploration* (Londres: Reaktion Books, 2013): Joan M. Schwartz e James R. Ryan, orgs., *Picturing Place. Photography and the Geographical Imagination* (Londres e Nova Iorque: I.B. Tauris, 2003); James R. Ryan, *Picturing Empire. Photography and the Visualisation of the British Empire* (Londres: Reaktion Books, 1997).

século XX, mas inserindo-a numa genealogia oitocentista de investimento na exploração científica em África; ou da Missão Etnográfica de Elmano Cunha e Costa, na década de 1930, tratada por Cláudia Castelo e Catarina Mateus. O advogado, escritor e também fotógrafo Cunha e Costa e o padre Estermann, protagonizam a capa deste livro. Os estojos de cabedal das *Rolleiflex* em cima da mesa de campanha, utilizada pelos viajantes que, sentados na sua "hora de repouso", como se intitula a fotografia, encarnam as figuras dos aventureiros-exploradores-cientistas, homens e brancos – o laico e o religioso – que fizeram de África o seu laboratório. Muitos deles fotografavam. Aqui, o fotógrafo fotografa-se a si próprio e ao seu companheiro de viagem, também ele fotógrafo. O auto-retrato do fotógrafo.

Cristina Nogueira da Silva e Patrícia Ferraz de Matos também se centraram em casos específicos, Santos Rufino, a primeira, e Mendes Correia a segunda, mas para discutirem questões mais alargadas. Nogueira da Silva aborda o papel da fotografia na classificação jurídica das populações coloniais, enquanto Ferraz de Matos analisa os usos da fotografia nas configurações da disciplina antropológica tal como ela foi definida e reinterpretada, a partir de autores estrangeiros, por Mendes Correia. Augusto Nascimento faz uma análise diacrónica das representações fotográficas de São Tomé – entre as fotografias inscritas historicamente num período colonial, e as suas próprias fotografias, enquanto investigador em trabalho de campo. A caça – nos interstícios entre história natural, conhecimento do território, lazer e relações coloniais – foi uma prática muito descrita e fotografada nos espaços imperiais e que aqui é tratada por Bárbara Direito. Não por acaso, foram muitos os paralelismos contemporâneos que se traçaram entre o acto de fotografar e o de caçar. Um gesto humano accionava um dispositivo, fotográfico ou de armamento, para, através da visão, pôr o seu objecto no ponto de mira. A máquina fotográfica fotografava. A arma matava. Mas ambas podiam estar associadas a formas de poder, desigual, entre quem detinha a posse da tecnologia e quem dela era objecto.

O que esta secção também acaba por demonstrar são as histórias cruzadas entre o dispositivo fotográfico enquanto instrumento de conhecimento e a consolidação de uma disciplina como a antropologia que, no passado, fez do espaço colonial o seu laboratório de estudos e que, hoje, de um modo auto-reflexivo, usa a sua própria experiência histórica como objecto de análise. Algumas das mais desafiantes abordagens à "fotografia colonial" – termo questionável que evitamos usar – vieram da antropologia. Dos trabalhos de Elizabeth Edwards, para o caso britânico, a associar fotografia e antropologia desde há vinte anos, até ao caso nacional, com nomes como Nuno Porto, Clara Carvalho, Isabel Castro Henriques, Alfredo Margarido e, numa geração anterior, a historiadora Jill Dias, a interpelarem o campo e a darem à fotografia uma atenção que a historiografia portuguesa nunca foi capaz de dar.

Na segunda parte do livro, Conhecimento/Circulação, a palavra conhecimento continua a ser central: a fotografia enquanto modo de mapeamento e conhecimento de um lugar. Mas, aqui, constatamos como o conhecimento tem múltiplos significados. Tanto Nuno Borges de Araújo como António Carmo

Gouveia concentram-se nos usos da fotografia ao serviço das ciências naturais, estruturais à interpelação do mundo desde o século XVIII e muito desenvolvidas nos espaços coloniais ao longo do século XIX. Carmo Gouveia é ele próprio um "homem das ciências", uma versão contemporânea do "naturalista" que estuda aquilo que a fotografia fotografava. Mas em vez de olhar para as fotografias dos seus homónimos do século XIX como uma "janela" para o seu objecto de estudo – uma planta –, empreende uma dupla reflexão. Afasta-se da planta, representada na bidimensionalidade da imagem, para fazer do arquivo botânico colonial o seu próprio objecto. Borges de Araújo, com vários trabalhos publicados sobre fotografia oitocentista portuguesa, mostra-nos como é possível fazer história da fotografia sem fotografias.

Paulo Jorge Fernandes e Teresa Mendes Flores escrevem sobre as utilizações da fotografia em projectos muito específicos. Fernandes analisa o panorama visual de Moçambique em finais do século XIX realizado pelo fotógrafo Manoel Romão Pereira, no contexto da missão política de Mariano de Carvalho, um verdadeiro projecto colonial composto de múltiplas vertentes; enquanto Flores, em relação a um período muito posterior, explora a fotografia nos relatórios médicos de uma das mais emblemáticas iniciativas coloniais em Angola, o país inventado, qual utopia colonial, que constituía a Diamang. Este é um dos muitos casos em que os artigos deste livro entram em diálogo uns com os outros. Nuno Porto dedicou muitas das suas publicações passadas a estudar a Diamang e, na última secção deste volume, faz uma reflexão sobre a reconstrução da memória histórica, material e digital, da famosa Companhia de exploração de diamantes angolana. O trabalho surgia como uma questão indissociável de qualquer projecto colonial como se demonstra, de muitas formas, ao longo deste volume: dos antropólogos, botânicos, médicos ou fotógrafos, homens e portugueses na sua maioria, mas também estrangeiros, que iam da metrópole para as colónias, durante mais ou menos tempo, para exercer a sua profissão, às muitas formas de trabalho "nativo", tema este que se tornou central às políticas sobre o aproveitamento económico do império. Nuno Domingos explora os usos da fotografia na promoção de uma modernidade empresarial e industrial em Moçambique onde os "nativos", mulheres e homens, tinham o seu papel definido.

A palavra "circulação" – de pessoas, espécimes naturais, material fotográfico, desenhos, correspondência, diários, fotografias – é um conceito estrutural a todo o livro, mas nesta secção toma um significado mais literal. Mário Machaqueiro analisa algumas viagens de "régulos da Guiné" à metrópole a convite do governo colonial, em diferentes momentos da segunda metade do século XX, e os sentidos políticos destes encontros. Fotografados com a Torre de Belém atrás de si, um grupo de homens muçulmanos, com o traje a identificar a diferença da sua religião, vinha demostrar como, naquele momento, interessava cultivar a multi-religiosidade do império. Noeme Santana vem explorar um assunto que me é especialmente caro: o da transnacionalidade dos fotógrafos e da necessidade de se pensar tanto a história da fotografia como a história colonial fora de enquadramentos historiográficos nacionalistas.

Se muitos viajantes nas colónias se converteram em fotógrafos, também muitos fotógrafos eram viajantes. E voltamos à circulação. As próprias necessidades do mercado da visualidade, em franco crescimento nas últimas décadas do século XIX, a isso obrigavam. O canal de Suez, aberto em 1869, veio incrementar ainda mais o tráfego de navios na costa oriental africana e, com ele, o movimento de pessoas que atracavam nos portos apenas durante umas horas. A compra de fotografias das "vistas" das cidades portuárias como da paisagem urbana, humana e natural de uma África crescentemente colonizada por países europeus tornou-se uma prática comum que favoreceu o aparecimento de muitos fotógrafos e estúdios fotográficos em África e, também, de africanos. O cosmopolitismo da profissão de fotógrafo, exemplificado pelos irmãos Lazarus, também põe em causa a noção de "fotografia colonial" num momento em que se multiplicavam os motivos e os lugares a partir dos quais se fotografava, também em contexto colonial.

Na terceira secção do livro, Exposição/Reprodução, a fotografia é explorada nas suas muitas formas de reprodução, de duplicação e de diálogo e intersecção com outras linguagens visuais, do cinema à litografia e ilustração. Leonor Pires Martins, que já publicou um livro nesta mesma editora sobre as imagens das colónias nos jornais ilustrados portugueses, demonstra como a tecnologia da reprodução oitocentista e depois novecentista afectou vários instrumentos de visão, contribuindo para uma crescente visibilidade das colónias. Tal como argumenta James R. Ryan, na introdução a este livro, a fotografia não serviu apenas para reflectir ou representar as colónias, ou seja, para as mostrar também àqueles que nunca lá foram mas que, a partir das metrópoles europeias, se sentiam parte de uma cidadania imperial e hegemónica. A fotografia constituiu e criou a experiência colonial. Os extraordinários desenvolvimentos tecnológicos deste período multiplicaram as possibilidades de imprimir, divulgar, reproduzir e fazer circular imagens globalmente. Estudar as diversas formações coloniais deste período, em África ou na Ásia, implica um permanente confronto com este excesso visual das colónias. Um excesso que, durante muito tempo, foi ignorado, mas que nas últimas décadas está a ser observado – não como uma representação de, ou com a nostalgia acrítica com que as imagens são tantas vezes olhadas – mas como uma parte constitutiva da textura histórica colonial.

Teresa Castro faz uma incursão no passado visual da cartografia, no mapa como no atlas, e ao fazê-lo ajuda-nos a compreender as genealogias da fotografia. Através da ideia de atlas, tal como Aby Warburg a concebeu, com centenas de reproduções fotográficas de obras de arte a possibilitar uma organização visual do saber, Castro explora os modos como o álbum fotográfico também surgiu como um modo de organizar e classificar imagens. E fá-lo através da análise de quatro álbuns, de Angola e de Moçambique, entre 1877 e 1929. O mais antigo dos álbuns fotográficos é o de José Augusto Cunha Moraes realizado em Angola entre as décadas de 70 e 80, um dos primeiros fotógrafos de África que se conhecem e, sem dúvida, um dos grandes nomes da fotografia portuguesa do século XIX.

Rita Carvalho e Maria do Carmo Piçarra, tal como Martins, também confrontam a fotografia com outras formas de tornar o império visível. Piçarra analisa os modos como o Estado Novo concebeu as colónias portuguesas através do cinema e como o utilizou na sua propaganda, por um lado. E, por outro lado, aborda o modo como o cinema foi usado para contestar o regime em filmes que foram proibidos pela censura. Tal como o cinema, a fotografia também podia perturbar as narrativas visuais hegemónicas. Depois de muitos estudos em que a fotografia foi estudada sobretudo como instrumento ao serviço dos poderes coloniais e enquanto mais um instrumento de conhecimento colonial, na última década, e sobretudo no contexto britânico e indiano, novas perspectivas, também motivadas por contributos com origem nos estudos pós-coloniais, vieram revelar o lado subversivo e resistente da fotografia. A fotografia como contrapoder, tal como é explorado na secção IV deste livro. A ilustração da denominada literatura colonial – termo tão problemático como na fotografia –, no Estado Novo, vem reforçar a necessidade de esbatermos as fronteiras disciplinares que tantas vezes separam e isolam objectos que deveriam ser pensados em uníssono. São as mesmas fronteiras que fazem com que a história tenda a concentrar-se no documento escrito, a história da arte no objecto artístico, e a história da fotografia ou do cinema nos seus respectivos dispositivos. Este livro, é também uma prova dos benefícios em abordar um mesmo objecto nos cruzamentos de muitos olhares.

As relações entre a fotografia e as exposições constituem um dos meus interesses de investigação. Trata-se de uma articulação que, ao longo dos anos, também foi convergindo para espaços e temas coloniais. Na terceira parte do livro, são três os artigos que associam ambos os espaços culturais e visuais – o espaço bidimensional da fotografia e o espaço tridimensional das exposições. Nadia Vargaftig analisa os modos como o Estado Novo utilizou a fotografia e as exposições na projecção das suas ideologias coloniais e, ao fazê-lo, mostra como a fotografia foi determinante na multiplicação do efeito expositivo. A Exposição Colonial de 1934, no Porto, a Exposição do Mundo Português, em Lisboa em 1940, ou as representações portuguesas nas exposições coloniais internacionais que tiveram lugar na década de 1930 são casos extremamente ricos de intersecções de diferentes camadas de visualidades. A Feira de Angola, exposição que teve lugar em Luanda em 1938, e que recentemente foi objeto de uma exposição n'*A Pequena Galeria*, em Lisboa, com o seu belíssimo catálogo sem textos e somente com fotografias, também poderia ocupar este elenco de lugares onde imperava o sentido da visão, e a estetização do império.

As exposições que tiveram lugar nas colónias são, aliás, um assunto que me interessa muito particularmente. Por um lado, porque quando comecei a trabalhar sobre Goa, foram as exposições os primeiros objectos coloniais que me obrigaram a deslocar o olhar da metrópole para o mundo cultural e intelectual, extremamente rico e complexo, da "Índia Portuguesa" na segunda metade do século XIX; por outro lado, porque me interessam todos aqueles lugares de produção de conhecimento onde estejam envolvidos locais, ou seja, "colonizados". Aqueles lugares, precisamente, onde são problematizadas as divisões

Anúncio da Kodak na Exposição Colonial Portuguesa, Porto 1934, Jornal "O Século", 16 de Junho de 1934, p. 9. Imagem cedida pelo ANTT.

entre colonizadores e colonizados. Tanto as exposições industriais e artísticas que tiveram lugar em Velha Goa em 1860 e 1890, como o panorama visual de Goa criado pelo estúdio fotográfico goês Souza & Paul, possibilitaram-me, no meu artigo deste volume, abordar formas de conhecimento local na sua intersecção com projectos coloniais pensados a partir da metrópole.

O artigo de Inês Vieira Gomes é aquele que mais aproxima a fotografia das exposições porque se centra precisamente nas exposições de fotografias das colónias organizadas em Lisboa, no emblemático Palácio Foz, desde finais da década de 1930 até 1960. A autora demonstra como, através da criação do Secretariado de Propaganda Nacional, depois com outros nomes, o regime utilizou profusamente quer as exposições, quer a fotografia para fazer passar a sua mensagem. Enquanto homem "moderno" – no sentido que os fascismos europeus deste período também lhe deram – António Ferro conhecia bem as potencialidades da fotografia, tanto como das exposições, mais ainda num país de maioria analfabeta, onde saber ver era mais fácil do que saber ler. Gomes explora sobretudo o caso das exposições de fotografias que Elmano Cunha e Costa tirara em Angola. Este artigo entra num diálogo feliz com o de Cláudia Castelo e Catarina Mateus, também centrado em Cunha e Costa, uma personagem que se ajusta na perfeição à combinação entre conhecimento e poder que tanto influenciou os estudos coloniais como os estudos de fotografia colonial, sob a égide teórica de Michel Foucault e de Edward Said. O artigo também explora bem um aspecto que está presente em muitos outros textos deste livro, a forma como uma mesma fotografia podia ser usada em diferentes contextos e em diferentes momentos históricos, assim assumindo significados distintos: exposta na parede de uma exposição, reproduzida num livro ou num postal, ou mostrada em conjunto com muitas outras, nos tais "atlas" de imagens de que fala Teresa Castro. As exposições de fotografia também funcionam como uma espécie de álbuns fotográficos. Inês Vieira Gomes, tal como Nadia Vargaftig, demostra como as fotografias das exposições transformaram o seu carácter temporário e provisório, em algo permanente.

Se o artigo de Maria do Carmo Piçarra já mostrara como o cinema servira tanto de propaganda a favor do Estado Novo e dos seus ideais de colonização como de crítica ao regime, a IV e última secção do livro – Resistência/Memória – debruça-se sobre a politização das imagens e os modos como elas não são apenas representativas de violência, mas podem mesmo despoletá-la. É talvez a secção mais difícil do livro – mais dolorosa e mais presente – porque se refere a um período mais recente. E é aquela onde a fotografia serve para analisar a violência e racismo que também esteve presente em muitos contextos e momentos da experiência colonial, através da tortura, do trabalho forçado, da guerra, da morte e da violência sexual perpetrada por homens brancos sobre mulheres colonizadas. Esta é também a secção onde as fotografias são mais problemáticas porque remetem para pessoas em sofrimento, doentes, com graves problemas físicos ou mesmo assassinadas. Como explicam alguns dos autores, havia menos pudor em realizar e em mostrar certas fotografias de negros do que de brancos. As hierarquias raciais latentes em

muitos momentos e contextos das experiências coloniais, tão poderosas como implícitas, faziam com que uns corpos valessem mais do que outros e com que a fotografia reproduzisse e reificasse essas mesmas distinções.

Os corpos das mulheres negras, seminuas ou nuas, povoam a visualidade colonial com uma persistência geográfica e temporal que só pode ser explicada como resultado do domínio patriarcal em relação ao visível – em relação àquilo que pode ser tornado visível – assim como da hegemonia masculina no espaço colonial. Três pequenas histórias ajudam a explicar os problemas éticos que estas imagens colocam: quando há uns anos estava numa loja lisboeta de postais antigos à procura dos temas que me interessavam, o comerciante chamou-me a atenção para o facto de uma grande parte dos postais "coloniais" estarem na secção de "erótico". As mulheres negras que, em contexto colonial, eram fotografadas, quase sempre por homens brancos, para depois serem reproduzidas em postais, podem integrar a categoria do "étnico", do "exótico", mesmo do "antropológico" ou "etnográfico", mas o seu consumo, hoje, de algum modo mimetiza o gesto colonizador de quem as fotografou.

Enquanto mulher que frequenta os lugares de comércio de fotografias, postais ou livros "velhos" em diferentes países, um mundo maioritariamente de homens, voltei a deparar-me várias vezes com esta situação: como muitos coleccionadores do presente refazem, nos seus gestos de escolha, de compra e de categorizações, os olhares hegemónicos masculinos de quem, no passado, fotografou. E não estarei eu também, ao comprar algumas destas imagens, a contribuir para um comércio problemático do colonial? Mesmo que o faça para melhor compreender e reflectir sobre o meu trabalho? Como há algo de irracional e primário em todos os coleccionadores, mesmo nos diletantes e amadores como eu, dei por mim este verão a comprar um calendário da década de 1960 com desenhos de mulheres negras de seios à mostra, porque a vendedora da feira da ladra me disse que, se eu não o levasse, ela vendia-o a um cliente que só comprava "pretas nuas". Para que ele não o comprasse, comprei-o eu. Foi a minha forma absurda, e inócua, de proteger aquelas mulheres representadas e de evitar que voltassem a ser "consumidas" pelos mesmos olhares que tinham estado vigentes no momento da sua produção. A segunda história tem paralelismos com esta: os curadores de um prestigiado museu de antropologia britânico, nascido, como todos eles, no contexto do império britânico de oitocentos, viu-se obrigado a retirar do site algumas imagens de crianças ao compreender que estas eram retiradas daquele contexto –museológico, arquivístico, antropológico, académico, crítico – para serem colocadas em sites de conteúdos pedófilos. Mais um exemplo entre os muitos possíveis de como uma imagem não é algo estável limitado àquilo que é representado, mas uma plataforma visual onde se podem projectar olhares díspares, contraditórios e mesmo em conflito.

Terceira história: fui a uma visita guiada da exposição do artista Vasco Araújo – *Botânica* – organizada pela Emília Tavares, curadora do Museu do Chiado que tanto tem contribuído, com os seus textos e exposições, para uma história crítica da fotografia portuguesa. Umas dezenas de pessoas ouviram o

artista e depois espalharam-se pela sala a observarem os "objectos escultóricos" que reflectiam sobre a representação do "exótico" na cultura colonial dos séculos XIX e XX. Numa das esculturas estava reproduzida uma fotografia que considerei muito perturbadora. Guiné Bissau, 1962. Um soldado português, o uniforme revelava-o, de rosto oculto porque a olhar para baixo, abraçava uma mulher negra, guineense. Uma das mãos na barriga nua e grávida da mulher, a outra, a agarrar-lhe um seio. Ela, a olhar para a câmara, ausente, triste. Para mim, era uma imagem de uma enorme violência. Mas o meu olhar, com os seus filtros reflexivos, também pode estar poluído pelo meu excesso de vigilância crítica, de leituras académicas, daquilo que sei sobre a violência sexual praticada por tantos homens, impunes, no espaço colonial. Aquela mão que tocava na barriga podia estar simplesmente a apontar para "o meu filho", a outra mão no seio ser um simples gesto erótico entre um casal que partilhava afectos. Também houve, obviamente, encontros partilhados, mesmo em espaços onde além das desigualdades de género, que também existiam nas metrópoles, existiam as desigualdades de poder colonial. Mas se ela fosse a sua mulher, esposa, branca, numa aldeia portuguesa e não em África, o soldado português deixar-se-ia assim fotografar por alguém?

Tanto como a fotografia perturbou-me a conversa ali ouvida por acaso. Dois casais portugueses, por volta dos 60 anos, com o "bom aspecto" das pessoas que frequentam visitas guiadas em museus ao fim da tarde, comentavam a fotografia jocosamente: "Eles é que sabiam aproveitar!", "assim é que é, granda homem". Naquelas frases de cumplicidade e conivência com uma fotografia feita em 1962, quando no espaço colonial português, os movimentos de libertação contestavam o domínio português, e os cenários de guerras violentas se multiplicavam, estava implícita a hegemonia masculina que dominou tantos encontros coloniais, o direito de posse e de uso e, claro, o de olhar para o corpo das mulheres negras. A fotografia, como demonstra a profusão e banalização destas imagens, foi um instrumento poderoso da colonização dos corpos das mulheres.

Outras questões éticas se colocaram. Muitas delas são semelhantes àquelas com que se confrontam muitos responsáveis por museus, arquivos e bibliotecas, quando têm que decidir aquilo que deve ou não ser colocado *on-line* e como é que deve ser feito. Nuno Porto traz-nos reflexões pertinentes sobre os problemas do WWW. Tal como os problemas de reproduzir imagens que foram geradas num contexto de violência, de desigualdade ou de ignorância por parte de alguns dos envolvidos. Exemplos, neste livro, há vários: as fotografias de doentes coladas nos relatórios médicos analisados por Teresa Mendes Flores. As imagens das pessoas que foram vítima de tortura e, nas fotografias, revelam o seu corpo mutilado, do artigo de Miguel Bandeira Jerónimo. As fotografias de mortos, bebés assassinados, a representarem a maior das fragilidades humanas, em Angola, sobre as quais versa o texto de Afonso Dias Ramos. Ou as fotografias de mulheres sem nome, ou com nomes inventados como "Rosita", seminuas, que são discutidas no artigo de Carlos Barradas.

As perguntas multiplicam-se. Temos o direito a reproduzir imagens de pessoas que não nos deram autorização para o fazermos? E que, em muitos casos, nem sabiam que estavam a ser fotografadas? Pessoas, quase sempre sem nome nem identidade, que foram fotografadas para "ilustrar" ou "provar" discursos e narrativas que não eram as suas? Existem diferenças entre reproduzir um postal e uma fotografia? O postal é algo que já é uma reprodução de uma reprodução e que tem implícito o conhecimento e consciência de todos os envolvidos. Mesmo que na prática muitos dos fotografados não soubessem qual o destino daquela fotografia que alguém lhes estava a tirar. Noutros casos, como o da fotografia médica no artigo de Flores, as imagens foram feitas para serem vistas só por alguns, precisamente, aqueles que detinham o conhecimento médico que legitimava esta acessibilidade. Temos o direito, enquanto historiadores, sociólogos e antropólogos, de mostrar fotografias que não foram feitas para ser mostradas? Muitas vezes representando pessoas que não escolheram ser fotografadas? Sim, penso que temos. Com consciência e reflexão. Em primeiro lugar, é necessário ter em conta que muitas destas imagens foram reproduzidas *ad infinitum*, em postais, livros, revistas e jornais, ou seja, estamos perante várias camadas de mediação. A reproduzir algo que já foi reproduzido. Mas isto não chegaria como validação. Sobretudo, penso que é legítimo reproduzi-las neste livro porque elas estão inseridas num contexto crítico e problematizador. As fotografias não estão "a ilustrar", algo que continua a ser feito em muitos livros de história. Estão a ser objecto de um escrutínio reflexivo que precisa de mostrar estas imagens, para assim partilhar com o leitor as próprias questões éticas e políticas que elas contêm em si.

Assim, não estamos a reproduzir os seus discursos nem a mimetizar os contextos da sua produção, mas a fazer um esforço para os analisar. O próprio tamanho das imagens do livro assim como o arranjo gráfico do volume, que permite que as imagens estejam ao lado dos textos, contribui para este exercício. As imagens estão contidas, em formato pequeno, identificadas, como que para respeitar a intimidade da dor que muitas delas carregam. É preciso ter em conta que as representadas e os representados em questão tendem a ser os mais frágeis, os anónimos, os que não têm voz, nem forma de contestar as imagens que deles se fizeram.

A estetização do colonial é outra das questões sobre a qual temos de tomar consciência enquanto investigadores confrontados com a fotografia. Muitas das imagens produzidas em contexto colonial são muito belas, atraentes e sedutoras. As reproduções contemporâneas de postais e posters "coloniais" são prova disso. Alguns livros publicados recentemente reproduzem – acriticamente – esta atracção pelo exótico. São livros onde são reproduzidas colecções de fotografias ou postais em composições gráficas atraentes. Outro tipo de livros que reproduzem imagens, não por aquilo que elas são mas por aquilo que nelas está representado, é aquele que poderíamos denominar de "nostalgia colonial". Neste modelo de publicação, ou de blogue, as fotografias surgem como verdadeiros lugares de memória, traços visíveis de um passado que já não existe, muitas vezes consumido por pessoas que já estão longe daqueles

Na página seguinte: Fotografia de mulher com criança ao colo. O texto escrito nas costas da fotografia afirma que se trata de uma mulher do norte de Angola, e tem data de 15-11-1961. O pano que traz vestido parece reproduzir um desenho de Winston Churchill, vestido de uniforme militar. O "V" de vitória aparece várias vezes no pano. Não sabemos o nome da fotografada nem da sua filha ou filho, nem o contexto em que a imagem foi feita. O texto que a comenta – nas costas da fotografia – e que não sabemos se foi escrito por quem a fotografou, dirige-se a outra pessoa, e faz comentários racistas sobre a inteligência das mulheres do norte em relação às do sul. Assim, se a imagem parece preservar a dignidade e subjectividade da pessoa fotografada, o texto que a acompanha transforma-a num "tipo", representativo de "todas" as mulheres de uma determinada região angolana. É apenas um exemplo da complexidade em compreender as imagens, sobretudo, quando, como esta, foi comprada, isolada, num mercado de rua em Lisboa em 2014. Col. F.L. Vicente.

lugares ali representados e sabem que não regressarão. E que mesmo que regressassem, aquele mundo já não seria o mesmo. Considero que há que respeitar estes usos da fotografia como dispositivo de saudade, tomando-o como um exemplo das potencialidades afectivas e emocionais das fotografias.

No seu trabalho escrito e em forma de documentário, a antropóloga Catarina Laranjeiro explora a fotografia como um lugar de memória, memórias que se querem esquecer ou memórias que interessa manter vivas. Nas lembranças de uma guerra recente – a libertação da Guiné *versus* a persistência da colonização portuguesa – ainda estão bem presentes as feridas emocionais de um conflito que dividiu "irmãos" em lados opostos da barricada. Laranjeiro usou a fotografia como modo de provocar a narrativa oral dos ex-soldados mas confrontou-se, em vez disso, com os seus silêncios. A força da fotografia enquanto prova está bem presente em duas histórias que conta: o soldado guineense que, tendo combatido do lado português, enterrou as fotografias que o mostravam vestido com o uniforme das tropas dos "tugas", sabendo o risco que isso poderia significar no rescaldo da independência guineense; ou o soldado guineense que, tendo também combatido do lado do inimigo, leva agora a fotografia que o prova à Embaixada Portuguesa com a esperança de assim obter alguma recompensa económica do governo português pelos serviços militares prestados durante a guerra colonial.

A fotografia enquanto prova – entrelaçada nos conflitos armados, políticos e ideológicos no espaço colonial – é também uma ideia central nos artigos de Miguel Bandeira Jerónimo e Afonso Dias Ramos. O primeiro explora os debates internacionais acerca do trabalho forçado, escravatura e tortura em contextos coloniais – sobretudo portugueses, britânicos e belgas – e os modos como a fotografia surgiu como prova e contraprova das denúncias. Intrínsecas a estas denúncias feitas publicamente, e com amplo recurso à imagem, está um novo conceito de "direitos humanos" e de organismos internacionais empenhados em assegurar o cumprimento de uma "ética" do colonialismo. Neste contexto, a fotografia surgia como uma "autentificação da indignação", exposta por uns e considerada uma manipulação por aqueles que se sentiam visados. Nos vários casos abordados por Jerónimo, destacamos o de uma mulher, missionária baptista britânica, que também fotografou e publicou *The Camera and Congo Crime*, em 1909, onde a imagem surge a provar as formas de escravatura moderna que ela queria denunciar. "Denúncia" é também uma palavra-chave no texto de Ramos que, numa análise minuciosa de uma vasta panóplia de fontes, escritas e visuais, públicas e secretas, mostra como a fotografia esteve no cerne da guerra colonial de Angola. A fotografia não representou a guerra. A fotografia provocou-a. O autor mostra como é necessário interpelar as imagens de guerra e de atrocidade para lá do horror que nos provocam. Apela, também, para a necessidade de analisar a "visualidade negligenciada" sobre um caso – Angola 1961 – que se caracteriza precisamente por uma profusão de materiais visuais. As imagens como armas de guerra, arremessadas em vários cenários – panfletos, livros, folhetos, revistas, e mesmo perante os membros, internacionais da ONU, na sua sede nova-iorquina. As imagens do irrepresentável usadas para "cegar" o discernimento, para suscitar ódios e vinganças, para justificar todas as formas de repressão. Este é o único artigo que entra directamente no momento histórico que baliza os limites cronológicos do projecto de investigação que deu origem a este livro. Sendo tão curta a duração do projecto, decidi que a associação entre fotografia, conflitos armados e descolonização era um tema demasiado importante e vasto para poder ser incluído. Mas urge que alguém siga por este caminho de investigação. Em primeiro lugar, os arquivos públicos assim como os pessoais estão repletos de materiais fotográficos e documentais. Em segundo lugar, o tempo presente tem a vantagem de estar suficientemente próximo para estarem vivos muitos daqueles que passaram por essa experiência histórica e, por outro lado, já existe alguma distância temporal, a amainar os ventos das discórdias e das dores.

Talvez o texto que mais reflicta sobre este lugar da fotografia nos interstícios entre a memória, o presente e o passado colonial, e as histórias de família seja o de Ruth Rosengarten. A autora conjuga a sua identidade de artista, de curadora de exposições e de historiadora da arte para analisar duas colecções de fotografia de tempos diferentes – os retratos de família e os auto-retratos feitos por um homem indiano a viver entre a Índia colonial britânica e a Europa, e o seu neto, artista plástico indiano contemporâneo, que através das possibilidades da montagem digital, usa as fotografias do avô para trabalhar sobre questões de público e privado ou, como afirma Rosengarten, "quando o privado se torna público", algo que todos os autores deste livro também tratam. O mesmo sucede com a arte contemporânea africana e os modos como esta lida com a memória colonial, como sucede no capítulo de Susana S. Martins e de António Pinto Ribeiro. Neste "diálogo difícil" entre a fotografia e o colonial, os autores começam por problematizar a caracterização geográfica de práticas artísticas que, mesmo quando identificadas como sendo "africanas", não acontecem necessariamente no continente africano, e devem ser pensadas como internacionais. Através de alguns artistas sul-africanos e angolanos que, nas suas obras, fazem "a crítica do colonialismo e dos seus regimes de visualidade", os autores também mostram como o legado da fotografia colonial foi "reconfigurado pela fotografia artística contemporânea".

O que é que Susan Sontag e Roland Barthes, a escreverem sobre fotografia em 1979 e 1980, respectivamente, teriam escrito se tivessem acompanhado a revolução digital? Se o trabalho do artista indiano Vivan Sundaram cruza a fotografia analógica e a digital no seu trabalho, Nuno Porto explora teoricamente estes cruzamentos, colocando questões especialmente pertinentes a partir do caso da digitalização do arquivo da Diamang. Onde fica o colonial no mundo *digitalcêntrico* em que vivemos? Quais são as possibilidades, vantagens e os problemas que decorrem no processo de re-mediação entre o analógico e o digital? Como é que se pode, com o "nivelamento" ou "achatamento" da reprodução digital, manter vivos os contextos de produção de uma imagem? Como podemos conter, e problematizar, a banalização das imagens no mundo infinito do *on-line*? Ou sentir a sua materialidade, o seu toque, os traços que podem distinguir um objecto na sua unicidade, mesmo quando ele

é um produto da "era da reprodutibilidade técnica". O problema é que é este mesmo toque, este contacto físico com a fotografia, que pode dificultar a sua preservação e põe em perigo a sua existência. Depois de muitos anos a investigar, a escrever e a trabalhar num projecto sobre o arquivo da companhia de diamantes de Angola, neste artigo Porto parece querer fechar a sua longa e fértil relação com este objecto de estudo.

*
* *

Umas últimas palavras para dedicar ao meu pai este livro e para agradecer a todas as pessoas que o tornaram possível. Ao fechar este livro, sei que tive o privilégio de agregar o trabalho, notável, das investigadoras e investigadores que aqui colaboraram com os seus artigos. À Inês Vieira Gomes uma palavra especial de agradecimento e afecto. Enquanto bolseira do projecto, o seu trabalho e empenho foi fundamental em todas as iniciativas do projecto e também neste livro. Ao Pedro Bernardo, editor culto e exigente, o meu reconhecido agradecimento por todo o apoio e profissionalismo. Agradeço também à Cristina Libério, assistente editorial, e ao MJA, paginador do volume, todo o trabalho e dedicação.

Inevitavelmente, encontro na minha infância e adolescência as sementes que mais tarde me fizeram escolher este tema numa candidatura a um projecto de investigação e agora me levam a publicar este livro em conjunto com várias outras pessoas, algumas delas a trabalhar nestes temas há muito tempo. Cresci entre centenas de máquinas fotográficas antigas, como também de fotografias, sobretudo do século XIX e princípios do XX, numa casa onde elas ocupavam sempre mais espaço do que aquele que havia. Passei muitas horas da minha infância em feiras, mercados e alfarrabistas. O meu pai não fotografava. Era professor universitário, e é historiador. Mas sabia montar e desmontar um "caixote"-máquina e compreendia os mecanismos que fazem da fotografia uma tecnologia. Não era o gesto nem a prática fotográfica que o motivavam. Mas sim a câmara em si e os resultados, em vidro e papel, que outros tinham obtido através dela. Tinha quase 18 anos quando o meu pai escreveu sobre Cunha Moraes para o catálogo de uma exposição sobre o grande fotógrafo de Angola, nos Encontros de Fotografia de Coimbra, um dos vários estudos que publicou sobre história da fotografia portuguesa [9]. Estávamos em 1991 e a fotografia estava ainda longe de ser considerada em Portugal um tema académico. Lembro-me do meu pai me ter chamado ao seu escritório para me mostrar os álbuns publicados nos anos 1880, com as fototipias, belíssimas, que Cunha Moraes fizera em Angola. Na altura, claro, os meus interesses eram outros. Já sabia, desde há uns anos, que queria ir para História, mas não tinha ainda a capacidade para ver e compreender o que tinha em casa. Quando toda a colecção do meu pai foi para o Centro Português de Fotografia, no Porto, em 2000, não vivia em Portugal, mas fiquei satisfeita com o facto de assim as colecções

[9] António Pedro Vicente e Nicolas Monti, *Cunha Moraes – Viagens em Angola* (Coimbra: Casa Museu Bissaya Barreto; 11.º Encontros de Fotografia, 1991). Catálogo de Exposição.

ficarem unidas e disponíveis a todos. Desde então o meu interesse por fotografia, e o lugar que ocupa naquilo que investigo e escrevo, tem estado sempre a crescer.

Não acredito nos benefícios das dádivas materiais, porque tenho o privilégio de ter asseguradas aquelas que são fundamentais, mas apenas no exemplo e nas dádivas de experiências, de saberes e da curiosidade. Além, claro, dos afectos e dos valores. Por isso também, agradeço aos meus pais, por me terem transmitido a sua curiosidade por tantos mundos diferentes. Ao Diogo, obrigada. Também por partilhares comigo o entusiasmo pelos materiais da história. Ao meu pai, dedico este livro por ser um "amante da fotografia", tanto dos objectos, como das suas histórias. E por me ter transmitido, sem eu dar por isso, uma parte desse amor. Espero que um dia as minhas filhas possam compreender porque é que, apesar de tantas queixas e lamentos, as levei, desde que nasceram, a museus, concertos, viagens, livrarias, alfarrabistas, feiras de velharias e exposições. Porque é que partilho com elas os meus mundos.