

QUANDO A LENTE TRESPASSA O CORPO: REPRESENTAÇÕES DE AFRICANOS NA FOTOGRAFIA OCIDENTAL (1870-1920)

LEONOR SAMPAIO DA SILVA*

A década de 70 do século XIX é geralmente apontada pelos historiadores como um momento de viragem que assinala o fim da superioridade industrial da Grã-Bretanha e o início dum período de recessão económica que coincide com um esforço de expansão e consolidação colonial. Em Portugal, em Inglaterra, em França e na Alemanha, esses cinquenta anos (1870-1920) são férteis em acontecimentos marcantes do ponto de vista da configuração do império, como por exemplo, o Ultimatum inglês e o mapa cor-de-rosa.

As ocorrências históricas que marcam o período coexistem com uma mudança significativa no modo como se representa o Outro. Coincidindo com a segunda fase da colonização europeia (também chamada de *New Imperialism*), este período caracteriza-se por uma sofreguidão sem precedentes, por uma extrema rivalidade na aquisição de territórios ultramarinos e pela institucionalização do discurso racista de superioridade ocidental sobre os povos colonizados. A sofreguidão imperialista da época manifestava uma avidez especialmente acentuada pelos territórios africanos. Várias razões estavam na origem da chamada “corrida à África”. Além de razões económicas, a teoria evolucionista de Darwin inspirava discursos raciais e eugenistas que encontravam no cenário africano um terreno fértil para a realização de estudos científicos.

* CHAM (Centro de História de Além-Mar), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa e Universidade dos Açores.

Um cartoon da época representa de forma bastante expressiva a atracção pelo continente africano: “The Rhodes Colossus”, caricatura da autoria de Edward Linley Sambourne publicada pela primeira vez na revista *Punch*, a 10 de Dezembro de 1892, retrata o colonialista britânico Cecil Rhodes a abranger com uma passada colossal todo o território africano do Cairo à Cidade do Cabo. Esta caricatura é um ícone do desejo de dominação britânica de África (o conceito “do Cabo ao Cairo”, como ficou conhecido). O fio que ele segura é o cabo de um telégrafo, símbolo do poder da civilização ocidental em unificar um extenso território através do desenvolvimento científico, designadamente no campo das comunicações.

Na convergência dos interesses económicos com o estímulo científico, o encontro multicultural em África desencadeou imagens do Outro que chegam ao ocidente por duas vias. Uma delas é aquela que, na formulação de Blanchard, Bancel e Lemaire, nos aparece sob a designação de *zoos humanos*. Gozando de enorme popularidade, os zoos humanos eram exposições coloniais, também chamadas “etnológicas” ou ainda “aldeias negras”, nas quais indivíduos exóticos (os oriundos das colónias) eram exibidos ao lado de animais selvagens, em espectáculos montados para distracção dos visitantes europeus ávidos de um primeiro contacto com a alteridade. Trata-se de um caso típico do encontro de culturas colonial, em que o Outro surge “encenado e enjaulado”¹, reforçando o posicionamento etnocêntrico e dominante do observador. Esta prática aparece em paralelo em vários países da Europa durante o século XIX, conhecendo, desde o início, um sucesso extraordinário. Foi exactamente a sua popularidade junto do público que levou a que estas exposições se transformassem em feiras, algumas delas itinerantes, com uma estrutura tão pesada que, por vezes, ascendia aos 400 figurantes².

A encenação elaborada para fins de exposição do Outro vai, com o passar do tempo, adquirindo proporções gigantescas de teatralidade. O objectivo central destes espectáculos era mostrar o selvagem, e *mostrar* é aqui um verbo semanticamente relevante, na medida em que assinala a dimensão exacta do que se pretendia: encenar uma representação do Outro. A dramatização da selvajaria começava nos cartazes de divulgação das exposições³. Antes da representação, a divulgação dos espectáculos era publicitada numa linguagem apostada em destacar o carácter desumano, cruel e bárbaro dos costumes em exposição. A guerra e a barbárie marcavam presença através de uma combinação de ícones

¹ Pascal BLANCHARD, Nicolas BANCEL, e Sandrine LEMAIRE, “Le spectacle ordinaire des zoos humains”, in Ignacio RAMONET, Dominique VIDAL, Alain GRESH, (ed.), *Manière de Voir. Polémiques sur l’histoire coloniale*, n.º 58, Paris, SA *Le Monde Diplomatique*, Julho-Agosto de 2001: 41 (tradução nossa).

² Para se ter uma ideia do interesse que estas exposições suscitavam, a secção colonial da exposição universal de Paris do ano 1900 chegou a ter 50 milhões de visitantes.

³ Figura 1.

visuais e verbais, nos quais estavam patentes imagens e sugestões poderosas de guerra e de morte. A integração das mulheres neste universo reforçava a selvajaria do(s) grupo(s) representados. No decurso das representações, investia-se a fundo no processo de animalização do Outro que visava dois propósitos principais: demarcar com rigor a fronteira entre *nós* (constituídos como padrão) e *eles* (unidos na indistinção cultural desviante do modelo) e glorificar a civilização ocidental. A encenação do outro enquanto selvagem incluía danças frenéticas, simulação de combates sanguinários e de ritos canibais, bem como a demonstração da poligamia, com a exposição de famílias inteiras organizadas em torno da existência de várias esposas.

Para compor brevemente o quadro geral destas encenações, falta apenas dizer que o público, diversificadamente constituído – integrando desde os populares menos instruídos até figuras de grande relevo social, como políticos, cientistas e jornalistas que escreviam sobre estes espectáculos –, reagia ao espectáculo que lhe era oferecido com um misto de fascínio, sentimento de superioridade e desdém relativamente ao Outro. Os visitantes raramente estranhavam e muito menos deploravam as condições físicas e humanas em que eram exibidos e viviam os indivíduos exóticos. Muitos atiravam comida e bugigangas aos grupos expostos, comentavam a sua aparência comparando-os aos primatas e riam perante aqueles que pareciam estar doentes, com medo ou com frio. A racialização do humano permitia ao Ocidente desenvolver a filosofia imperialista e a prática colonial com um sentimento de superioridade que recebia cálido acolhimento numa consciência tranquila.

Uma conclusão interessante que nós podemos retirar destes espectáculos é que eles diziam muito pouco acerca dos indivíduos e grupos em exposição, pois mostravam-nos numa moldura visual limitada por estereótipos e quase nunca acompanhada por narrativas longas ou esclarecedoras da sua identidade; em contrapartida, estas exposições dizem-nos muito acerca dos observadores, os quais não estando limitados pela moldura da representação do visível, se revelam nos discursos que proferem e nas imagens que fabricam.

Vejamos dois casos concretos de representação visual e verbal do Outro: uma na Europa, outra na América, uma no século XIX, outra do século XX; a primeira, uma mulher, o segundo um homem, ambos africanos, ambos jovens, ambos de baixa estatura, ambos exibidos como objectos visuais, ambos tratados como infra-humanos.

Ela chamava-se Saartjie (Pequena Sara) Baartman, e foi exibida em Inglaterra e em França como uma aberração, ao lado de gigantes, anões, mulheres barbudas e gémeos siameses de quatro pernas. Apresentada aos parisienses como o espécime mais extraordinário da humanidade primitiva, a troco de três francos, a Pequena Sara era um sucesso comercial. Com uma aparência física habitual no seu povo, mas desusada na Europa, a hotentote (palavra que, em holandês, significa *gaga*, uma designação já de si depreciativa para a comunidade sul-africana que era

assim referida por se expressar numa língua incompreensível aos colonizadores), com a altura de uma criança de 12 anos (cerca de um metro e meio), exibia os sinais normais da esteatopigia: ancas e nádegas exageradamente largas. O seu corpo continha uma segunda característica, desta feita cultural, que suscitava um interesse acrescido por parte dos europeus: os órgãos genitais excessivamente desenvolvidos por meios artificiais. Era este o elemento mais distintivamente estranho e chocante para a sensibilidade ocidental do tempo. A “cortina do pudor”, como tinha sido eufemisticamente verbalizada por Lineu, representava aos olhos da comunidade científica europeia uma prova da inferioridade moral e da inequívoca animalidade da comunidade bosquímane, pois acreditava-se que os seres humanos mais avançados do ponto de vista físico e ético eram sexualmente contidos, ao contrário dos selvagens. A associação que há largos séculos havia sido estabelecida entre a aparência e as características morais dos humanos⁴ saía, assim, reforçada por intermédio de valores e práticas culturais estranhas ao ocidente, prejudicando ainda mais a imagem da Vénus Hotentote, como Sara Baartman era anunciada nas exposições públicas.

Saartjie Baartman é a prova de como um corpo pode ter uma dimensão política. Ela é mais do que uma aberração – serve de modelo de comparação para acentuar a beleza europeia: o corpo desviante fica associado a povos inferiores em físico, intelecto e moralidade. Se no século XIX o corpo europeu masculino representa a normalidade, o corpo de uma mulher negra expressa a sua radical alteridade relativamente ao modelo. A sul-africana do século XIX serve, assim, não só para marcar a diferença entre homens e mulheres, como para reforçar a construção da identidade masculina europeia enquanto critério de avaliação do humano. Nos antípodas do modelo masculino caucasiano, o corpo feminino negro expressava a diferença radicalmente anormal e inferior quando comparada com o corpo masculino europeu. Nesta visão do Outro convergem categorias de raça e sexo que universalizadas acabam por criar o estereótipo da hiper-sexualidade da mulher negra, que acabou por ser estendida à totalidade dos africanos. As grandes dimensões dos órgãos genitais (ainda por cima manipulados) e das nádegas tiveram como efeito criar o “mito científico” de que o tamanho era directamente proporcional ao apetite sexual, o que fazia das negras fêmeas devassas que não tinham domínio sobre o seu corpo, pura natureza não modificada pelo sentido moral. Através delas a raça branca reforçou a sua imagem de raça superior: civilizada, comedida, inteligente. Funda-se, deste modo, a crença de que a sexualidade feminina externa à configuração ocidental é em geral patológica. O corpo de Saartjie torna-se, assim, um ícone da diferença sexual.

⁴ A relação entre a aparência física e as emoções e traços de personalidade assume especial incidência no barroco, nomeadamente nos estudos de Descartes (*As paixões da alma*, 1649), Charles Le Brun (*A expressão das emoções*, 1668) e Roger de Piles (*Curso de Pintura por princípios*, 1708).

Saartjie é, portanto, apresentada na sua nudez estranha aos olhos do europeu branco como uma fêmea inferior, com um apetite sexual primitivo, excitando os homens e escandalizando as senhoras. Uma ilustração francesa, desencontradamente intitulada ora “La Belle Hotentot”, ora “Os curiosos em êxtase” ironiza a “beleza” retratada com comentários como: “Oh! Que belo bife!” e “Ah! Que cómica é a natureza.” Iguamente ofensiva é uma caricatura que funda o preconceito ocidental no cânone visual dos grandes mestres europeus.⁵ Inspirando-se em diversas representações da deusa Vénus com Cupido (Ticiano, 1555, Rubens 1608 e 1613, Velásquez, 1647-1651, por exemplo), a caricatura de Sarah Baartman rompe, porém, com o modelo ocidental da representação da deusa. Apresentando-se com peles e acessórios que a remetem indiscutivelmente para o campo dos povos primitivos, ela distingue-se da deusa na cor da pele, no modo como está vestida e penteada, bem como no olhar que lança, malicioso e sedutor, ao espectador humano. A Vénus das representações europeias não seduz os humanos, colocando-se numa pose que dificulta o contacto visual directo e frontal, muitas vezes, através do recurso mediador do espelho que mostra sem permitir o olhar directo. O poder de sedução de Saartjie é acentuado pela interpelação directa de Cupido ao observador: “Take care of your Hearts!” Se há que ter cuidado com ela, a Vénus Hotentote não é uma deusa, mas uma mulher perigosa, a *femme fatale* que coloca a virtude masculina em perigo.

Profusamente representada em desenhos, gravuras e caricaturas, Baartman adquire uma dimensão ficcional. Na qualidade de imagem, ela transforma-se em objecto segundo, duplo do humano, representação do corpo híbrido por excelência, e intensifica a já de si extremada reacção oitocentista à imagem do diferente: considerada uma aberração e uma curiosidade científica – meio humana, meio animalesca, ela é o elo que faltava para ligar os animais irracionais aos seres humanos.

A Vénus Negra constitui, assim, um corpo insólito, partilhando do humano, do animalesco e do divino pagão – a tripla natureza que a caracteriza expulsa-a para fora dos lugares tradicionalmente associados ao feminino humano. Desse modo, ela aparece como um animal (vivendo em jaulas), um diabo (perversa na carga erótica que carrega) e um monstro (na diferença física que ostenta relativamente às mulheres ocidentais), etiquetas derivadas dos padrões intolerantes da cultura europeia, não da natureza. Nessa qualidade sofre as mais terríveis crueldades e humilhações; é vendida, alugada, acorrentada, exibida numa jaula, pintada, desenhada, tocada e observada em nome do divertimento e da ciência, não como sujeito dotado de identidade e consciência, mas como objecto à mercê dos interesses alheios. Vive, assim, numa moldura de pura visualidade que a transforma num simulacro da pessoa que podia ter sido. Morre com cerca de 26 anos, na sequência de complicações pulmonares causadas pela excessiva

⁵ Figura 2.

exposição ao frio, e permanece até hoje como um ícone da repressão colonial, nunca abandonando, portanto, a condição de imagem.

O sucesso europeu destes espectáculos rapidamente chega ao continente americano. Em 1906, Ota Benga⁶ é trazido do Congo e exibido todas as tardes, no Parque Zoológico de Nova Iorque, no Bronx, numa jaula com macacos. Ota Benga apenas tinha por companheiros outros animais, em concreto um orangotango, que se dizia possuir uma inteligência quase humana, e um papagaio, também trazido de África. O público, que variava entre 300 a 500 pessoas por hora, ria ruidosa e incessantemente perante o espectáculo proporcionado pelo facto de o orangotango estar sempre agarrado ao africano. Uma notícia publicada em *The New York Times*, a 10 de Setembro de 1906, relatava o seguinte: “The Bushman didn’t seem to mind it, and the sight plainly pleased the crowd. Few expressed audible objection to the sight of a human being in a cage with monkeys as companions, and there could be no doubt that to the majority the joint man-and-monkey exhibition was the most interesting sight in the Bronx Park.”

A certa altura, o autor da notícia afirma: “... one had a good opportunity to study their points of resemblance. Their heads are much alike and they both grin in the same way when pleased.” A comparação entre o homem e o macaco chega à seguinte formulação: “Many of those in the crowd who watched Benga’s antic doubted if he was a human being, and one heard questions in various languages. «Ist dass ein Mensch?» a German woman asked for instance.”⁷

Estes dois casos demonstram de forma inequívoca que, no articulado dos impérios coloniais de finais do século XIX / princípios do século XX, a representação do Outro é um factor crucial de consagração das hierarquias das raças e de domesticação do diferente. A transformação do Outro numa imagem visual (quando é desenhado ou fotografado), performativa (quando encenado) ou verbal (quando descrito ou noticiado) integra-o numa rede de dominação política legitimada pelos discursos científicos.

É certo que a representação do Eu sempre se efectuou contra o pano de fundo da representação do Outro e que a segunda raramente resistia à tentação da crítica ao diferente. Mas uma novidade distingue as representações do século XIX relativamente às de épocas anteriores: as imagens agora produzidas difundem um retrato marcadamente negativo do Africano, que penetra rápida e fortemente no corpo social graças aos novos e mais eficazes métodos de difusão de imagens. Não nos esqueçamos do temor que os Bárbaros e os infiéis suscitavam junto dos gregos ou dos cruzados, nem da aura positiva que envolve o bom selvagem de

⁶ Figura 3.

⁷ Intitulado “MAN AND MONKEY SHOW DISAPPROVED BY CLERGY; The Rev. Dr. MacArthur Thinks the Exhibition Degrading. COLORED MINISTERS TO ACT The Pygmy Has an Orang-Outang as a Companion Now and Their Antics Delight the Bronx Crowds”, de autor desconhecido, o artigo pode ser consultado em linha no sítio: http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?_r=1&res=9C04E7D81F3EE733A25753C1A96F9C946797D6CF

Rousseau, no século XVIII. Por medo ou por benevolência, o ocidental manteve, no passado, um certo grau de respeito em relação ao exótico que se extingue com o colonialismo. As representações que esta época produz dos africanos accionam um mecanismo de inferiorização dos povos colonizados validado quer pelas imagens que os dão a conhecer, quer pelo discurso científico que os estuda e lhes atribui uma posição recuada na escada da evolução humana. Exemplos disso são o *Essai sur l'inégalité des races humaines*, de Joseph Artur de Gobineau (1853-1855), cujos critérios de hierarquização conducente à superioridade da raça branca incluem tópicos tão subjectivos quanto “a beleza das formas, a força física e a inteligência”⁸ ou ainda uma obra britânica de 1857, *Indigenous races of the Earth*⁹ que ilustra a posição intermédia da raça negra entre o modelo Grego e o símio, através duma comparação entre os crânios dos três representantes de cada patamar hierárquico. Na base da pirâmide, o Negro representa a mais inferior das raças, situando-se todas as outras entre os dois extremos do branco e do negro.

Quando o século XIX reforça a distinção entre *ser* um corpo e *ter* um corpo, não remete apenas as mulheres para esta versão de identidade limitada a um corpo que não se chega a possuir. As chamadas raças inferiores também se definem pelo despojamento do próprio corpo, o que favorece a sua conversão em material (numeroso e variado) quer de pesquisa quer de ilustração científica. Com o passar do tempo, a docilidade dos colonizados – mais depressa resultante de impotência do que de consentimento em face do poder do homem branco – foi interpretada como factor de validação do discurso civilizador do Ocidente.

Fotografias tiradas em África nos finais do século XIX continuam a reproduzir imagens estereotipadas dos Africanos. Como podemos ver pelas inscrições que acompanham as Figuras 4 e 5, o fotógrafo europeu encena e cataloga os africanos sob dois estereótipos dominantes: sexo e guerra. No primeiro caso, a rapariga é representada enfeitada e em pose artificial para servir um propósito forçado, expresso na inscrição que vemos à esquerda “Zulu girl waiting for her lover”¹⁰. Impõe-se questionar por que razão há-de uma mulher jovem, apresentando-se na pose, no contexto e com os acessórios que esta fotografia ostenta, estar à espera do amante e não descansando ou simplesmente mostrando-se como imagem segundo as solicitações de quem a fotografa? Ou porque é que simplesmente não se diz dela aquilo que mais tarde veio a ser o título dado a esta fotografia: “Woman seated in a studio”? A resposta é simples: porque o que está em causa não é uma representação da realidade, mas uma encenação do Outro, a qual, por seu turno, transmite um pré-conceito.

⁸ *apud* PASCAL *et alii*, op. cit., p. 42. Tradução nossa.

⁹ Josiah Clark Nott e George Robins Gliddon defenderam nessa obra, anterior a Darwin, que a raça negra se situava a meio caminho entre o modelo grego e o chimpanzé. Esta ideia é apoiada numa comparação entre os crânios de um indivíduo branco, um negro e o de um chimpanzé.

¹⁰ Michael STEVENSON e Michael GRAHAM-STEWART, *Surviving the Lens. Photographic Studies of South and East African People, 1870-1920*, London: Fernwood Press, 2001, p. 75

A foto do Chefe Teteleku também fabrica e difunde uma imagem estereotipada do Outro: reproduzida em *South Africa: its history, heroes and wars*, de W. Douglas Mackenzie, uma obra de 1899, esta fotografia aparece com a seguinte legenda: “Chief Teteluki – Natal. Not a Bird of Paradise – a Zulu warrior – the professional rapine and slaughter maker of South África”¹¹. Sexo e brutalidade são as duas etiquetas que condicionam os africanos na prateleira dos instintos e dos comportamentos primários, não mediados seja pela nobreza de sentimentos seja pelo uso da razão.

Integrados no ambiente a que pertencem, os africanos fotografados em África retêm a qualidade humana que as representações em solo europeu, no contexto dos zos humanos, lhes suprimira. No entanto, muito embora as fotografias de África não enquadrem os colonizados numa moldura de animalidade, mas de ligação ora a uma natureza predominantemente vegetal ora a interiores civilizados, mantém-se, como se vê através destes dois casos fotográficos, a sugestão de inferioridade moral dos africanos. Além disso, são raros os casos de representação lado a lado de brancos e negros. Uma das fotografias mais extraordinárias do período é uma imagem de grupo¹² representando mulheres e crianças, tirada no Egipto, nos finais do século XIX, por G. Lekegian, figura misteriosa de quem pouco se sabe, excepto que etiquetava as suas fotografias em inglês e em francês, gostava de se apresentar como “photographer artistique”, tinha cartões profissionais impressos em Viena, escritos em inglês e dizendo “Photographers to the British Army of Occupation”. A expressividade das pessoas da fila de trás – os mais velhos do grupo – assume destaque especial nesta representação. Os fotografados revelam no seu rosto e na pose que o corpo assume, as várias reacções à presença estrangeira. Da esquerda para a direita: a cabeça baixa sem sorriso, o rosto contraído, o corpo hirto expressam resistência, insubordinação passiva, como quem diz: “fotografame, já que queres e podes, mas não te devolverei o olhar”¹³; ao lado a resignação: “estou cansada demais para te contrariar”, ao meio, a simpatia de quem se encontra dividida entre a aprovação e o receio, à direita a desconfiança, e um pouco afastado do grupo, o rapaz mais velho, que não pertence nem à fila da frente, porque já não é criança, nem à fila de trás, porque não é mulher, que está vestido como os rapazes, mas na fila das mulheres e dos mais velhos, destaca-se não só pelo afastamento físico, mas pela absoluta frontalidade do rosto e do olhar e pela verticalidade do corpo: sem ombros descaídos, sem cabeça de lado, sem olhar oblíquo. Trata-se de uma figura simultaneamente frágil (sentido derivado da sua juventude e magreza), poderosa, porque destemida (a frontalidade é indício de coragem) e alerta.

¹¹ *idem*, p.80

¹² Figura 6.

¹³ Havia, por parte de povos não europeus, o receio de que o mecanismo fotográfico roubasse a alma, subtraindo ao indivíduo a sua componente espiritual.

Chegados ao século XX, uma grande parte destas fotografias continua a cobrir o género do retrato individual, dividindo-se entre a representação dos “melhores espécimes”¹⁴ e dos mais bem adaptados aos costumes da civilização europeia¹⁵. Sublinhe-se a presença do cristianismo nalgumas fotografias, resultante, sem dúvida da actuação missionária da Igreja nas colónias africanas. À medida que caminhamos pelo século XX, a representação dos africanos abandona o registo estereotipado e ganha objectividade, à medida que se avança na tentativa de fundir o retrato com o registo documental exacto e impermeável à intervenção pessoal do fotógrafo sobre a realidade representada. O fotógrafo procura captar imagens que mostrem ao Ocidente o Outro nas condições objectivas da sua vida e cultura: o transporte das crianças¹⁶, o pentear do cabelo¹⁷, a apanha do algodão¹⁸, a vida em cativeiro¹⁹.

Em certas representações fotográficas, sobressai a expressão sorridente no rosto da maioria dos escravos ou dos africanos, em geral. Entre as duas guerras mundiais, as representações do Outro mostram-no não já como um selvagem exótico, mas como um subalterno, que ao deixar-se domesticar, comprova a legitimidade dos valores e das práticas ocidentais e mostra ser merecedor de ascender a um patamar de maior proximidade com o modelo humano dominante.

Nos anos 50, à medida que África se organiza politicamente e desenvolve o espírito independentista que levaria a que, em 1960, 16 comunidades se constituíssem como estados soberanos (em 2010 comemorou-se os 50 anos da independência de 16 países: Togo, Burkina Faso, Madagáscar, Congo, Somália, Benim, Camarões, Nigéria, Níger, Costa do Marfim, Chade, República Centro-Africana, Gabão, Senegal, Mali e Mauritânia), os africanos ainda aparecem na fotografia ocidental numa posição inferior aos brancos, uma realidade de que têm dolorosa consciência, como se prova pelo auto-retrato com que se definem como os “danados da terra” (expressão retirada duma canção cantada pelos proletários do século XIX) – isto é, os verdadeiros deserdados de terra e de pão (veja-se a obra de Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, datada de 1961, Paris, La Découverte, 2006). A referência a este livro justifica-se, não só pelo título, que expressa uma maldição para os povos de África, mas também pelas palavras de Jean-Paul Sartre que abrem o prefácio da primeira edição da obra, em 1961: «Il

¹⁴ Vide fotografias intituladas “Korana girl” e “Morolong youth”, in: Michael STEVENSON, Michael GRAHAM-STEWART, *Surviving the Lens... op. cit*

¹⁵ “Portrait of a person wearing a cross” e “The Happy Couple”, in Michael STEVENSON, *Surviving... op. cit.*

¹⁶ *Idem*, p. 51.

¹⁷ *Idem*, pp. 109 e 125.

¹⁸ *Idem*, p. 134.

¹⁹ *Idem*, p. 133.

n'y a pas si longtemps, la terre comptait deux milliards d'habitants, soit cinq cent millions d'hommes et un milliard cinq cents millions d'indigènes.»²⁰

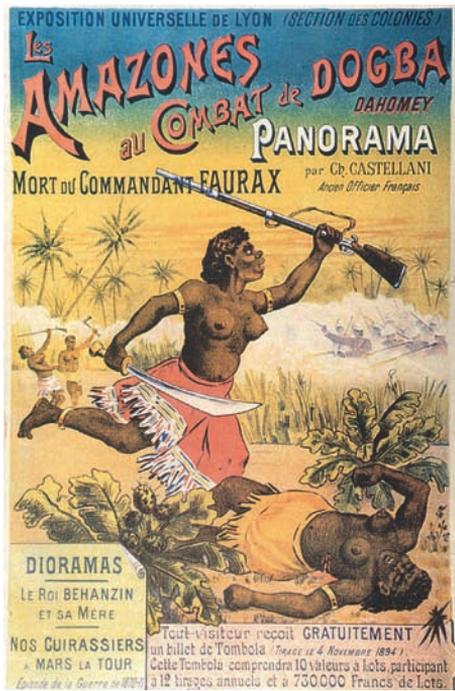
A nossa extremada sensibilidade para o politicamente correcto não pode senão ressentir-se do facto de a Terra que Sartre referir não só não ter mulheres, como os seus habitantes se dividirem em duas categorias: uma minoria de homens e uma maioria de indígenas, como se estes últimos não coubessem na categoria do humano.

Roland Barthes disse em vários lugares e por diversas vezes que por trás de uma imagem existe sempre um texto. Os casos aqui apresentados contêm narrativas subjacentes às imagens que a fotografia ocidental revelou dos africanos, as quais nos permitem surpreender nas imagens histórias de identidade ocultas sob a representação visual do Outro. Mais do que fornecer conclusões, este estudo breve de algumas imagens fotográficas coloniais pretende sensibilizar para uma reflexão orientada para o outro lado do espelho: aquele em que a lente não disciplina a luz (definição que recupera o sentido etimológico de fotografia – *escrita da luz*), mas verbaliza sombras: os duplos dos Africanos, feitos imagem ou corpos segundos, trespassados por estereótipos, ideologias e preconceitos que os colocam no palco de uma alteridade encenada.

²⁰ J. P. SARTRE, in Frantz FANON, *Les damnés...*, *op. cit.*, p. 17.

BIBLIOGRAFIA:

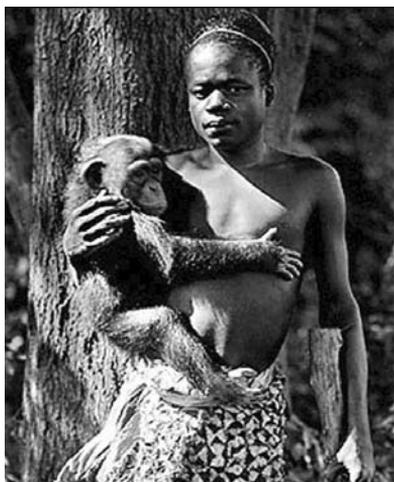
- Barbara CHASE-RIBOUD, *Vénus Noira* (tradução de Lídia Geer), Rio de Mouro, Círculo de Leitores, 2005 [2003].
- Frantz FANON, *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2006 [1961].
- Gabriel BAURET, *A fotografia: história, estilos, tendências, aplicações* (tradução de J. espadeiro Martins), Lisboa, Edições 70, 2006.
- Michael Stevenson, Michael GRAHAM-STEWART, *Surviving the Lens. Photographic Studies of South and East African People, 1870-1920*, London, Fernwood Press, 2001.
- NOTT, J. C., GLIDDON, G. R., *Indigenous Races of the World* (1857), Philadelphia: J. B. Lippincott & Co, London: Trübner & Co. Fonte em linha: <http://books.google.pt/books?id=IdUKAAAIAAJ&dq=%22indigenous+races+of+the+earth%22&printsec=frontcover&source=bl&ots=KCRemqcPPh&sig=gjQPusEbYj4RaOa31NbqACUpZpA&hl=pt->.
- Pascal BLANCHARD, Nicolas BANCEL, e Sandrine LEMAIRE, “Le spectacle ordinaire des zoos humains”, in Ignacio RAMONET, Dominique VIDAL, Alain GRESH, (ed.), *Manière de Voir. Polémiques sur l’histoire coloniale*, n.º 58, Paris, SA *Le Monde Diplomatique*, Julho-Agosto de 2001.
- René DESCARTES, *Discurso do método. As paixões da alma*. Lisboa, Sá da Costa (1992). Disponível (em linha) em: <http://www.scribd.com/doc/26646208/DESCARTES-As-Paixoes-da-Alma>.
- Romuald FONKUA, “Le noir vu par le blanc: aux sources du malentendu”, in Franz-Olivier GIESBERT (dir.), *Le Point. La pensée noire: Les texts fondamentaux*, n.º 22, Abril-Maio de 2009.
- Sander GILMAN, *Disease and Representation: Images of Illness from Madness to AIDS*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1988.
- “MAN AND MONKEY SHOW DISAPPROVED BY CLERGY; The Rev. Dr. MacArthur Thinks the Exhibition Degrading. COLORED MINISTERS TO ACT The Pygmy Has an Orang-Outang as a Companion Now and Their Antics Delight the Bronx Crowds”, de autor desconhecido, o artigo pode ser consultado em linha no sítio: *New York Times*, 1910. Disponível em linha no sítio: http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?_r=1&res=9C04E7D81F3EE733A25753C1A96F9C946797D6CF



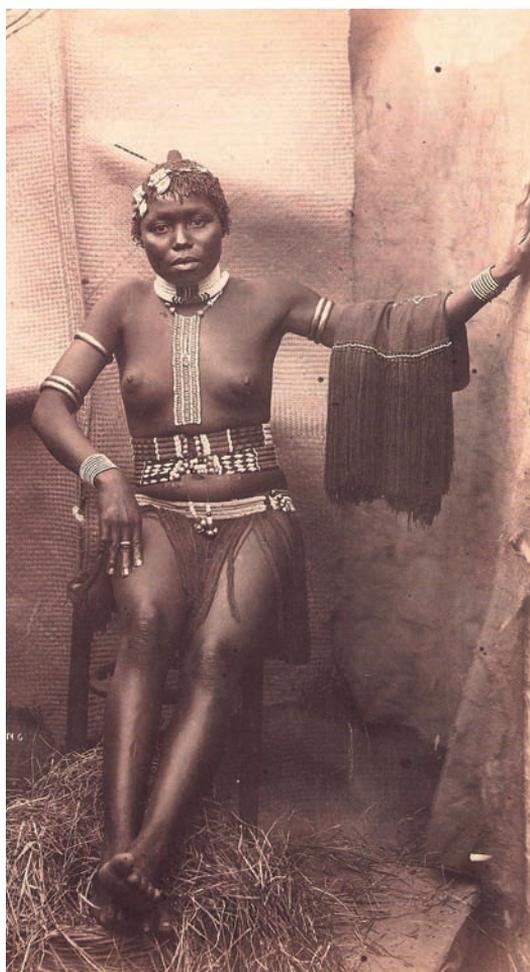
▲ FIG. 1



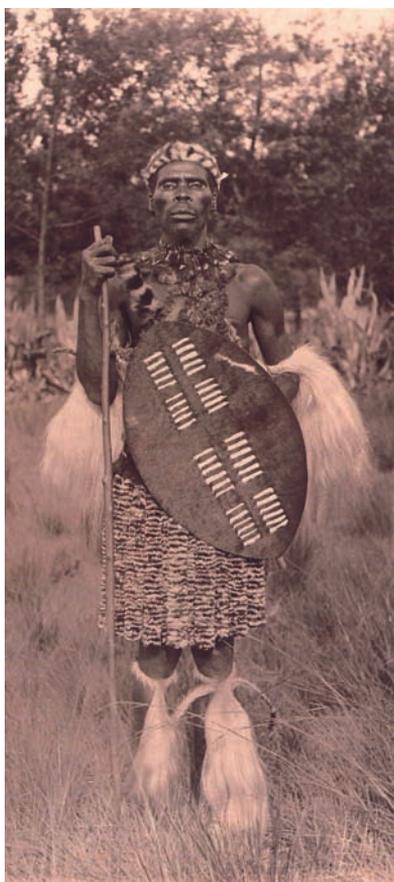
▲ FIG. 2



▲ FIG. 3



▲ FIG. 4



▲ FIG. 5



▲ FIG. 6