

REVISTA
DE
**CULTURA
VISUAL**

Nº 5 2019 | editores do número: Teresa Mendes Flores & Cecília Järdeemar | vista.sopcom.pt

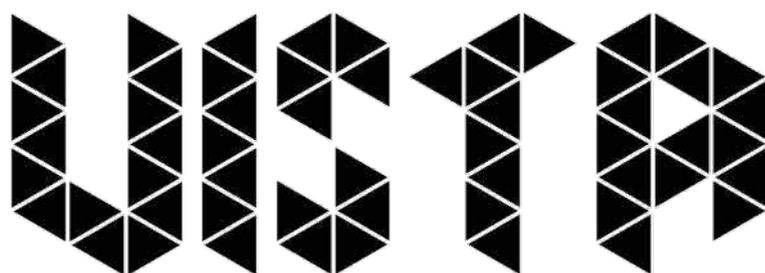


#5

SOPCOM
ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE
CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO







REVISTA
DE
**CULTURA
VISUAL**

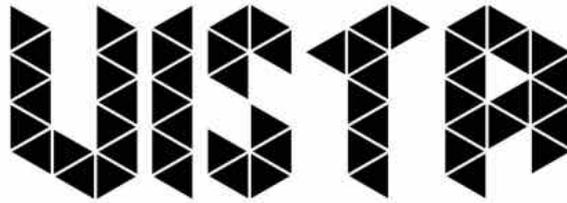
nº 5 *Vistas Imperiais: Visualidades coloniais e processos de descolonização* | 2019 | editores do número:

Teresa Mendes Flores & Cecília Järde mar

www.vista.sopcom.pt

SOPCOM
ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE
CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO





REVISTA
DE
**CULTURA
VISUAL**

Nº 5 • 2019

ISSN: 2184-1284

Tema | Special Issue

Vistas Imperiais: Visualidades coloniais e processos de descolonização

Editores *vista 5 | 2019* | Editors *vista 5 | 2019*

Teresa Mendes Flores & Cecília Järdeemar

Conselho Editorial | Editors

Coordenação: Maria da Luz Correia (UAc/CECS-UM) e Carla Cerqueira (CECS-UM) | **Comentários e Conversas:** Isabel Macedo (CECS-UM) | **Projetos Visuais:** Ricardo Campos (CICS.NOVA-UNL) e Ana Cristina Pereira (CECS-UM) | **Paginação e Composição Gráfica:** Sofia Gomes (CECS-UM)

Conselho Científico | Editorial Advisory Board

Albertino Gonçalves (UM) • Ana Gabriela Macedo (UM) • António Fernando Cascais (UNL) • Bernardo Pinto de Almeida (UP) • Catarina Moura (UBI) • Domingo Hernández Sánchez (ES, US) • Fabio La Rocca (FR, UPV) • Helena Pires (UM) • Isabel Babo (ULP) • Jacinto Godinho (UNL) • João Sousa Cardoso (ULP) • José Bragança de Miranda (UNL/ ULHT) • José Gomes Pinto (ULHT) • Julieta Leite (BR, UFPE) • Luís Loureiro (ULP) • Luís Nogueira (UBI) • Madalena Oliveira (UM) • Manuela Penafria (UBI) • Margarida Medeiros (UNL) • Maria Augusta Babo (UNL) • Maria Teresa Cruz (UNL) • Maria Teresa Flores (ULHT) • Miguel Leal (UP) • Mirian Tavares (UALG) • Moisés de Lemos Martins (UM) • Nelson Zagalo (UM) • Pedro Mota Teixeira (IPCA) • Victor Flores (ULHT)

Conselho Consultivo | Honorary Board

Georges Didi-Huberman (FR) • W.J.T. Mitchell (EUA) • Gillian Rose (RU) • Lucia Santaella (BR) • Bernhard Siegert (AL)

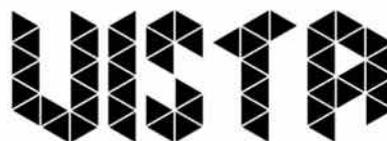
imagem de capa | Gilvan Barreto

***vista revista de cultura visual* • ISSN 2184-1284 • URL www.sopcom.vista.com • email vista.culturavisual@gmail.com**

vista é editada semestralmente pelo **Grupo de Trabalho de Cultura Visual** da **Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação – SOPCOM**. O procedimento de seleção e revisão dos artigos segue o modelo de arbitragem duplamente cega por pares académicos (*double blind peer review*). Aceita textos em português, inglês, francês e espanhol. Os autores que desejem publicar artigos devem consultar o URL da página acima indicado.

vista is published twice a year by the **Visual Culture Working Group** of **Portuguese Association of Communication Sciences – SOPCOM**. *vista* is a double blind, peer-reviewed journal. *vista* accepts submissions in English, Portuguese, Spanish and French. Authors who wish to submit articles for publication should go to URL above.





REVISTA
DE
CULTURA
VISUAL

Índice

- Vistas Imperiais: Visualidades coloniais e processos de descolonização** 9-24
Teresa Mendes Flores & Cecília Järdeemar

artigos

- Postcards from Brazil: o avesso da paisagem e a vida do presente** 27-53
Fábio Gatti & Cassandra Barteló
- Espacio rehabilitado y geografía mutante en Ríos y silencios** 55-78
Natalia Aguilar Vásquez
- O “paraíso tropical distópico” em Rio 50 Degrees – Carry on Carioca** 79-99
Ana Teresa Gotardo
- Corpos colonizados: Recursos com paisagem em fundo. Uma agenda de pesquisa** 101-126
António Fernando Cascais & Mariana Gomes da Costa
- As figuras do Gungunhana no caleidoscópio (pós)colonial** 127-148
Sívio Marcus de Souza Correa
- For Whom the Bell Tolls: Memeing French Landscape on Instagram** 149-170
Meredith L. Pruden

varia

- Muñecas: sueños & juegos ancestrales que desafían la Teoría canónica de la imagen** 173-205
Dorota Maria Kurażyńska & Juan J. Cabrera Contreras

comentários

- Gomes, M. (realizador) (2012). Tabu [filme]. Portugal: O Som e a Fúria.** 209-213
Tiago Vieira da Silva

A True Date with a Palm Tree

Victoria Ahrens

217-228

As pessoas nos não-lugares ou as não-pessoas precisam de lugares

Sara Machado da Graça

229-234

Epistemic Decolonization through the Colonial, Anti-and Post-Colonial Archive in Contemporary Art

Ana Balona de Oliveira

235-272

Vistas Imperiais: Visualidades coloniais e processos de descolonização

Teresa Mendes Flores & Cecilia Järde mar

O tema da paisagem é desafiante desde logo pela multiplicidade de áreas em que é um conceito importante: nas ciências da natureza, em particular na ecologia, na geografia física e na geografia humana, na antropologia cultural e em algumas engenharias (de ambiente, de construção, de geodesia, agronómica, etc.). A lista pode continuar pelas ciências militares preocupadas com a vigilância do território e com as estratégias de defesa e ataque. Nas artes é central para a arquitetura e não apenas para a que se designa “paisagística”, mas para toda a arquitetura enquanto forma organizada de construção de paisagens, aliando natureza e cultura. Na poesia foi elemento glosado em muitos momentos da sua história; é especialmente associada à poética romântica, que na pintura e demais artes plásticas, se tornou um género autónomo, e na música, solidariamente com aquelas artes, expressou estados de alma.

A sua transversalidade toca também um aspeto crítico extremamente caro à área da Cultura Visual, a confusão que o termo proporciona entre a sua dimensão signíca e a sua dimensão de referente, ou seja, entre a paisagem enquanto representação e a paisagem “fora da representação”, a paisagem “real”, aquela que existe materialmente à nossa volta. Isto mesmo se expressa na polissemia da palavra “vista”, que dá nome a esta revista: a “vista” significando os olhos, os órgãos da visão; a “vista” que vislumbro no ato mesmo de olhar o que se apresenta à minha volta, e que estará realmente diante de mim; e a “vista” representada, referindo-se ao género de imagem onde uma ampla parte de um território ou “paese” (país) - na sua origem italiana - é representado.

Confusão entre visão e território que em inglês admite o trocadilho “sight and site” (visão e lugar) e que na estética do pitoresco se desenvolve como uma confluência entre imagens representadas e locais reais apreciados como se fossem uma imagem, isto é, lugares (geralmente) naturais que “dariam uma boa imagem”, passando a submeter-se

a apreciação da natureza aos códigos visuais das imagens representadas¹. Aspetos que conformaram (e conformam, ainda) a prática fotográfica e as suas “photo opportunities”. Mas, como se disse, os termos são inter-cambiáveis e teremos imagens pitorescas porque representam lugares pitorescos. Uns e outros devem ser representados ou vistos a partir de pontos de vista que favoreçam a sua adequação às convenções da estética pitoresca associada à espetacularidade dos fenómenos naturais, em geral resultado das grandes escalas desses fenómenos face às dimensões humanas, mas sem serem apresentados como fenómenos perigosos e ameaçadores do humano, como no romantismo; mas suficientemente perigosos para serem desafiantes ou misteriosos, para gerar surpresa de modo seguro. Contudo, são cenas, reais ou representadas, sem a perfeição e harmonia de formas e de luz que as faça parecer unicamente belas. Não nos cabe aqui detalhar os elementos históricos destas convenções particulares, a nossa intenção é apenas sublinhar como o conceito de paisagem se associa a uma prática visual codificada, e por isso, social e histórica, caracterizada por mediar as relações entre natureza e cultura, como bem refere Mitchell: “A paisagem é uma cena natural mediada pela cultura” (2002: 5)².

Frequentemente, na teoria da paisagem a oposição entre natureza e cultura é considerada fundadora da própria possibilidade da paisagem, enquanto conceito e prática (Serrão, 2011). Num ensaio marcante dessa história, o texto *Philosophie der Landschaft* (1913) de Georg Simmel (2009:7), o autor distingue os conceitos de paisagem e natureza: “A natureza, que no seu ser e no seu sentido profundos nada sabe da individualidade, graças ao olhar humano que a divide e das partes constitui unidades particulares, é reorganizada para ser a individualidade respetiva que apelidamos de “paisagem”. Ou, como diz noutra passagem: “Ver como paisagem uma parcela de chão com o que ele comporta significa, então, por seu turno, considerar um

¹ No século XVIII, a proposta de uma estética do pitoresco é avançada por William Gilpin (1724-1804) que publica *An Essay on Prints* em 1768. Uvedale Price (1747-1829), prossegue o debate no seu *Essay on the Picturesque as Compared with the Sublime and the Beautiful*, em 1794, e já no início do século XIX, Richard Payne Knigh (1751-1824) publica, em 1805, *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*. Todos defendiam a necessidade de incluir esta categoria estética entre o Belo e o Sublime e contribuem para a sua caracterização. Gilpin fica mesmo associado à promoção de passeios pitorescos, embrionários do turismo.

² A citação completa é “A paisagem é uma cena natural mediada pela cultura. É simultaneamente um espaço representado e um espaço apresentado, um significante e o significado, o quadro e o que é enquadrado, um lugar real e o seu simulacro, um pacote e o produto que ele contém” (Mitchell, 2002: 5). No original: “Landscape is a natural scene mediated by culture. It is both a represented and presented space, both a signifier and a signified, both a frame and what a frame contains, both a real place and its simulacrum, both a package and the commodity inside the package” (Mitchell, 2002: 5).



excerto da natureza como unidade - o que se afasta inteiramente do conceito de natureza” (Simmel, 2009: 6).

É esta análise que leva Simmel a distinguir entre “sentimento da natureza” e “sentimento da paisagem”, (Simmel, 2009: 7) considerando o primeiro associado às filosofias e religiões cósmicas, e o segundo, pós-medieval, associado à racionalidade moderna, analítica e metonímica e à referida separação entre “homem” e natureza. Assim, na interpretação de Simmel, a paisagem, na relação que tem com o Todo, mesmo que metonímica e metafórica, seria uma forma de procurar restaurar a integração do sujeito no Todo mas, ao mesmo tempo, presa a essas categorias opostas, essa unidade seria sempre precária (e esse é um tema, por excelência, do romantismo, o conflito entre o todo e o fragmento, o distanciamento e a vontade de fusão, o individual e o coletivo, a natureza e a cultura).

De facto, esta oposição é sobretudo formulada pelo pensamento iluminista que separa “sujeito cognoscente” e “objeto cognoscível”³ como forma de assegurar o conhecimento verdadeiro e o domínio do sujeito sobre o objeto, intenção já preconizada pelo racionalismo cartesiano. Esta separação molda a tradição paisagística europeia, quer as imagens se destinem ou não a fins científicos. O género pictórico da paisagem devolve-nos um lugar privilegiado e a sensação de domínio sobre a vista visionada, servindo de meio simbólico da sua construção cultural e da domesticação dos perigos e potencialidades da natureza. Nesta tradição, a natureza é frequentemente representada como idílica e/ou ameaçadora, em qualquer dos casos, opondo o humano ao natural. Esta separação tem vindo a ser o principal objeto de contestação dos estudos eco-críticos contemporâneos que realçam o elemento inclusivo dos conceitos de ambiente e paisagem (Coupe, 2000).

Mark Dorrian e Gillian Rose, no seu compêndio *Landscape and Politics* (2003) também sublinham esta ideia da separação histórica entre a terra e o sujeito na forma da paisagem como estratégia associada ao desenvolvimento do capitalismo nos começos da era moderna, por oposição ao sistema feudal, ou mesmo ao nomadismo e a relações mais solidárias entre comunidades e meio natural. Seja como for, o que fica claro, é que a paisagem, e com ela as diversas formas históricas de mediar a natureza, é uma formação social e política que não deve ser entendida como natural (Cosgrove, 1984; Massey, 2005).

Outro elemento característico do conceito de paisagem é a sua relação originária com a subjetividade do espectador/ouvinte/leitor, e isto provavelmente é assim mesmo

³ Immanuel Kant elabora esta conceptualização no seu influente *Crítica da Razão Pura*, publicado pela primeira vez em 1781 e revisto pelo autor em 1787.

quando tomamos a paisagem como objeto científico, uma vez que o que a constitui enquanto “paisagem” é a sua relação dinâmica com o sujeito que a percebe e considera sob esse *ponto de vista* (o que também problematiza a oposição atrás referida). No lugar visto em direto ou no lugar visto numa representação há um forte apelo à relação com o corpo do sujeito que é, simultaneamente, colocado *fora da cena*, salvaguardado (mais ou, menos protegido), mesmo quando está lá em pessoa diante do cenário observado, porque se coloca num ponto que ele/a próprio/a não vê enquanto nele se situa; e colocado *dentro da cena*, numa proximidade imaginária porque a paisagem, seja quais forem os seus objetos particulares, é sempre uma cena ampla sobre um território e resulta sempre de um lugar poderoso. A dimensão panóptica é constituinte do género na medida em que garante ao observador o acesso a algo percebido como um todo (mesmo que seja na realidade sempre uma parte) o que, inevitavelmente, dá a esse observador uma posição privilegiada e tendencialmente segura, por vezes invisível, o que maximiza o seu poder (real ou simbólico, ou ambos). Daqui resulta a convenção pictórica de primeiros planos escuros que abrem, em cortina, sobre “paisagens” iluminadas e amplas. Resulta também daqui a tensão entre afastamento e fusão já que implica uma relação com o todo e com o ambiente: na palavra francesa “environment”, o que está em volta, o ambiente, o que nos rodeia. Esta aceção está presente na terminologia da ecologia, onde o conceito de paisagem se associa à noção de ecossistema, cuja origem pode ser remontada ao conceito de “massa do Todo” de Alexander Von Humboldt⁴.

Estar no local não é equivalente a ver uma cena representada, desde logo, pela falta de relação com a multiplicidade de sentidos numa representação, por definição, sempre falha (na pintura e na fotografia não há cheiro, nem sons, nem toque, etc.). Contudo, a relação do/a espectador/a com a cena, em presença ou ausente, é codificada de modos semelhantes e a preocupação com a devolução da sensação imersiva na paisagem não é unicamente um dado da presença *in loco* mas constitui também uma tendência perseguida pelos diferentes *media* da paisagem. Tendência que intensifica a passagem e a fusão entre cena “real” e cena “representada”. Na verdade, ambas as “cenas” são mediadas pela cultura e um produto social, histórico e político (DeLue e Elkins, 2008; Wells, 2011).

A paisagem, nos seus diferentes modos, pode ser entendida como resultando de uma luta pela imposição de significados preferenciais a um território, resultando daqui que cada paisagem concreta pode ser compreendida como uma forma de controlo e

⁴ Na realidade Friedrich Wilhelm Heinrich Alexander, barão de Humboldt (1769-1859), geógrafo, naturalista, explorador e político. A sua obra mais importante é *Cosmos*, publicada em 1845-47.



normalização, ou seja, de imposição desses significados. É conhecida a tese de Ann Bermingham sobre a prática de jardinagem e desenho no século XVIII britânico: “[Estas práticas] Funcionavam como meios a partir dos quais as disposições sociais relativas à ordem, ao poder e ao significado encontravam expressão nas técnicas de apresentar a natureza. (...) Tornaram-se os lugares de atitudes ideológicas específicas e de ambivalências” (Bermingham, 2012: 78)⁵.

Ao apresentar o caso da pintura holandesa seiscentista, Ann Jensen Adams (2002) mostra o papel destas pinturas na invenção da Holanda enquanto país e na afirmação política da sua nacionalidade e direito à autodeterminação e a uma identidade própria. A paisagem participa na política de identidades, nacionais e pessoais. Pode, por isso, ser associada ao conjunto de processos que, segundo Benedict Anderson, servem para imaginar a nação, e que incluíam, para além das línguas, os mapas, os censos ou os museus, tudo meios que permitem concretizar realidades abstractas e demasiado extensas não experienciáveis por cada pessoa. Como a nação:

proponho a seguinte definição de nação: é uma comunidade política imaginada - e que é imaginada ao mesmo tempo como intrinsecamente limitada e soberana. É imaginada porque até os membros da mais pequena nação nunca conhecerão e nunca ouvirão falar da maioria dos outros membros dessa mesma nação, mas, ainda assim, na mente de cada um existe a imagem da sua comunhão. (Anderson, 2012: 25)

Sendo as comunidades, em qualquer escala, local, regional, nacional ou outra, associada a um território, os territórios são quase invariavelmente associados à identidade dessas comunidades, pelo que as suas paisagens tornam-se um símbolo através do qual diferentes membros de uma comunidade se identificam. Podemos encarar as atividades de “paisajar” (acolhendo a proposta de Mitchell de transformar o substantivo “paisagem” em verbo), como resultado da política de construção de identidades. Esta não assegura os mesmos privilégios a todos, pelo que controlar as paisagens (as reais e/ou as representações) equivale a adquirir uma vantagem política. Em muitos casos, as paisagens representadas são um meio importantíssimo para assegurar o controlo das paisagens reais.

É este percurso entre paisagem, identidades e controlo que nos levou a propor este número da VISTA sobre “Vistas Imperiais”. Partimos do célebre artigo de W. J.T. Mitchell, intitulado “Imperial Landscape”, publicado na coletânea *Landscape and Power* (Chicago: Chicago University Press, 2002) onde o investigador norte-americano

⁵ No original: “They functioned as mediums through which social dispositions toward order, power and meaning found expression in techniques for rendering nature. (...) They became the sites of specific ideological attitudes and ambivalences”

contestava a interpretação de que o género paisagem seria especificamente um género da pintura, bem como um género moderno e ocidental (Clark, 1979). Bastou-lhe, para destronar estes argumentos, lembrar a pintura chinesa e as mais antigas pinturas murais greco-romanas, para propor outra interpretação: o género paisagem floresce nos regimes imperiais, e usa todos os *media* disponíveis. Esta consideração de que existem múltiplos modos de representar paisagens, leva-o a afirmar que a paisagem é ela própria um *medium*, já que a sua codificação se propaga nos diversos meios. Esta versatilidade *transmediática* é a razão da sua prevalência em momentos de afirmação de impérios, precisamente porque estes são “nações excessivas”, nações que cresceram demais e cuja forma de controlo, entre outras, exige uma ampla socialização em torno de valores e símbolos concretos e de procedimentos metonímicos e metafóricos que possibilitam um reconhecimento imaginário. As representações de paisagens, com a sua capacidade de reprodução e de circulação por comunidades vastas, dão corpo a lugares, a geografias, por vezes distantes, a elementos culturais e naturais que se transformam em símbolos identitários. Dão a ver, ouvir e sentir elementos fáceis de adotar como seus/nossos ou impondo-os como elementos definidores dos “Outros”, os quais, acabaram, na maioria dos casos, por os interiorizar como seus. É precisamente o caso dos processos coloniais e a razão porque as populações que foram sujeitas a esta dominação referem, hoje, as dificuldades que enfrentam para “descolonizar” as mentes (Henriques, 2016).

Mitchell contestava, por isso, que o género paisagem fosse uma mera afirmação do estético (Gombrich, 1950), para defender a versão alternativa de que a paisagem (tanto a representada como a representação) é uma (mais ou menos) poderosa forma de afirmação política, que oculta sempre um “lado negro” (Barrell, 1983), que é uma “formação social” (Cosgrove, 1984) e que tem os seus foras de campo, as suas distribuições de sujeitos e poderes: “a paisagem circula como um meio de troca, um lugar de apropriação visual, um foco para a formação da identidade” (Mitchell, 1994: 2)⁶. Esta edição da VISTA teve em conta o atual momento pós-colonial em que se verifica um crescente interesse por este debate, em particular por parte das novas gerações, tanto as do lado dos antigos países colonizadores como as do lado dos novos países, antes colonizados. Tivemos ainda, em conta um certo atraso da nossa academia nesta reflexão, pelo menos nas áreas da comunicação e da cultura visual, bem como a urgência de estender este debate ao novo contexto mediático digital, embora não a ele limitado.

⁶ No original: “Landscape circulates as a medium of exchange, a site of visual appropriation, a focus for the formation of identity”.



Paralelamente, nos últimos anos, tem-se verificado um maior acesso e um crescente interesse pelos arquivos produzidos pelos países europeus colonizadores e, quando se preservaram, pelos arquivos dos países que se tornaram independentes. Este interesse deve-se, em alguns casos, ao fim de barreiras legais que impediam o acesso ou divulgação dos arquivos, e porque, passadas várias décadas dos processos de descolonização, que motivaram traumas e incompreensões entre os intervenientes das diversas fações, uma nova geração de académicos e não académicos, nomeadamente, artistas, pretende compreender melhor essas histórias. Por outro lado, o trabalho de digitalização de alguns destes espólios tem tornado possível revelar a existência destes mesmos arquivos, facilitando a sua visibilidade e contribuindo para a sua receção fora do núcleo restrito dos historiadores e historiadoras políticos e sociais. Assim, na literatura, no jornalismo, no cinema, na antropologia, na história da ciência, na fotografia e nas artes, entre teóricos, como entre artistas e outros protagonistas do mundo da cultura, tem-se multiplicado o trabalho crítico sobre estes documentos da história contemporânea do século XX, cujos efeitos ainda se fazem sentir.

O número 5 da VISTA partiu, como referimos, da própria noção de “vista”, na sua diversidade de significados, para propor um debate sobre os regimes de visualidade coloniais e pós-coloniais e a sua relevância contemporânea. Recebemos um leque de propostas centradas, principalmente, nas manifestações artísticas contemporâneas, mas também acolhemos, nesta edição, alguns trabalhos que se debruçam sobre arquivos visuais coloniais e incluímos, ainda, um artigo que reflete sobre o uso de fotografias na rede social *Instagram*.

Este número apresenta ainda três ensaios visuais que abordam o tema das *Paisagens Imperiais* a partir de diferentes estratégias artísticas. Incluem desde reflexões pessoais de artistas individuais sobre o seu próprio trabalho fotográfico, até uma visão sobre os artistas contemporâneos que trabalham sobre a memória colonial e os processos de descolonização na atualidade pós-colonial.

O dossiê de artigos abre com o texto de Fábio Gatti e Cassandra Barteló que contribuem para esta edição com uma abordagem da obra *Postcards from Brazil: cicatrizes da paisagem* (2016), do artista pernambucano Gilvan Barreto. Os autores apresentam o contexto social e político do trabalho e a estratégia estética e retórica da obra, mostrando como Gilvan Barreto desenvolve uma prática artística comprometida com o presente da sua comunidade (ou comunidades), de acordo com os preceitos de Hélio Oiticica (Brasil, 1937-1980) que, em 1967, foi uma das vozes na defesa do papel crítico e interventivo dos/das artistas e questionou as definições do belo, do contemplativo e a própria materialidade e objetualidade da arte, propondo um imperativo ético-político para a ação artística. Para além deste aspeto, e mais importante, Gatti e Barteló

integram *Postcards from Brazil* nas epistemologias pós-coloniais contemporâneas que questionam as categorias mentais de um pensamento ocidental, eurocêntrico e hierarquizante que se tende a reproduzir nas sociedades que sofreram (com os) processos de colonização. Os trabalhos teóricos de Darcy Ribeiro, Frantz Fanon, Gayatri Spivak e Achille Mbembe, neste último caso repropondo uma leitura das categorias foucaultianas de “necropolítica” e “necropoder”, são convocados para situar este trabalho de Barreto.

De facto, o artista construiu *Postcards from Brazil* associando imagens e textos oriundos de dois arquivos diferenciados, mas ambos da época da ditadura militar (1964-1985): imagens de paisagens paradisíacas do Brasil, produzidas pela Embratur, a Empresa Brasileira de Turismo, criada em 1966 para promover a imagem do Brasil no exterior e que criou originalmente estas imagens para postais; e textos dos relatórios militares sobre massacres ocorridos nos mesmos locais representados nos postais. Estes massacres foram revelados publicamente apenas em 2014 pela Comissão Nacional da Verdade (CNV)⁷, e aqui resgatados por Barreto, para transformar por completo o sentido onírico e a beleza contemplativa a que os postais fazem apelo, obrigando-nos a ver essas paisagens exóticas e luxuriantes como locais de crimes. Este trabalho faz-nos acreditar, mais ainda, na tese de John Barrell (1983) a propósito da representação dos trabalhadores pobres na pintura inglesa do século XVIII. Barrell defendia que em toda a paisagem idílica existe um “lado negro”, precisamente, o da opressão laboral (no caso analisado por Barrell) mas extensível a outras opressões (raciais, de género, de classe). Questões semelhantes são abordadas pelos dois textos seguintes. Natália Aguillar Vásquez interpreta o trabalho do fotógrafo Juan Manuel Echavarría (Medellín, Colômbia, 1947), *Ríos y silencios*, apresentado em 2017 no Museu de Arte Moderna de Bogotá (MAMBO), na Colômbia, a partir da crítica à divisão entre natureza e cultura. Vásquez opõe-se a uma leitura antropocêntrica da paisagem que considera constituir a tradição paisagística ocidental, seguida como referência cultural pelos países colonizados, e que não identifica no trabalho de Echavarría. Em particular, na série que analisa, dedicada ao levantamento fotográfico de escolas abandonadas, em regiões remotas da Colômbia, em resultado das guerras que assolaram o país, e que Echavarría foi fotografando ao longo dos últimos 20 anos.

⁷ Esta comissão foi criada pela Presidente da República Dilma Rousseff, em 2011, com o objetivo de identificar práticas de violação dos direitos humanos e “efetivar o direito à memória e à verdade histórica e promover a reconciliação” (artigo 1º do Decreto-Lei nº 12, de 18 de Novembro de 2011, da Casa Civil da Presidência da República Brasileira).



A análise privilegia dois elementos que não estão presentes no *medium* fotográfico: o movimento e o som. A autora parte do próprio título da exposição e das dimensões significantes que encerra: os rios, que não aparecem nas imagens, e que são interpretados como referência metafórica ao movimento, ausente das fotografias, bem como à própria geografia da Colômbia, território atravessado por rios que o fotógrafo terá percorrido para aceder a alguns dos espaços fotografados; e o som, desde logo, o som do silêncio, o único efetivamente presente mas que acaba por ser interpretado como afirmação paradoxal de uma ausência, da ausência dos sons naturais que os elementos representados (em silêncio) produziram (fosse a fotografia um *medium* sensível aos sons). Desta forma, a autora procura evidenciar o papel ativo da natureza, dos elementos de fauna e flora que surgem representados nas fotografias, por entre as paredes, a céu aberto, das escolas arruinadas.

A ruína, importante elemento da estética paisagística romântica, que põe em cena o conflito entre a presença humana e a natureza, é aqui reinterpretada pela autora à luz do contexto de trabalhos anteriores de Echavarría. Ao invés de representar abandono e decadência civilizacional e essa visão que dissocia humanos e natureza, a autora considera que esta série fotográfica demonstra a unidade do meio natural. Nas fotografias, os animais e plantas são os verdadeiros protagonistas. O trabalho em série e a estratégia de enquadramento a que o fotógrafo recorreu, usando ângulos frontais e escalas de enquadramento que fazem sentir o fora de campo (o movimento exterior) são argumentos desta leitura, para além da ausência de figuras humanas nas imagens, adivinhadas apenas pelos vestígios da sua presença atual. Desta forma, Vásquez afasta-se da interpretação curatorial do MAMBO, que, segundo ela, vê este trabalho de Echavarría apenas como prova de violência e abandono, uma leitura centrada na ação humana e no papel do fotógrafo como novo “descobridor”, mesmo que politicamente incómodo.

A política das imagens está também presente na análise de Ana Teresa Gotardo ao prólogo do documentário de Julien Temple *Rio 50 Degrees - Carry on Carioca* (2014), no seu artigo “O ‘paraíso tropical distópico’ em *Rio 50 Degrees – Carry on Carioca*”. O filme de Temple aborda a construção da cidade olímpica, por ocasião dos preparativos para receber os jogos olímpicos de 2016, que decorreram no Rio de Janeiro. Para a autora a abordagem de Temple, logo nesses primeiros 14 minutos introdutórios, põe em contraste duas cidades: a utópica paradisíaca e a distópica aterradora. A montagem associativa por contraste parece ser o principal recurso expressivo do prólogo, associando-se imagens de arquivo, voz *over*, música tropicalista e testemunhos atuais sobre as obras em curso. O resultado é uma visão crítica e multifacetada que problematiza a imagem turística oficial, revela os processos ideológicos de construção

da cidade enquanto marca comercial, e discute estereótipos prevalentes sobre o Brasil.

Sobre estes estereótipos, Gotardo procura apresentar alguns elementos que evidenciam a longa construção histórica do Brasil enquanto paraíso tropical e apoia-se, igualmente, em pesquisas sobre a origem moresiana do conceito de utopia. Mais do que uma análise estritamente fílmica, a estratégia de Ana Teresa Gotardo, neste artigo, passou pela contextualização de diferentes formas de constituição do significado cultural da cidade do Rio de Janeiro, desde logo, trazendo para o debate alguns dos principais momentos da história urbanística da cidade que culminou na mais recente intervenção no contexto do “mega evento” olímpico, conceito também problematizado no artigo, na relação com a dimensão financeira, por um lado, e de marketing da cidade, por outro. As referências ao modo como alguma filmografia, principalmente norte americana, fixou um imaginário tropicalista e exótico é um contributo para pensarmos o importante papel do cinema na construção de paisagens, no caso vertente, da paisagem urbana e das suas constantes construções simbólicas, tanto utópicas como distópicas, tanto impostas pelos centros de poder quanto revolucionárias. Gotardo refere que este documentário de Julien Temple, produzido para a cadeia televisiva britânica BBC, segue esta linha de questionamento político.

Os dois artigos seguintes analisam aspetos do imperialismo português. O artigo de António Fernando Cascais e de Mariana Gomes da Costa “Corpos colonizados: Recursos com paisagem em fundo. Uma agenda de pesquisa” apresenta uma circunstanciada relação das fontes e causas da influência do paradigma epistémico racista e eugenista norte-europeu na consolidação da antropologia portuguesa, efetivamente concebida como uma antropobiologia. O artigo demonstra como se operou um desvio daquelas considerações quando aplicadas aos povos europeus do sul, percebidos como exemplos de degenerescência e miscigenação, e como se redirecionaram essas metodologias e “epistemopolíticas” para os povos colonizados do império. Examinando as duradouras e prevalentes raízes culturais destas percepções etnocêntricas do “Outro”, alavancadas em concepções religiosas messiânicas, e o modo como se secularizaram na ciência moderna para servir idênticos propósitos de controlo e, agora, servir objetivos capitalistas, mostrando como estes povos poderiam servir para o trabalho.

No artigo demonstra-se como o uso de fotografias e da sua lógica indexical só pode ser inteiramente compreendido quando inserido neste contexto epistemológico e político. Deste modo, o artigo apresenta uma seleção de imagens que nos permitem tornar visíveis estes propósitos.



O artigo de Sílvio Marcus de Souza Correa trata da luta simbólica pela capacidade de certas vozes imporem, ou tentarem impor, uma leitura preferencial sobre um mesmo ícone, a partir do exemplo da figura do líder político do império de Gaza, em Moçambique, o Rei Gungunhana (c.1850-1906). Em “As figuras do Gungunhana no caleidoscópio (pós)colonial”, Correa segue o que designa de “percurso social das imagens” deste chefe político. Estas são imagens com diversas materialidades e diferentes retóricas, como gravuras, ilustrações, caricaturas, postais ilustrados, fotografias, filmes e até imagens em cerâmica, que compõem um “caleidoscópio” que atesta, por um lado, a popularidade alcançada pela figura política de Gungunhana e, por outro, as suas “múltiplas vidas”, ou seja, os diversos significados, muitas vezes contraditórios, a que se prestou. Este facto, atesta características semióticas da imagem, por um lado, a sua reproduzibilidade numa diversidade de suportes e a facilidade da sua circulação, por outro, a sua volatilidade e abertura para acolher múltiplas significações. Um processo que Roland Barthes designou por “ancoragem”, referindo-se à necessidade de fixar, através da legenda ou de algum tipo de texto, um sentido preferencial para a leitura pretendida para uma imagem, encarada como desafio essencial às categorias semióticas estáveis, representadas pela força simbólica da linguagem verbal.

O autor investigou os diversos contextos, coloniais e pós-coloniais, em que a imagem foi usada e os interesses políticos diversos que dela se apropriaram ao longo do tempo, dando a ver uma complexa iconografia. Neste artigo, o leque temporal desta iconografia situa-se entre o momento de captura de Gungunhana pelo militar português Mouzinho de Albuquerque, em 28 de dezembro de 1895, até ao momento da sua restituição a Moçambique, em junho de 1985. Correa deixa claro como a imagem de Gungunhana serviu para promover a vitória militar portuguesa, surgindo como símbolo da força portuguesa (precisamente mostrando um Gungunhana aprisionado e derrotado), como serviu para a crítica à própria monarquia, principalmente através de caricaturas que desvalorizavam o feito militar, e como, idêntica figura de Gungunhana, já muito depois da sua morte, continua a viver tornando-se símbolo da resistência anti-colonial e herói nacional de Moçambique. Não tratando diretamente de imagens de paisagens, a pesquisa histórica apresentada contribui para a discussão da política das imagens e coloca a ênfase nos contextos históricos como quadros geradores de sentidos. Através da figura de Gungunhana, o autor convoca diversas paisagens e suas reconfigurações coloniais e pós-coloniais, que resultam importantes neste dossiê.

O artigo de Meredith Pruden convoca um tipo de “caleidoscópio” mais contemporâneo: as imagens publicadas na rede social *Instagram*. Partindo de uma análise de um *hashtag* criado a propósito do grande incêndio da catedral francesa de Notre Dame, em

Paris, a 15 de abril de 2019, Pruden recolhe exemplos da atividade dos participantes desse grupo de interesse, diversificados, quanto ao estilo e propósitos das mensagens. A sua abordagem segue de perto as características da imagem fotográfica, quando apreendida através dos discursos dos seus espectadores, propostas por Cara A. Finnegan, no seu livro *Making Photography Matter. A Viewers History From the Civil War to the Great Depression* (UIP: 2015): presença, carácter, apropriação e magnitude. Pruden considera estas categorias apropriadas para abordar a realidade comunicacional das redes sociais onde as imagens e os textos se misturam, e onde a circulação ocorre como uma sequência de comentários, permitindo aplicar as referidas categorias de Finnegan, que centrou a sua análise nos discursos escritos sobre certas fotografias específicas. Ora, argumenta Pruden, nas redes sociais da internet as imagens, no seu modo retórico de “meme”, como único elemento ou misturadas com textos, funcionam como esse conjunto de comentários a partir dos quais o sentido pretende ser produzido, e é, diversas vezes, re-significado. Deste modo, a autora identifica estratégias que enaltecem o poder simbólico da catedral Notre Dame, como representante da nação francesa e elemento preponderante de uma história visual da paisagem urbana de Paris e de França, que replicariam o seu carácter de “paisagem imperial”; bem como estratégias opostas, de crítica e de sátira, que revelam o potencial de contestação que circula na internet, procurando desarmar as estratégias tantas vezes naturalizadas dessas paisagens consensuais e que a autora aproxima de uma cultura participativa.

As redes sociais tornaram-se um novo lugar de circulação, construção e disputa sobre o valor simbólico das paisagens.

Abrimos a secção Ensaio Visuais com o trabalho da artista Victoria Ahrens que articula uma história pessoal de migração e exílio com a sua descoberta de palmeiras em *A True Date with a Palm Tree*; palmeiras que tanto encontrou nos parques e jardins de Londres como nos retratos e auto-retratos fotográficos do avô, descobertos num álbum de família de 1930, quando o avô residia em Buenos Aires. O material fotográfico deste ensaio justapõe palmeiras fotografadas pela artista durante os seus passeios por Londres e imagens retiradas do álbum do seu avô - desvanecidas, já curvadas e amarelecidas, estas fotografias mostram Richard Henry Ahrens a posar ao lado ou à frente de palmeiras nos jardins da Argentina. Numa delas, *Canary Island Date Palms*, a figura está parcialmente obscurecida, escondida entre os frondosos ramos de palmeiras que entram na imagem vindos de palmeiras que se encontram atrás e ao lado da figura, e noutra, *Henry Richard Ahrens and Date Palm*, a emulsão de sais de prata já danificada ainda retém alguns traços da imagem original que parece desaparecer no fundo branco, fundindo numa só as figuras da palmeira e do seu avô.



A autora apresenta a história e origem da palmeira e a sua relação com a expansão colonial para questionar o significado contemporâneo destas árvores que ela consegue encontrar ainda hoje em Londres - interroga-se se o seu significado atual poderá relacionar-se com o permanente fascínio do seu avô por estas árvores sendo ele um europeu deslocado na Buenos Aires dos anos 1930.

As pessoas nos não-lugares ou as não-pessoas precisam de lugares, o ensaio visual de Sara Machado da Graça, também parte dos seus encontros com o tecido urbano contemporâneo que lhe serve de base para imagens construídas através de montagens *mixed media*. Nestas imagens o trabalho árduo de vendedores e vendedoras das ruas de Maputo, capital de Moçambique, é inserido em novos ambientes e paisagens. Alertando para o facto de vastos grupos de pessoas da cidade subsistirem fora do mercado de trabalho oficial, executando diariamente tarefas repetitivas, lembrando Sísifo, tais como vender garrafas de água, almofadas, fechos ou produtos hortícolas das suas pequenas machambas, a autora fotografa estes/as comerciantes do *dumba nengue* ("mercado negro") como marionetas, ou como os bailarinos de Oscar Schlemmer. A partir da proposta teórica de Marc Augé sobre os não-lugares, Sara Machado da Graça propõe reimaginar as vidas vividas por estas pessoas. Ao removê-las dos seus locais habituais, a artista coloca-as como personagens solitárias num movimento eterno, em não-lugares hiperbolizados - questionando-se se as regras da matemática também se aplicam aqui - será que uma não-pessoa num não lugar se equipara a uma pessoa no seu ambiente próprio?

O último ensaio visual que apresentamos é assinado por Ana Balona de Oliveira e mistura deliberadamente trabalho curatorial e os propósitos de um ensaio visual ao refletir sobre o trabalho artístico de outros e ao mostrar, sequencialmente, exemplos das suas obras. *Epistemic Decolonization through the Colonial, Anti- and Post-Colonial Archive in Contemporary Art* discute as intervenções de nove artistas contemporâneos nos processos de descolonização epistémica.

Através do trabalho crítico em vários tipos de arquivos, tanto coloniais, como anti-coloniais e pós-coloniais, públicos e privados, Oliveira apresenta um conjunto de diferentes estratégias artísticas usadas para reinterpretar e reformular o projeto colonial português, a sua retórica à volta da "Grande Época dos Descobrimentos", e o racismo estrutural e institucional prevaemente, ainda hoje, em Portugal. Os artistas abordados incluem Kiluanji Kia Henda, (Angola 1979), Filipa César (Portugal 1975), Olavo Amado (Sao Tomé and Príncipe, 1979), Angela Ferreira (Mozambique 1958), Euridice Kala aka Zaituna Kala (Mozambique, 1977), Délio Jasse, (Angola, 1980), Daniel Barroca (Portugal, 1976), Filipe Branquino (Mozambique 1977) e Mónica de Miranda

(Portugal/Angola 1976). Em conjunto, propõem múltiplas formas de confrontar a *episteme* colonial e a presente condição neo-colonial.

Agradecimento

As editoras deste número querem expressar o seu agradecimento ao artista Gilvan Barreto pela gentil cedência de uma das imagens do seu trabalho *Postcards from Brazil: cicatrizes da paisagem* para a capa desta edição.

Teresa Mendes Flores elaborou este trabalho com o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia, no âmbito do projeto *Photo Impulse* (“O impulso fotográfico: medindo as colónias e os corpos colonizados. O arquivo fotográfico e fílmico das missões portuguesas de geografia e antropologia”), com a referência PTDC/COM-OUT/29608/2017.

Cecilia Järdeemar recebeu o apoio da Konstfack University of Arts and Crafts, Stockholm, Sweden, e The Swedish Arts Council, nº 0046709508782.

Referências bibliográficas

Adams, A. J. (2012). Competing Communities in the ‘Great Bog of Europe’. Identity and Seventeenth-Century Landscape Painting. In W. J. T. Mitchell (Ed.), *Landscape and Power*. 2nd ed. (pp.35-76). Chicago e Londres: The University of Chicago Press.

Anderson, B. (2012/1983). *Comunidades imaginadas. Reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa: Edições 70.

Barrell, J. (1983). *The Dark Side of the Landscape: The Rural Poor in English Painting 1730-1840*. Cambridge: Cambridge University Press.

Birmingham, A. (2002). System, Order and Abstraction. The Politics of English Landscape Drawing around 1795. In W. J. T. Mitchell (Ed.), *Landscape and Power* (pp. 77–101). Chicago e Londres: The University of Chicago Press.

Clark, K. (1979/1949). *Landscape into Art*. Nova Iorque, Hagerstown, San Francisco e Londres: Harper&Row Publishers.

Cosgrove, D. (1984). *Social Formation and Symbolic Landscape*. Madison: University of Wisconsin Press.

Coupe, L. (Edition) (2000). *The Green Studies Reader from Romanticism to Ecocriticism*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

DeLue, R. Z. & Elkins, J. (2008). *Landscape Theory*. Londres: Routledge.



Dorrian, M. & Rose, G. (2003). *Deterritorialisations...Revisioning: Landscape and Politics*. Londres: Black Dog Publishing.

Gombrich, E. (1950). The Renaissance Theory of Art and The Rise of Landscape. Em *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance* (pp. 107–122). Londres: Phaidon Press.

Henriques, J. G. (2016). *Racismo em Português. O lado esquecido do colonialismo*. Lisboa: Tinta da China.

Massey, D. (2005). *For Space*. Londres: Sage Publications.

Mitchell, W. J. T. (2002). Imperial landscape. Em W. J. T. Mitchell (Ed.), *Landscape and Power* (pp. 5–34). Chicago e Londres: The University of Chicago Press.

Mitchell, W. J. T. (1994). Introduction. Em W. J. T. Mitchell (Ed.), *Landscape and Power*. (pp. 1-4). Chicago e Londres: The University of Chicago Press.

Serrão, A. V. (2011). *Filosofia da paisagem. Uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.

Simmel, G. (2009). *Filosofia da Paisagem*. Covilhã: Edições da UBI.

Wells, L. (2011). *Land Matters. Landscape Photography, Culture and Identity*. Londres e Nova Iorque: Tauris.

Teresa Mendes Flores é investigadora principal do projeto Photo Impulse no ICNOVA onde coordena o grupo de investigação Cultura, Mediação e Artes e integra a direção do centro. É uma das editoras principais da Revista de Comunicação e Linguagens. Projetos financiados em que participou como investigadora incluem: *Feminine Politics – Gender Politics and Strategies Oriented Towards Visibility of Women Members of Parliament* (2008-2011), *History of the Visual Culture of Medicine in Portugal* (2010-2013), *Culture at the Front Page – A Study of the Portuguese Newspapers During the First Decade of This Century* (2012-2014), *Stereo Visual Culture – The Visual Culture of Portuguese Stereoscopic Photography* (2012-2015). Realizou um pós-doutoramento sob o tema da fotografia nas expedições científicas portuguesas (2012-2017). Leciona nas áreas da semiótica, arqueologia dos media visuais e teoria da imagem.

✉ teresaflores@fcs.unl.pt

Cecília Järdeemar é artista plástica e investigadora sueca/portuguesa. É doutora em Belas Artes pelo *Royal College of Art* no Reino Unido sendo, atualmente, docente na Universidade Konstfack em Estocolmo. O seu trabalho em fotografia, performance e vídeo tem sido apresentado na Suécia, na República Democrática do Congo, México, Itália, Grécia, Suíça, Rússia, Reino Unido e Alemanha, e textos seus integram publicações da Whitechapel Gallery e Ridinghouse, entre

outras editoras. Dirigiu o projeto artístico Les Archives Suédoises (2015-2019), juntamente com os artistas Anna Ekman e Freddy Tsimba. É investigadora principal do projeto de pesquisa artística *Reframing the encounter – From repressed colonial pile to a collaborative decolonial counter-archive* (2020-2023).

✉ cecilia.jardemar@konstfack.se



artigos

***Postcards from Brazil:* o avesso da paisagem e a vida do presente**

Fábio Gatti & Cassandra Barteló

Resumo:

O cenário político brasileiro vem sofrendo mudanças nos últimos anos. Em 2016, a presidência da república sofre um golpe que culmina na destituição da então presidente Dilma Rous-seff (PT-Partido dos trabalhadores). Com base nessa nova configuração política, o artista Gilvan Barreto realiza o trabalho *Postcards from Brazil: cicatrizes da paisagem*. Sensível aos desencadeamentos do período e, sobretudo, atento à ascensão da extrema direita, ele recorre à arte a fim de recuperar poeticamente os horrores da ditadura militar brasileira. O presente artigo apresenta uma análise de *Postcards*, tendo como base cinco eixos: o postal, o arquivo, o documento, a fotografia e a paisagem. Para tanto, toma-se como alicerce reflexivo a necropolítica de Achille Mbembe, o pensamento sobre o povo brasileiro de Darcy Ribeiro e a violência colonial em Franz Fanon e sua aproximação com a política em Luís Felipe Miguel; as discussões sobre documentação, arquivo e fotografia em Joan Fontcuberta, Boris Kossoy, Michael Buckland, Christian Berger e Jessica Santone, Serge Tisseron e Hall Foster; a questão da paisagem pela geografia compreensiva de Milton Santos e pelos argumentos de William J. T. Mitchell. Outros textos, assim como a entrevista feita com Gilvan Barreto, servem de sustento para tal conversaçãõ e ajudam a entender o avesso da paisagem e a vida do presente do Brasil.

Palavras-chave: Fotografia; Arte; Ditadura militar brasileira; Paisagem; Documento.

Abstract:

The Brazilian political scene has undergone a huge change since 2013. A soft coup for removing former President DilmaRousseff (PT) took place in 2016. Based on this configuration, Gilvan Barreto carried out the work *Postcards from Brazil: scars of the landscape*. Sensible to the

triggering of this period and, in particular, aware of the growing discourses from far right, he invoke art and poetically recovers the horrors of the Brazilian military dictatorship. This article presents an analysis of Postcards, based on five axes: the postcard, the archive, the document, the photograph and the landscape. For this purpose, it takes as a reflective foundation the necropolitics from Achile Mbembe, the thinking about Brazilian people from Darcy Ribeiro and the colonial violence in Franz Fanon and its approach to politics in Luís Felipe Miguel, the discussions over documentation, archive and photography in Joan Fontcuberta, Boris Kossoy, Michael Buckland, Christian Berger and Jessica Santone. Serge Tisseron and Hall Foster, the question of landscape by the comprehensive geography from Milton Santos and the arguments of William J. T. Mitchell, are taken as reflective foundations for this. Other texts serve as support for such a conversation as well as the interview with GilvanBarreto and help to understand the averse of the landscape and the life in the present of Brazil.

Keywords: Photography; Art; Brazilian militar dictatorship; Landscape; Document.

No Amazonas, no Araguaia já, já
Na Baixada Fluminense
Mato Grosso, Minas Gerais
E no Nordeste tudo em paz
Na morte eu descanso
Mas o sangue anda solto
Manchando os papéis, documentos fiéis
Ao descanso do patrão
Que país é esse?
Renato Russo, *Que país é este?*, 1978

Introdução

Darcy Ribeiro (1995: 30) diz parecer impossível reconstituir de forma integral o processo colonizador, uma vez que existe unicamente o testemunho dos protagonistas, todos eles invasores. Menciona ainda a supressão das vozes de índios e negros, subalternos impossibilitados de expor suas próprias falas, tal qual evidencia Spivak (2010: 20) quando comenta sobre o modo como o sujeito do “Terceiro Mundo é representado no discurso ocidental”, denunciando, assim, a violência epistemológica à qual ele foi submetido. Vista como classe inferior e, portanto, exposta a todos os tipos de violação e cerceamento de direitos, a população indígena foi quase totalmente dizimada desde as exortações de Pero Vaz de Caminha ao Rei Dom Manoel, expressas em uma carta



de 1500, na qual afirmava que o único bem possível a “essa gente” seria salvá-la. Uma salvação advinda da Igreja, “uma Igreja de Brancos, uma igreja de estrangeiros. Não chama o homem colonizado para a via de Deus mas para a via do Branco, a via do patrão, a via do opressor” (Fanon, 1968: 31).

Qualquer semelhança com a realidade brasileira do século XXI não é mera coincidência: ao contrário, é a evidência de uma violência estrutural que “permanece sendo o coração oculto da política” (Miguel, 2014: 29). Nesse sentido, é urgente entender a premissa de Ribeiro (1995: 204) ao declarar que “a tarefa das novas gerações de brasileiros é tomar este país em suas mãos para fazer dele o que há de ser, uma das nações mais progressistas, justas e prósperas da terra”.

A prática artística de Barreto, ao produzir seus *Postcards from Brazil: cicatrizes da paisagem*, aproxima-se tanto da afirmação de Ribeiro quanto do pensamento de Hélio Oiticica. Em *Esquema Geral da Nova Objetividade*, de 1967, Oiticica (2009) trata, no item 4, da tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos, requerendo um posicionamento crítico do artista, cuja existência deve ser participativa em relação à sua época e a seu povo.

Composto de 35 postais, o trabalho de Barreto propõe apresentar um mapa das paisagens brasileiras, tanto as naturais quanto as político-sociais. As primeiras são apresentadas como cenários para os crimes da ditadura militar brasileira (1964-1985), nas quais centenas de corpos de pessoas assassinadas durante esse regime foram ocultados; e as segundas enquanto cenas da vida desse país supostamente democrático, cujas posturas políticas e governo atuais revelam retrocesso, fortalecido por discursos do poder, como na declaração feita pelo Presidente do Superior Tribunal Federal, o ministro Dias Toffoli, ao se referir à Ditadura não como Golpe Militar, mas sim ‘movimento de 1964’ (Pessoa, 2018).

O Brasil é um campo de morte¹ que, desde seu ‘descobrimento’, só faz manter a violência herdada das estruturas coloniais, seja pela criação da ideia de raça (Quijano, 2005), seja pela necropolítica² atuante. Morrer é algo ordinário em um país como o Brasil

¹ Essa categoria aparece em Mbembe (2017) para discutir o modo pelo qual a vida e o corpo estão inscritos no poder. É uma figura para pensar a violência estrutural, a soberania e a aniquilação da vida e dos corpos de pessoas que fogem à regra do sujeito padrão.

² As noções de necropolítica e necropoder (esse termo aparecerá no final de nosso texto) são reflexões de Mbembe, discutidas no ensaio homônimo ao primeiro termo. O autor amplia os indicadores de biopolítica e biopoder foucaultianos, estabelecendo uma diferença crucial: do sistema de governança que controlava a vida e as corporalidades passa-se a outro, no qual não se trata apenas de controlar modos de existência e corporais e sim de definir quem pode e quem não pode morrer ou, de outro modo, quem merece ou não estar vivo. As quatro perguntas elaboradas por Mbembe no início do ensaio são respondidas ao longo de

e, ao contrário do que ocorre em *Ensaio sobre a Cegueira*, de José Saramago, não há estado de exceção nem de calamidade, e sim de normalidade: mais de 4 milhões de índios assassinados desde o século XV; cerca de 600 mil negros mortos no trajeto África-Brasil, dos quais 200 mil no percurso até a Bahia, e sem contar os que foram executados depois de desembarcados; 3,5 milhões de pessoas mortas por falta de água na seca que durou sete anos na década de 1980, no Nordeste brasileiro; além das recorrentes chacinas em favelas brasileiras, fruto da atuação de milícias e de departamentos policiais ‘especializados’ em combater o ‘crime’.

“É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (Rancière, 2005: 16), que permite uma possível reflexão acerca dos *Postcards from Brazil* e dos artifícios precisos utilizados na construção da estratégia artística de Barreto: o postal, o arquivo, o documento, a fotografia, a paisagem.

Os artifícios de Barreto na elaboração dos *Postcards*

Barreto resgata a história recente de um país torturado e as dores de uma das épocas mais sombrias do Brasil, que, até 2014, não tinha outra versão senão a do Exército Brasileiro e seus oficiais, isto é, uma perspectiva cuja “expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer” (Mbembe, 2016: 123). Com a instituição da Comissão Nacional da Verdade (CNV), em 2011, durante o governo de Dilma Rousseff – ela também uma vítima das torturas praticadas nesse período –, os crimes cometidos pela ditadura foram apurados e publicados em relatórios trazidos a público em 2014.

A ação artística de Barreto revela a urgência em rever os passos dados pela Nação até o presente: um *amplo presente*, parafraseando Gumbrecht (2015), em que o passado foi deixado para trás e o futuro se apresenta como ameaça e não mais um espaço aberto a possibilidades; um presente de temporalidades simultâneas, não mais históricas; um presente sem contornos definidos, sempre em expansão. Com o subtítulo *Cicatrizes da paisagem*, cada cartão-postal faz referência à memória dos que foram assassinados quando lutavam pela liberdade em um período de violenta repressão. Cada recorte nas imagens representa o corpo de uma pessoa brutalmente morta e descartada em um desses espaços naturais.

“Por mais que a violência política esteja presente, que faça parte dos embates cotidianos, ela é sempre marcada com os signos da excepcionalidade, do desvio.

suas reflexões e sinalizam a urgência de questionar o lugar concedido à vida, à morte e ao corpo humano dentro do atual sistema político.



Portanto, precisa ser incorporada nas matrizes que elaboramos para pensar a política e suas possibilidades” (Miguel, 2014: 29). Lutar contra essa excepcionalidade é uma das tônicas dos *Postcards* de Barreto, dada a incorporação dessas lembranças do presente (porque não exclusivas ao passado) pelo uso do formato cartão-postal, uma clara referência à arte postal, isto é, ao modo como muitos artistas enfrentaram a ditadura brasileira criando “uma rede democrática e irrestrita de comunicação, numa época em que todas as formas de comunicação haviam sido interrompidas ou eram cerceadas” (Lopes, 2014: 2659)³. Além disso, a criação do formato postal foi uma enorme revolução cultural: um momento em que as imagens, fossem elas advindas do mundo real ou do universo fantasioso, do particular ou do coletivo, se tornaram meio de comunicação em massa (Kossoy, 2016). Correia (2013: 47) também recorre à história do postal para ressaltar como este se tornou parte de nossa cultura visual:

meio de comunicação marginal, proveniente do séc. XIX, o postal ilustrado propiciava-se a repensar as complexidades da circulação de imagens e a repercussão destas na percepção, na imaginação, na memória e na socialidade contemporâneas. Desencadeada em grande parte pelo aparecimento da fotografia no séc. XIX e continuamente metamorfoseada pelo conseguinte progresso das tecnologias da imagem e da comunicação que culminariam no aparecimento do digital e na vulgarização do ciberespaço no séc. XXI, a cultura visual encontrava no postal ilustrado um exemplo dos processos de continuidade e de ruptura da mesma.

É salutar compreender que a chegada da moda do postal ao Brasil se deu, primeiramente, pela classe mais abastada e pelas imposições comerciais gestadas na Europa, voltadas à produção de postais para colecionismo com edições sofisticadas, conforme explica Kossoy (2016). Em um segundo momento, em especial a partir da década de 1960, a circulação dos postais já não era mais restrita apenas à elite econômica. Quanto à temática, os cartões-postais, em geral, apresentavam paisagens – ruas, edifícios e monumentos históricos – e os costumes dos povos.

As imagens mentais do chamado mundo real e as do universo da fantasia individual e coletiva se tornam finalmente acessíveis para a grande massa. Um mundo portátil, fartamente ilustrado, passível de ser colecionado, construído de uma sucessão infindável de temas vem finalmente saciar o imaginário popular. (Kossoy, 2016: 61-63)

³ A arte postal ou *Mail Art* tem seu início no final da década de 1950, sendo reconhecida como tal em meados dos anos 1960. Robert Filliou se referiu à abertura comunicativa promovida pela arte postal do período como *The Eternal Network*. Era o primeiro momento em que as produções artísticas por correspondência via correio se consolidaram. Para nossos argumentos, interessa manter o foco na circulação e na distribuição desse tipo de produção no período que compreende a ditadura militar brasileira. Porém, para se ter uma visão mais completa sobre a *Mail Art* e suas reverberações, sugere-se a leitura do livro *Eternal Network: a mail art anthology*, editado por Chuck Welch (Welch, 1995).

Para além da popularização dos postais, é importante lembrar a discussão requerida pela arte contemporânea acerca do valor e do lugar da arte. Logo, usar os Correios para deslegitimar a lógica valorativa e institucionalizada do circuito da arte foi a subversão da arte postal dos anos 1960-70 (Schedler, 2016). Nesse sentido, a arte postal foi entendida como uma produção política, contestadora e subversiva, rompendo com os preceitos do circuito da arte e driblando o silenciamento imposto pela ditadura militar brasileira. Ao tratar das intervenções artísticas no início do século XX, Correia (2013: 162) aponta que “o postal ilustrado não exerceu somente um singular papel de divulgação de obras entre o público comum mas também foi um suporte de ligação entre os artistas da época”.

Entretanto, a arte postal - assim como outras práticas efêmeras adotadas como estratégias artísticas nesse período - era deliberadamente ausente de autoria, visto que, “temendo a perseguição, muitas vezes exercida de forma arbitrária e sem aviso, estes artistas se esforçavam para não deixar vestígios de autoria em suas obras” (Carliman, 2013: 6).

Já a prática de Barreto, embora diretamente conectada com o período ditatorial no Brasil, não é uma ação de subversão, como na arte postal, nem de luta contra a arte enquanto instituição e tampouco de destituição de autoria. Ao contrário, ele usa os Correios como um modo de recuperar esse universo sombrio e incerto do regime ditatorial, em um momento em que as correspondências se dão virtualmente, seja pelo envio de e-mails ou mensagens diretas por *Facebook*, *Instagram* e *Whatsapp*. Trata-se, então, de uma retomada dos modos primordiais de comunicação: a correspondência física.

O artista ressalta que sua intenção é jogar com os clichês ufanistas presentes na história do Brasil e mostrar o outro lado do *Florão da América*: o avesso da paisagem turística e a vida de milhões de brasileiros, tanto a dos sobreviventes da época ditatorial quanto a dos mortos-vivos, como descreve Mbembe em sua *Necropolítica*⁴. *Postcards from Brazil* é “um grito contra a onda reacionária”, mas não apenas isso⁵. É um alerta a esse

⁴ Para Mbembe (2016: 146), as noções de necropolítica e necropoder promovem a criação de “formas novas e únicas de existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o *status* de “mortos-vivos”.”

⁵ O trabalho começou justamente no período do afastamento da presidenta eleita Dilma Rousseff (PT), em 2016, ocorrido por meio de um polêmico *impeachment* cuja declaração feita, à época, pelo então Deputado Jair Bolsonaro - atual presidente do país - homenageou o coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, “o pavor de Dilma Rousseff”; coronel que comandou sessões de tortura contra a própria Dilma (Barba, 2018). O afastamento de Dilma Rousseff da presidência se deu em função das chamadas ‘pedaladas fiscais’, manobras contábeis ilícitas realizadas para assegurar ao mercado que o governo apresenta gastos



estado de violência que se mantém aceso. É sobre o fogo não extinto da ditadura militar: “Não à toa estamos nesta situação atual. *Postcards* é inclusive uma ação artística. Imprimir os postais, criei carimbos e mandei essas lembranças pelos Correios. É o passado se fazendo presente. A chama reacionária e fascista está acesa” (Barreto, 2018).

Nos anos 1960, muitos artistas brasileiros estavam envolvidos com a produção da arte conceitual, como Cildo Meirelles e Paulo Bruscky, este último com uma enorme atividade de arte postal, ou como ele próprio denomina: ‘Arte Correio’. Há uma conexão com o tema da violência, também explorado em inúmeros trabalhos conceituais (Schedler, 2016). Para Bruscky (2009: 375-374), na Arte Correio dois pontos são importantes: primeiro, usar o correio “como veículo, como meio e como fim, fazendo parte/sendo a própria obra” e, segundo, retomar “suas principais funções: a informação, o protesto e a denúncia”, necessárias à sua existência, circulação e visualização. Barreto, em sua proposta, aproxima-se somente deste último produzindo uma obra que questiona a informação ao mesmo tempo em que corporifica um protesto e apresenta uma denúncia.

Pensar a informação nos conduz, portanto, à teoria do documento e à discussão sobre a documentação, assim como à ideia de arquivo, presentes em *Postcards from Brazil*, que, de certo modo, pode “ser considerado um trabalho documental” (Barreto, 2018), porém não exclusivamente. Mas, o que pode ser um documento? Como verbo, isto é, documentar, entende-se como tornar evidente e, como substantivo, algo com o qual você aprende, segundo Buckland (2013: 224). Uma crítica importante feita por ele reside no fato de que:

está na moda falar de uma nova ou emergente ‘sociedade da informação’, mas toda sociedade é uma ‘sociedade da informação’ e sempre será porque todas as comunidades, humana ou animal, são formadas pela comunicação, interação e colaboração. [...] Não podem ser ‘sociedades da não-informação!’⁶ (Buckland, 2013: 224)

A tese desse autor é que se vive em uma ‘sociedade do documento’, uma vez que são criadas, usadas e multiplicadas as fontes de consulta, assim como ampliado o

equilibrados. A acusação se deu por crime de responsabilidade. Para mais informações, sugere-se a leitura da coluna de Luiz Ruffato no *El País* (Ruffato, 2016, 1 de setembro). Atualmente, reportagens da ‘Vaza Jato’, uma analogia à operação Lava Jato da Polícia Federal que levou o ex-presidente Lula à prisão, produzidas com base em áudios obtidos pelo *The Intercept Brasil*, demonstram a prática de um golpe de estado contra Rousseff (Heidar et al, 2019, 18 de outubro).

⁶ No original: “It has been fashionable to speak of a new or emerging “information society” but every society is an “information society” and always was because all communities, both human and animal, are formed by communication, interaction and collaboration. [...] There cannot be a “non-information society!””

entendimento acerca do que é (e o que pode ser) um documento. É preciso delinear que documento foi um elemento bastante importante à arte contemporânea, sobretudo a partir da década de 1960, quando a fronteira entre documento e trabalho artístico se dissolveu. Além disso, a produção artística desse período não apenas usou os documentos, como os criou e, ainda, inventou técnicas para sua administração: colecionismo, arquivamento, organização, contextualização e manipulação (Berger & Santone, 2016).

Dois aspectos são interessantes para pensar os *Postcards from Brazil*: de um lado, a relação com a evidência do documento, fortemente vinculada à fotografia e, de outro, a noção de invenção que associa realidade e imaginário. A fotografia, que surge permeada pelo ideário moderno, pela noção de progresso cumulativo, advindo da ciência, integra o pensamento sobre as fontes documentais. Assim, a fotografia, enquanto espelho da realidade, participa dos mesmos circuitos que o texto como documento no século XIX. Por isso, é possível concordar com o que Berger e Santone (2016: 203) afirmam a respeito de documentos e arquivos: “ambos são repositórios das verdades modernas, consultados para melhorar nossa compreensão sobre investigações forenses, estudos populacionais quali e quantitativos, saúde pública, e psicologias individuais e coletivas⁷”.

Considera-se a fotografia algo parecido com a escrita, ou seja, com a linguagem escrita. Porém sua aparição produziu-se quando os deuses já tinham abandonado os homens e o espírito positivista imperava sobre o mundo moderno. Contudo, no seu caso, os anátemas que recebia ainda provinham do conflito entre uma tradição oral (entendida como aquilo que é supostamente natural) e uma tradição “literária” (entendida como aquilo que é filtrado por convenções culturais e pela tecnologia). (Fontcuberta, 1996: 9)

Sob essa ótica, Tisseron (2009) assinala que a fotografia apareceu subjugada à cultura do livro e, por isso, foi forçadamente colocada ao lado da verdade, do espírito positivista. Todavia, desde seu surgimento – e é o que nos mostra a história das imagens fotográficas e não os escritos sobre essas imagens –, a fotografia apresenta uma “realidade mista” em que o real e a ficção se encontram mutuamente. Assim também ocorre em *Postcards from Brazil*, cuja visualidade não se trata exclusivamente do real e tampouco de documento, mas de invenção, visto que a produção artística, de acordo com Stiegler (2006: 36), é uma mediadora ímpar da experiência sensível, capaz de

⁷ No original: “Both were repositories of modern truths, consulted for improving our understanding of criminal forensics, qualitative and quantitative studies of populations, public health, and collective or personal psychologies.”



dilatar o campo da sensibilidade e intensificar a singularidade dos indivíduos diante do mundo, dos fatos, da vida.

No que se refere ao arquivo, é válido reconhecer a existência de um 'impulso arquivístico' no trabalho de Barreto, tal qual Foster percebeu em *No Ghost Just Shell*, de Pierre Huyghe e Philippe Parreno:

o trabalho em questão é arquivístico uma vez que não se baseia apenas em arquivos informais, mas também os produz, de modo a ressaltar a natureza de todos os materiais de arquivo como encontrados e construídos, fatuais e fictícios, públicos e privados⁸. (Foster, 2004: 5)

Nessa lógica, Barreto, nas paisagens criadas na série de postais, recorre a fontes documentais fatuais e disponíveis ao acesso público, como bancos de imagens de órgãos oficiais de turismo - mais especificamente da Empresa Brasileira de Turismo (Embratur), criada em 1966, no auge do regime ditatorial com o objetivo de melhorar a imagem do país no exterior e incentivar o turismo - para montar o que chama de "uma espécie de atlas da violência da ditadura militar no Brasil" (Barreto, 2018). As imagens, usadas para esconder a violência da ditadura, contrariamente, ganharam visibilidade nas mãos do artista. Em vez de expor as belezas naturais do país, como objetivava na época o regime, a obra traz à tona as cicatrizes deixadas pelo Golpe de 64, em meio ao que é considerado um novo golpe (ver nota de rodapé nº5), que vem sendo denunciado ao mundo por entidades e intelectuais.

Essa prática arquivística, segundo Foster (2004), participa de uma pré-produção como também de uma pós-produção: Barreto faz, claramente, esse percurso de pré e pós-produção ao procurar nos arquivos os documentos requeridos à sua intenção artística, editando-os, selecionando-os e, posteriormente, adicionando e tratando as informações eleitas até, por fim, realizar as incisões, as rasgaduras: "a imagem em contato com o real nos revela ou nos oferece univocamente a verdade dessa realidade? Claro que não. [...] A imagem arde em seu contato com o real" (Didi-Huberman, 2012: 208). Essa ardência é uma vibração, um movimento, ela arde para se manter viva ao tempo em que reacende a chama dos eventos desse *amplo presente*.

Arquivar, ou seja, inventariar o real foi uma das grandes funções da fotografia-documento, que, segundo Rouillè (2009), perfez um duplo caminho: tesaurizou as aparências do mundo pela fotografia e as imagens pelo arquivo; o que a arte dos anos 1960-70 fez incansavelmente e que o impulso arquivístico evidenciou. Estar entre o

⁸ No original: "The work in question is archival since it not only draws on informal archives but produces them as well, and does so in a way that underscores the nature of all archival materials as found yet constructed, factual yet fictive, public yet private."

documento e a ficção é uma característica que marca a série *Postcards from Brazil*. “A tendência é que nossa produção, não importando a vertente, vire memória e documento de nossa época. Inclusive as ficções” (Barreto, 2018). E, “por mais paradoxal que possa parecer, o verdadeiro é uma produção mágica. (...) o documento precisa menos de semelhança, ou de exatidão, do que de convicção” (Rouillé, 2009: 62). O grande eixo para desarticular o absoluto do real na imagem fotográfica foi dado por Tisseron (2009), acima, mas é fortalecido por Rouillé (*idem*) no reconhecimento da magia inerente a toda veracidade, visto a passagem do regime de verdade da cultura oral (narra-se o verdadeiro) para a cultura escrita (lê-se o verdadeiro) e, por fim, para a cultura visual (vê-se o verdadeiro), geradora da crise da fotografia-documento: transforma-se ficção em verdade ou, ao menos, faz-se duvidar do verdadeiro.

Ao perceber essa mistura entre real e ficção intrínseca à fotografia, com base na produção visual de diversos artistas, Fontcuberta (1977) propõe o conceito de contravisão, retomado 20 anos mais tarde em seu livro *O Beijo de Judas: fotografia e verdade*. Para o autor, a contradição “rompe a lógica interna da estrutura da linguagem verbal”, o que em fotografia dar-se-ia pela contravisão, já que:

a atividade artística, isto é, a expressão criativa tem dois aspectos. De um lado, contribui para o desenvolvimento de uma certa plasticidade, fornecendo novas soluções linguísticas. Por outro lado, deve transcender o social, ou seja, deve responder às demandas sócio-políticas do ambiente em que o artista se desenvolve. (Fontcuberta, 1997: 28)

Os *Postcards*, ao mesmo tempo em que apresentam as demandas sócio-políticas do artista – assim como o idealizado por Oiticica (2009) ao falar da tomada de posição do artista nos problemas da sociedade –, denunciam e utilizam documentos factuais públicos, disponíveis a todos, para criar uma paisagem em que a realidade do falso é indistinguível e a desobliteração do *amplo presente* é levada a cabo. Justamente por recorrer a instrumentos relativos aos anos de privação da sociedade brasileira, Barreto expõe uma dupla operação entre a verdade e a ilusão: o país, que busca atrair turistas por meio da publicidade de suas paisagens naturais, não legenda essas imagens como cemitérios clandestinos.

A violência da ditadura militar brasileira também serviu de mote ao primeiro trabalho de Barreto, o fotolivro, *Moscouzinho*. A característica da publicação de mesclar imagens, de estar entre documento e ficção, é a mesma que marca a série *Postcards from Brazil*, exibindo elementos característicos do documental na medida em que pesquisa, apura o assunto e traz as informações nos postais. Por sua vez, ao recortar e escolher especificamente aquelas paisagens, o artista produz sua poética e propõe uma reflexão sobre um vasto campo sócio-político e um específico campo da violência. Barreto inicia



seu processo criativo com base em pesquisas e cria uma obra que, como ele próprio afirma, mescla características do cinema e literatura (Barteló, 2018)

Eu costumo brincar que (minha fotografia) a fotografia, nasce da palavra, mas pensa que é cinema [...]

Acho que palavras são imagens. Vejo com naturalidade o ciclo que se faz entre palavras, conceitos, imagens, sons, símbolos, significados e as diversas maneiras possíveis de apresentação e assimilação do nosso trabalho. A fotografia é a maior plataforma do meu trabalho. Mas penso em fotografia (imagem) num sentido bem amplo. [...] Meu trabalho nasce da palavra, é fotografia, mas pensa que é cinema. Acho que quase tudo pode nos remeter à imagem. Acho que o cinema, como eu o imagino, explica bem a frase e a minha maneira de produzir. Tudo é feito com muitas camadas entrelaçadas. Até o momento das definições estéticas (estudo de cores, enquadramentos, composições), há diversos canais paralelos se somando, se alternando. Roteiro, palavra, sons, atuações, fotografia, ritmo, sequência. (Barreto, 2018)

“No verso das paisagens, no lugar em que o remetente do postal normalmente conta notícias e fala de saudade para amigos e parentes, estão escritos os depoimentos de testemunhas relatados à CNV” (Barteló, 2018: 51). Barreto resgata uma das épocas mais assombrosas da história do país e, por meio de sua produção artística, expõe a violência generalizada, do passado até o presente, praticada no Brasil. Usando documentos da CNV ele constrói um trabalho de investigação poética acerca dos dissabores de um país tão plural, rico e potente, amalhado sob os brasões e as insígnias da violência.

A noção de paisagem é relevante para falar dessa série de Barreto pois ela integra as preocupações do universo fotográfico a respeito da simultaneidade dos processos de troca, de transformação e de ambivalências, “tanto nos níveis concretos de violência, expropriação, colaboração, e coerção, quanto numa variedade dos níveis simbólicos e representacionais cuja relação com o concreto é raramente mimética ou transparente⁹” (Mitchell, 2002: 09). O fato é que a paisagem se transformou, e muito, desde que Niépce fotografou a vista de sua janela em *Le Gras*. No caso de Barreto, ela deve ser considerada por dois lados: o primeiro é o ponto de vista de Mitchell (2002), que a entende como um *médium* de expressão cultural e não um gênero da pintura ou das belas artes; o segundo diz respeito à compreensão da paisagem pela geografia de Milton Santos (1988: 21) “como tudo aquilo que nós vemos, o que nossa visão alcança”; a paisagem não é formada exclusivamente por “volumes, mas também por cores, movimentos, odores, sons, etc.”

⁹ No original: “At concrete levels of violence, expropriation, collaboration, and coercion, and at a variety of symbolic or representational levels whose relation to the concrete is rarely mimetic or transparent.”

Para a geografia há dois tipos de paisagem: a natural e a artificial. Barreto mistura as duas ao recortar as fotografias das quais se apropriou. Se a natureza oferece visões de cartões-postais do Brasil, *Postcards* as artificializa ao transformá-las em antipostais, em que o acúmulo dos acontecimentos históricos passa a integrar a paisagem de outrora. Afinal, “a paisagem é uma escrita sobre a outra, é um conjunto de objetos que têm idades diferentes, é uma herança de muitos diferentes momentos” (Santos, 1988: 22). Todavia, que diferença há na violência herdada dos anos da ditadura militar para os dias de hoje? Sob o aspecto da violência política, conforme discute Miguel (2015), ela continua ocultada. Tal aspecto evidencia *Postcards* como antipostais e antipaisagens, na medida em que dão visibilidade a esse oculto.

Esse é o paradoxo operado por Barreto: sendo a paisagem um objeto modificável e os cartões-postais dispositivos para a promoção turística, sua ação consiste em afirmar a imutabilidade da paisagem social brasileira e apresentar um país de vistas fraturadas: “um corpo de formas simbólicas capaz de ser invocado e reformulado a fim de expressar valores e significados¹⁰” (Mitchell, 2002: 14). Antipostais porque mostram um país cemiterial; antipaisagens porque em um cemitério a única mudança é a da matéria orgânica:

queria mostrar com este trabalho que as forças, práticas e até os mesmos elementos da ditadura ainda estão atuantes no Brasil de hoje. Não é um trabalho sobre o Brasil de 50 anos atrás, gostaria muito que fosse. Mostro uma das raízes do fascismo que desabrocha hoje com mais força. Mas nunca morreu, nunca foi combatido de verdade. O *Postcards* aponta direta e claramente para os golpistas de 64 e os de hoje. Está tudo às claras. (Barreto, 2018)

Apontamentos sobre os antipostais

A elaboração visual dos cartões-postais de Barreto é seriada, tal qual os assassinatos cometidos pela ditadura militar brasileira. Mesmo havendo depoimentos e testemunhos à CNV, não existem imagens das cenas descritas, exceto as paisagens tropicais produzidas pela Embratur. Há um ponto cego nesse capítulo da história, diferentemente do que ocorreu com o nazismo, por exemplo, em que a produção de álbuns fotográficos sobre os campos de concentração era uma tônica: mostrava-se tudo¹¹.

A ausência de imagens das torturas é parte do buraco negro da memória da violência da ditadura [no Brasil]. A violência dos atos brutais do terrorismo de Estado acontecia ao mesmo tempo que a tentativa de se apagarem os seus rastros. (Seligmann-Silva, 2014: 14).

¹⁰ No original: “A body of symbolic forms capable of being invoked and reshaped to express meanings and values.”

¹¹ Para saber mais sobre as fotografias nazi, veja-se Umbach (2015) e Weissman (2019).



Uma das formas de apagar os rastros desse período foi a criação da Embratur, que tinha “por finalidade apoiar a formulação e coordenar a implementação da Política Nacional de Turismo, como fator de desenvolvimento social e econômico” (Embratur, 2011). Contudo, o interesse em divulgar as paisagens brasileiras visava atender ao objetivo de melhorar a imagem do Brasil no exterior, visto que a imprensa internacional havia tomado conhecimento das atrocidades produzidas no *Florão da América* - o que se deu, em grande medida, pela rede desenvolvida pela Arte Postal e pela ligação entre artistas de outros países sob regimes ditatoriais na América Latina. Assim, o governo cria a Embratur para camuflar os seus crimes, exaltando paisagens selvagens da terra brasilis - um modo de apelar ao desejo pelo exótico fortemente presente no imaginário ocidental¹². Portanto, às custas da tortura, o turismo no Brasil recebeu fortes incentivos. Durante o período da ditadura, o país era visto como um ‘sub-império’ dos Estados Unidos da América, semelhantemente ao que ocorre nos dias atuais¹³. Nos EUA, assim como no Brasil, o interesse político atual parece ser o da manutenção da violência estrutural, sob uma cultura e uma pedagogia do medo e da morte. Em 2018, no Brasil, registrou-se 175 mortes por dia, o mesmo número de países reunidos na Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento, no Rio de Janeiro, em 1992. Naquele ano Rosangela Rennó produziu *Atentado ao poder* para denunciar os absurdos da violência no país sede da ECO-92. Absurdos visíveis em todas as imagens da série *Postcards*: há referência à quantidade de pessoas assassinadas e despejadas pelo poder do Estado naqueles locais, por meio das incisões produzidas em cada postal. Sim, é uma representação desses corpos, dessas memórias e desse terror; porém, não

¹²O exótico e, portanto, o fora do padrão pode ser relacionado à criação do Arquivo das Índias quando a imagem do índio canibal fora construída com base no imaginário medieval europeu. O exótico e a criação do bom e do mau selvagem, porque interligados, podem ser aprofundados por meio da análise de Joaquim Barriendos no artigo *Regímenes de visualidad: emancipación y otredad desde América Latina* (2011) ou no livro de Yobenj Aucardo Chicangana-Bayona intitulado *Imagens de canibais selvagens do Novo Mundo: do maravilhoso medieval ao exótico colonial (séculos XV-XVII)*. O imaginário do exótico se expandiu também para a figura da mulher brasileira, como pode ser verificado tanto em *Incríveis aventuras e estranhos infortúnios de Anthony Knivet* (2007), de VivienKogut Lessa de Sá e Sheila Moura Hue, quanto na reportagem de Flávia Montavani sobre o apelo sexual nas campanhas da Embratur (Montvani, 2014, 27 de fevereiro).

¹³Para pontos específicos acerca das relações dos EUA com o Brasil durante a ditadura militar brasileira, propõe-se a leitura da matéria de Jennifer Ann Thomas e Emiliano Urbim (Thomas & Urbim, 2018, 10 de outubro) e do artigo de Lorena Burjack da Silveira (Silveira, 2009), que analisam as relações entres os dois países.

apenas isto: a cicatriz deflagrada por Barreto lateja tanto quanto as lembranças dos sobreviventes, solicitadas diariamente pelo *amplo presente*.

Esse “amplo presente nos aponta para o planeta Terra, o lugar da condição da nossa sobrevivência individual e coletiva. [...] De um novo desvio em direção às coisas-do-mundo e ao cuidado delas”. Além disso, “*qualquer tipo de linguagem que seja capaz de desencadear uma experiência estética* aparecerá como um terceiro amálgama entre presença e linguagem” (Gumbrecht, 2015: 133;26)¹⁴. Esse desencadeamento da experiência estética e a ciência sobre a condição de sobrevivência, levam-nos a aproximar os postais de Barreto à performance *Palomo*, de Berna Reale. Nela, a artista desfila montada em um cavalo pintado de vermelho, usando uniforme militar preto e focinheira logo nas primeiras horas do dia, por ruas sem movimento da cidade de Belém, no Pará. Reale propõe uma reflexão acerca do abuso de poder institucionalizado na sociedade.

A focinheira na personagem (representada por ela mesma) seria a forma de conter o animal/humano muito mais feroz do que o animal/bicho que ela monta? Não é ele, o animal/humano, que precisa ser contido? O vermelho do cavalo, por sua vez, simboliza o sangue que toda repressão militar deixa escorrer. (Barteló, 2018: 64).

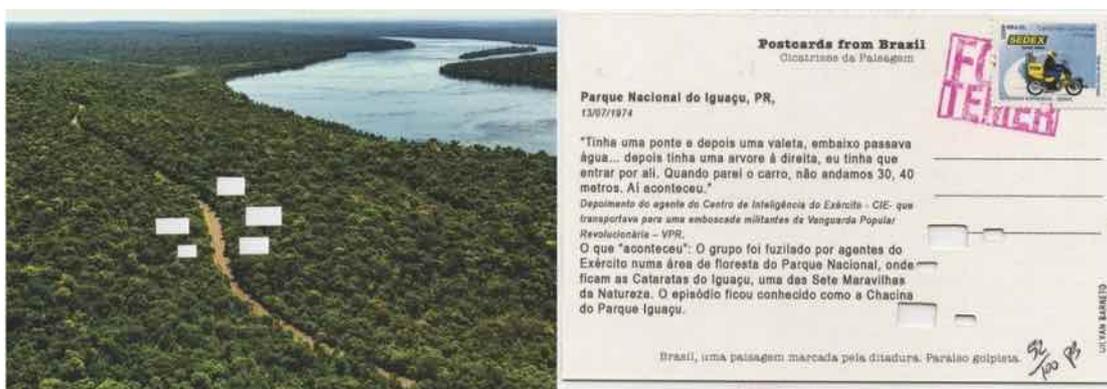


Figura 1. Gilvan Barreto, *Postcards from Brazil*, 2016. Parque Nacional do Iguaçu, Paraná. Arquivo do artista.

Se em *Palomo* é o vermelho que simboliza o escorrimento da violência estrutural, em Barreto o símbolo está nas paisagens do Brasil. O Parque Nacional do Iguaçu, no Paraná (Figuras 1 e 2), onde ficam as Cataratas do Iguaçu, consideradas uma das sete

¹⁴ Gumbrecht propõe seis tipos de amálgamas para pensar as relações, em nosso tempo, entre a presença e a linguagem: 1º a *linguagem*, acima de tudo a *linguagem falada enquanto realidade física*, 2º *práticas básicas de filologia*, 3º *citado acima*, 4º a *experiência mística e a linguagem do misticismo*, 5º a *linguagem sendo aberta ao mundo das coisas* e 6º a *literatura pode ser o lugar de epifania* (Gumbrecht, 2015: 24-29). Grifos do próprio autor.



maravilhas da natureza, foi escolhido como cenário para o fuzilamento de seis pessoas, das quais cinco militantes da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), “Onofre Pinto, os irmãos Daniel e Joel de Carvalho, José Lavecchia, Victor Ramos e o argentino Enrique Ruggia” (CNV, 2014: 61). De acordo com trecho do depoimento de um agente do Centro de Inteligência do Exército (CIE) à CNV, reproduzido no verso do postal, eles foram levados a cair em uma emboscada: “Tinha uma ponte e depois uma valeta, embaixo passava água... depois tinha uma árvore à direita, eu tinha que entrar por ali. Quando parei o carro, não andamos 30, 40 metros. Aí aconteceu”.

A chacina do Parque Iguazu, como ficou conhecido o episódio, difere apenas em número de mortes em relação a outras chacinas ocorridas no Brasil, como as chacinas da Candelária, 1993, 8 mortos; de Vigário Geral, 1993, 21 mortos; do presídio de Urso Branco, em Rondônia, 2002, 27 mortos; do Cabula, em Salvador, 2015, 12 mortos; e o massacre do Carandiru, 1991, 111 mortos. Esse uso violento e arbitrário das estruturas do poder aparece também em trabalhos de outros artistas brasileiros, como Artur Barrio e Nuno Ramos. O primeiro, com suas *Trouxas Ensanguentadas*¹⁵ (1970), dispostas às margens do Ribeirão Arrudas, em Belo Horizonte, nas quais era possível ver o vermelho do sangue dos pedaços de animais ensacados. Assim como Barreto, Barrio estava preocupado em denunciar a violência da ditadura.

Nuno Ramos, por sua vez, produz a instalação *111* em homenagem aos detentos assassinados no massacre do Carandiru, usando um texto que já tinha usado na instalação *Aranha* e que volta a usar no livro *Cujo*:

quis me mover mas não me movi. Eu quis. Estava debruçado, morto desde o início. A grama alta quase não me deixava ver. Estava morto desde o comecinho. Eu quis o medo mas não o pude ter. Estava deitado, debruçado bem morto. Quis ver o primeiro bicho e a raiz da primeira planta. A grama alta não me deixava ver. Quis ficar acordado mas dormi. (Ramos, 1993, p.27)

Ramos não se propõe a discutir a ditadura, mas sim a força policial frequentemente empregada e sancionada pelas estruturas do poder existentes no Brasil. Todos os três exploram a necessidade de rever o lugar que se dá à vida, à morte, ao corpo do outro. A repetição dos massacres faz pensar sobre a crítica ao tempo histórico levantada por Gumbrecht (2015), quando este fala do cronotopo padrão adotado pelo sujeito cartesiano: aquele que se sente em um progresso temporal linear, no qual é possível se movimentar no tempo, deixando para trás o passado em busca de um futuro preñado

¹⁵As *Trouxas Ensanguentadas* (T.E) do artista luso-brasileiro Barrio, foram produzidas pela primeira vez para o Salão Bússola, no MAM-RJ, em 1969 e, uma segunda vez, abandonadas pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro. Em maio de 1970, ele repete a ação em Belo Horizonte. As T.E eram feitas de sangue, carne, ossos, barro, espuma de borracha, pano, cordas, facas, sacos, cinzel e outros materiais.

possibilidades, em que o presente é meramente um breve momento de transição. Dentro do que o autor chama de *amplo presente*, essa visão cartesiana é impossível. “Hoje sentimos cada vez mais que o nosso presente foi expandido, pois agora está rodeado por um futuro que não conseguimos mais ver, ter acesso ou escolher, e por um passado que não conseguimos deixar para trás” (Gumbrecht, 2015: 48).



Figura 2. Gilvan Barreto, Postcards from Brazil, 2016. Parque Nacional do Iguazu 1, Paraná I. Arquivo do artista.

Para Gumbrecht, nosso *amplo presente* tem um cronotopo cujo nome é inexistente, mas para o qual é possível pensar a partir de quatro oscilações: uma primeira relacionada às crises econômicas e, portanto, ao “realmente real”; uma segunda que oscila entre a responsabilidade sobre os corpos individuais atribuída ao Estado e a livre fruição do corpo como jogo de experimentação; uma terceira relacionada ao poder “como violência que passou da esfera da ação e do efeito imediatos para o reino do potencial bruto” e com a criação de um mundo ilusório destituído desse poder e dessa violência; e, por fim, uma oscilação no modo de pensar, um pensamento modelado pelo espaço da comunicação em rede, que faz de si uma mera circulação, um “processo de mera passagem de pensamentos” (Gumbrecht, 2015: 133, 135 e 138). Em resumo, a questão de Gumbrecht, presente nos *Postcards*, reside em indagar o que fazer com esse conhecimento sobre o passado que amplia o presente e torna o futuro uma ameaça imediata, sem porvir.

Essas oscilações podem, também, ser vistas no trabalho de Rosana Paulino, *A permanência das estruturas* (2017), no qual ela reproduz sobre tecido a planta baixa de um navio negreiro com a disposição dos corpos dos escravos em seu interior, e nas fotografias de pessoas negras de Auguste Stahl (1828-1877), feitas por encomenda do criacionista Louis Agassiz (1807-1873), para tentar comprovar a inferioridade da raça



negra em relação à branca¹⁶. O trabalho de Paulino parece mostrar a impossibilidade de um futuro sem mortes, sem racismo estrutural e epistêmico. Entender esse campo de oscilações tem sido o propósito de produções artísticas brasileiras, com maior intensidade desde o período ditatorial. Paulino e Barreto participam de modo efetivo e tenaz denunciando, com suas produções poéticas, essa permanência das estruturas de violência, sobretudo porque ela “só pode ter fim se o colonizado se dispuser a pôr termo à história da colonização” (Fanon, 1968: 38) e, especificamente em Barreto, pôr fim ao fascismo crescente que atinge em cheio a produção da arte no Brasil hoje em dia.



Figura 3. Gilvan Barreto, *Postcards from Brazil*, 2016. Araguaia, Centro-Oeste I. Arquivo do artista.

Em relação aos artistas, a coisa ainda pode piorar. Mas acho que o grande interesse deles é a censura, os cortes das políticas culturais, dos editais. Querem nos ver tristes, sufocados, fragilizados. Tentam neutralizar nossos discursos e vozes. Mas a arte também opera nas brechas. Silenciar o poder que a arte tem de transformar, imaginar novos mundos, de quebrar normas, questionar, desobedecer. Isso é tão poderoso que a arte, cultura e educação foram os primeiros alvos dos golpistas. Censura, perseguição, intimidação. Estamos vivenciando o tempo da ignorância como política de Estado. O incremento artificial, pobreza intelectual, no sentido que é um movimento planejado, premeditado. Mentiras, conluio, culto ao ódio, intolerância e o moralismo como principal bandeira. Tudo isso nos liga à ditadura. (Barreto, 2018)

A região do rio Araguaia (onde ocorreu a Guerrilha do Araguaia, movimento coordenado pelo Partido Comunista do Brasil (PCdoB), entre as décadas de 1960 e 1970, com propósito de iniciar, pela área rural, uma revolução socialista inspirada nas experiências de Cuba e da China), foi cenário da barbárie ditatorial (Figuras 3 e 4). Ali os militares aplicaram, crua e cruelmente, sua força e poder, chegando a usar *napalm* - conjunto de líquidos inflamáveis à base de gasolina gelificada, utilizado como armamento militar em guerras. Em depoimento à CNV (2014: 710), uma moradora da região contou: “Soldado

¹⁶Agassiz e Stahl passaram pelo Brasil, o primeiro vindo ao país no comando da Expedição Thayer, de 1865 a 1866, e o segundo aqui permanecendo no período de 1853 a 1875. A expedição tinha como objetivo realizar um estudo dos tipos raciais brasileiros do Rio de Janeiro e da Amazônia.

eu não vi nenhum morto. Sinceramente eu não vi. Agora guerrilheiro eu vi. Eu vi um saco de cabeças.” As cicatrizes evidenciadas por Barreto revelam 56 guerrilheiros mortos, entre índios e camponeses, muitos dos quais decapitados e lançados em afluentes do rio.

O grupo que originou o PCdoB, por sua vez, acreditava ser impossível um caminho completamente pacífico para o socialismo. (...) Em determinado momento do processo de reformas democratizantes e anti-imperialistas, as forças da reação usariam de violência, impondo aos comunistas o caminho da resistência armada em nome do processo revolucionário (CNV, 2014: 681)



Figura 4. Gilvan Barreto, Postcards from Brazil, 2016. Araguaia, Centro-Oeste 1. Arquivo do

Relato interessante para se pensar a afirmação de Fanon (1968: 56), de que a violência “é a intuição que têm as massas de que sua libertação deve efetuar-se, e só pode efetuar-se pela força”. Fanon demonstra como o colonizado nutria e vivia um ódio e uma inveja do colonizador por inúmeros fatores elencados ao longo de seu texto, mas, principalmente, porque o mundo colonial impossibilitava ao subalterno uma existência digna de ser vivida. Impossibilidade dada pela ideia de representação, tal qual discutida por Spivak (2010: 31-38), em seus dois aspectos, tanto no direcionado à política (falar por) quanto à arte e à filosofia (representar). Nesse sentido, restava unicamente uma forma de combate: usar da mesma, ou maior, violência contra o colono. Sem armas letais, sem o uso de uma violência aberta, Barreto encontra um *modus operandi* específico para resistir e denunciar as atrocidades cada vez mais recorrentes de um governo que preza pela manutenção das estruturas de violência.



Figura 5. Gilvan Barreto, *Postcards from Brazil*, 2016. Casa da Morte, Rio. Arquivo do artista.

Postcards from Brazil: cicatrizes da paisagem coloca, literalmente, o dedo na ferida, assim como a música de Criolo e Emicida (2013):

Porque a justiça deles, só vai em cima de quem usa chinelo
 E é vítima, agressão de farda é legítima
 Barracos no chão, enquanto chove
 Meus heróis também morreram de overdose,
 De violência, sob coturnos de quem dita decência
 Homens de farda são maus, era do caos,
 Frios como halls, engatilha e plau!
 Carniceiros ganham prêmios,
 Na terra onde bebês, respiram gás lacrimogênio.

Essa tem sido uma vertente da atmosfera brasileira desde sua existência como país: “engatilha e plau!”. Mas, para além dessa revelação de dor, qual conhecimento as imagens de Barreto reclamam? “Cada vez que depomos nosso olhar sobre uma imagem, deveríamos pensar nas condições que impediram sua destruição, sua desaparecimento” (Didi-Huberman, 2012: 210). E pensar porque as imagens da Embratur não foram destruídas é parte da oscilação de nosso *amplo presente*, da necessidade de reorganizar e reprocessar esse passado tão vívido do turismo, da exploração e da violência como moeda ativa.

Ou, como cantou Raul Seixas (1980), “a solução é alugar o Brasil”. Alugar para o “gringo”, cujo dólar pagará não só o mingau, mas ensinará os analfabetos a falar inglês, um certo *tupinglish*, orquestrado como uma língua universal. Daí Barreto trazer o título de seu trabalho em inglês:

A Embratur foi criada pela ditadura com a intenção de melhorar a imagem deste Estado terrorista, assassino. Um paraíso “pra inglês ver”, como diz o ditado. Precisava continuar na linha deles. Penso também nessa coisa meio jeca nossa de tentar falar inglês (e ignorar o espanhol do continente ao qual pertencemos). (Barreto, 2018)

Barreto recupera o espírito crítico de Seixas no que diz respeito às relações políticas do Brasil com outros países, especialmente os EUA. Trazer à tona essas camadas camufladas é dar a ver o real pela sua ficcionalização, pensá-lo para o retirar da obliteração e, ao mesmo tempo, provocar conhecer a dimensão inteira dos acontecimentos. Portanto, desvelar os corpos escondidos, as histórias encobertas respondem ao anseio de devolver ao país sua própria auto imagem, mesmo que dura e sangrenta. E, se não há como exaurir o valor de uma paisagem, conforme salienta Mitchell (2002: 15), porque ela expressa também seu significado para funcionar como instrumento de comunicação entre as pessoas, também não há como extinguir as reintepretações e reapropriações do passado para melhor conhecê-lo no presente.

Em 1971, em Petrópolis, região serrana do Rio de Janeiro, localizada em meio a uma mata, lagos e cachoeiras, funcionou a Casa da Morte. O imóvel foi o principal local clandestino de torturas e execuções da ditadura, mantido e organizado pelo Centro de Informações do Exército (CIE) em apoio ao DOI-CODI, também conhecido por 'Codão'. O texto desse postal, a fotografia da Casa da Morte (Figura 5), narra as características de onde a casa estava implantada e o desaparecimento de cerca de 20 presos políticos. Na época, os corpos das pessoas ali executadas eram ocultados na mata da região e no quintal da casa. A única sobrevivente, Inês Etienne Romeu, foi uma das peças fundamentais para a compreensão das atrocidades cometidas no local.

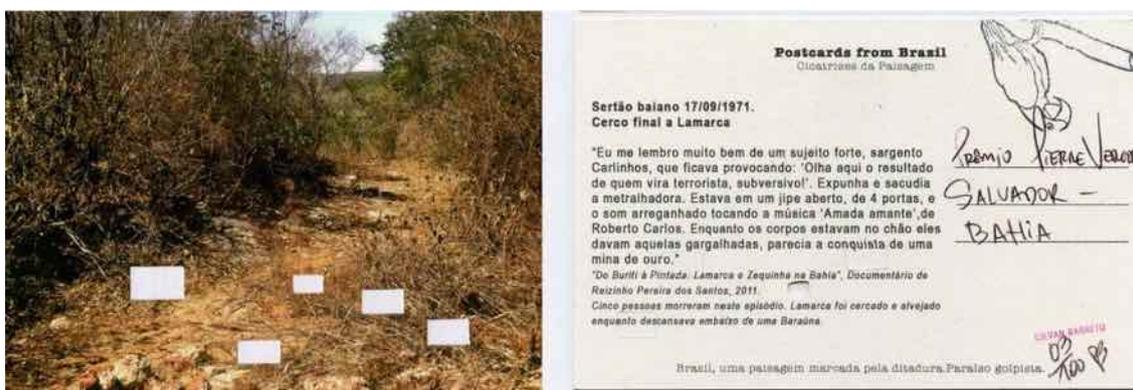


Figura 6. Gilvan Barreto, Postcards from Brazil, 2016. Bahia I. Arquivo do artista



Conforme descreve o texto do postal, a execução de cinco pessoas na paisagem do sertão baiano se deu ao som da música *Amada Amante*, cantada por Roberto Carlos, ícone do movimento Jovem Guarda e inspiração para a juventude brasileira da época. Tratava-se do cerco final a Carlos Lamarca, militar desertor, que se tornou um dos principais líderes da luta armada contra a ditadura militar. O postal de Barreto (Figura 6) reconta esse pedaço da história a partir de um trecho do documentário *Do Buriti à Pintada: Lamarca e Zequinha na Bahia*. A fotografia é um misto de aridez e vida. Da primeira, tem-se a secura da saliva, o tremor das mãos, o aceleração dos batimentos cardíacos atrelados aos passos-tropeços nas pedras, provocados pelos empurrões dos militares; um caminho interrompido pela perspectiva da imagem em alusão à interrupção da segunda. Desta, fica a esperança de unidade, de florescimento de um presente-futuro de passado conhecido.

A história de uma única cicatriz na paisagem do rio Jacuí, no Rio Grande do Sul, ressalta a importância de seu evento (Figura 7). O verso da imagem narra um trecho da última carta de Manoel Raimundo Soares, um dos líderes do Movimento Legalista. Ele queria restituir o cargo ao presidente João Goulart, deposto pelos militares. No documento, de 25 de junho de 1965 – um dos anos mais violentos da ditadura, quando foi promulgado o Ato Institucional número 5, o AI-5, medida que intensificou a repressão –, fica claro o posicionamento político de Manoel frente à repressão. Por ter sido encontrado com as mãos e pés amarrados às costas, o episódio ficou conhecido como “o caso do sargento das mãos amarradas”.



Figura 7. Gilvan Barreto, *Postcards from Brazil*, 2016. Rio Grande do Sul I. Arquivo do artista.

Ouvi dizer no Dops que eu fui o detido mais ‘tratado’ dos que lá passaram. Que mais posso temer? Temor servil, pois, não tenho. Não temo nem a morte. Talvez, em breve, isto venha acontecer. O tempo dirá. [...] Estou preso e incomunicável [...]. Só me resta repetir as palavras que direi enquanto tiver vida: Abaixo a Ditadura. Viva a Liberdade. O povo vencerá. (CNV, 2014: 601, 603 e 604)

A imensidão da paisagem, reforçada pelo enquadramento aéreo da fotografia, pela força da união dos braços d’água e pelo calor do amarelo-quente-alaranjado da luz solar,

destaca o corpo de Manoel para desobliterar o passado e apresentar a urgência de se pensar a vida do presente. Por ser um único corpo, uma única vida, há certa identificação daquele que vê a imagem. É possível se colocar no lugar de Manoel, encaixar-se no recorte, diminuindo o próprio corpo, na imaginação. De outro modo, elabora-se uma imagem cuja exuberância deve ser revisitada ao som das palavras de Ribeiro, já citadas no início do texto, de que a tarefa das novas gerações é tomar o país em suas mãos. A insularidade desse corpo mostra sim a marca de um “Brasil, uma paisagem marcada pela ditadura. Paraíso golpista” (Barreto, 2018). Apesar disso, esse único corpo-recorte rasga a paisagem edênica e nos convida a elaborar, juntos, nossos afluentes.

Considerações finais

Os postais de Barreto estampam as atrocidades cometidas pelo regime da ditadura militar; dão a ver as cicatrizes de uma paisagem que persiste na vida do presente. Afinal, mostram tanto “a beleza que esconde o terror. Um paraíso traiçoeiro e letal” (Barreto, 2018) quanto apresentam essas cenas como em um espelho retrovisor, em que a paisagem pode estar mais próxima do que aparenta (Mitchell, 2002: 21). Essa proximidade pode ser compreendida pelas discussões de Mbembe (2017, 2014), nas quais a necropolítica cria um sujeito padrão, fundado na modernidade/colonialidade: branco, racional, livre, autônomo e capaz de autoconhecimento, que ainda existe e que ainda relega o subalterno à inferioridade. Contudo, ao falar da crítica da razão negra, o autor demonstra o quanto o autogoverno e o autoconhecimento do negro abrem para a tomada de consciência em relação à descolonização do pensamento, rompendo com a violência epistêmica produzida ao longo dos séculos.

Neste sentido, nota-se nos antipostais de Barreto esse empenho em se autogovernar política, histórica e culturalmente. As imagens se tornam antipostais ao exibirem um florão apodrecido, uma história embebida em poças de sangue fresco, uma sobrevida de um país doente. São imagens que, quando enviadas pelos Correios, tensionam os campos do júbilo e do terror e a dureza de se deparar com a dissolução das fronteiras “entre resistência e suicídio, sacrifício e redenção, martírio e liberdade” (Mbembe, 2016: 146). Além disso, para descortinar

o assombramento, para milhões de pessoas apanhadas nas redes da dominação de raça, de verem funcionar os seus corpos e pensamentos a partir de fora, e de terem sido transformadas em espectadores de qualquer coisa que era e não era a sua própria vida. (Mbembe, 2014: 19)

A contradição presente na ideia de um paraíso letal desvela, como verbo transitivo direto (contradizer), todos os cidadãos cuja luta diária se dá no embate contra a máquina do



necropoder e, como verbo transitivo direto e pronominal (contradizer-se), a crueldade do Brasil sob a forma de um campo de morte, um grande cemitério a céu aberto iniciado com o projeto cristão colonial de conversão do gentil - intenção ainda existente no cenário político atual ¹⁷.

Pelo lado poético, o fogo que faz arder é o mesmo que anima a intencionalidade artística:

arde pelo *resplendor*, isto é, pela possibilidade visual aberta de sua própria consumação: verdade valiosa mas passageira, [...] Arde por seu intempestivo *movimento*, incapaz como é de deter-se no caminho [...] Arde por sua audácia, quando faz com todo retrocesso, toda retirada sejam impossíveis[...] Arde pela *dor* da qual provém e que procura todo aquele que dedica tempo para que se importe. Finalmente, arde pela *memória*, quer dizer que de todo modo arde, quando já não é mais que cinza: uma forma de dizer sua essencial vocação para a sobrevivência, apesar de tudo. (Didi-Huberman, 2012: 216)

Arde porque precisa latejar para manter a brasa como alimento, porque é essa brasa que será possível arremessar, feito um meteoro em queda na atmosfera, para iluminar as cicatrizes desta vulgar paisagem brasileira: a morte. A potência dos antipostais de Gilvan Barreto é proporcional aos horrores que apresentam e deflagram o avesso da paisagem na dor da vida no presente, sem mais nem menos. Uma dor que conduz à ação, e não mais à letargia. Uma vida no presente umedecida pela certeza do autoconhecimento e, por conseguinte, pela negação absoluta e irrestrita das tentativas de continuidade de produção de violência. Longe de ser uma lamentação, *Postcards from Brazil* sustenta a necessidade de recolocar as dobradiças adequadas no quadro histórico brasileiro e, mais, de oferecer ao povo - entendido como categoria subalterna desde os primórdios do capitalismo -, a autonomia, a liberdade, o autoconhecimento e o autogoverno necessários para desfazer a manutenção da violência estrutural e epistêmica ainda persistentes.

Agradecimentos

A Gilvan Barreto pela gentileza e generosidade em nos conceder a entrevista neste artigo, por ter sido tão solícito em todos os momentos em que foi procurado e, também, pela paciência em relação a nosso processo criativo.

¹⁷ Para saber mais sobre a ligação do atual governo brasileiro com o evangelismo, veja-se Almeida (2019).

Referências bibliográficas

Almeida, R. De (2019). Bolsonaro Presidente: conservadorismo, evangelismo e a crise brasileira. *Novos Estudos Cebrap*, 38 (1), 185-213. doi: 10.25091/s01013300201900010010

Barba, M D &Wentzel, M (2016, 20 de abril). Discurso de Bolsonaro deixa ativistas 'estarecidos' e leva OAB a pedir sua cassação. *BBC News Brasil*. Consultado em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/04/160415_bolsonaro_ongs_oab_mdb.

Barteló, C (2018). *Fotografias que contam histórias: uma análise das narrativas nas séries Não minta para mim (Paulo Coqueiro), Postcards from Brazil (Gilvan Barreto) e Transparências de lar (Ilana Bar)*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil.

Berger, C & Santone, J (2016). Documentation as Art Practice in the 1960s. *Visual Resources*, v.3-4, n.32, 201-209. doi: 10.1080/01973762.2016.1241030

Buckland, M (2013) Document Theory: an introduction, in M. Willer, A. J. Gilliland & Tomic, M (Eds.). *Records, Archives and Memory: Selected Papers from the Conference and School on Records, Archives and Memory Studies*. Zadar: Universidade de Zadar. Consultado em: <http://people.ischool.berkeley.edu/~buckland/zadardoctheory.pdf>.

Caminha, P. V. de (1500). *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional. Consultado em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf.

Carliman, C (2013). *Arte brasileira na ditadura militar: Antonio Manoel, Artur Barrio e Cildo Meirelles*. Rio de Janeiro: Reptil.

Correia, M. da L (2013). *Intermitências na cultura visual contemporânea: o postal ilustrado e a imagem recreativa*. Tese de Doutorado, Universidade do Minho, Lisboa, Portugal. Université Paris Descartes, Paris, França. Consultado em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/29216?locale=fr>

Criolo & Emicida (2013). *Dedo na ferida* [música]. Brasil: Oloko Records, Laboratório Fantasma.

Embratur (2011). *Regimento Interno*. Consultado em: http://www.embratur.gov.br/piembraturew/opencms/galerias/Downloads/Regimento_interno/RIfinal-formatado-2011.v2-1.pdf.

Fanon, F (1968). *Os Condenados Da Terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Fontcuberta, J (1996). Vidência e evidência. *Imagens*, v. 1, n.7, 08-15.

Fontcuberta, J (1977). La subversion photographique de la réalité. *The Village Cry Magazine*, v.7, n.1. Basel, Switzerland.

Fontcuberta, J (2010). *O beijo de Judas – fotografia e verdade*. GustavoGili: Barcelona.

Foster, H (2004). An Archival Impulse. *October*, v.1, n.110, 3-22. Consultado em: <https://www.jstor.org/stable/3397555>.



Heidar, D., Rossi, M.; Oliveira, R. & Bianchi, P. (2019, 18 de outubro). Às vésperas do afastamento de Dilma, Lava Jato rejeitou delação que prenderia Temer em 2019. *El País*. Consultado em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/30/economia/1569857428_539313.html

Kossoy, B (2016). Decifrando a realidade interior das imagens do passado, In Kossoy, B, *Realidades e ficções na trama fotográfica* (pp. 61-126). São Paulo: Ateliê Editorial.

Lopes, A (2014). A arte postal durante a ditadura militar e a ideia de arquivo, in A. Medeiros, L. G. Pimentel, I. Hamoy & Y.-A. Froner (eds.). *Anais do 23º encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Ecossistemas Artísticos, 15 a 19 de setembro de 2014, Belo Horizonte*. (pp. 2659 – 2674). Belo Horizonte: ANPAP. Consultado em: <http://www.anpap.org.br/anais/2014/ANAIS/simposios/simposio07/Almerinda%20da%20Silva%20Lopes.pdf>

Mbembe, A (2017). Necropolítica. *Arte & Ensaios*, 2(32), 122-151. Consultado em <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993/7169>.

Mbembe, A (2014). *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona.

Miguel, L F (2015). Violência e política. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 30(88), 29-44. Consultado em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v30n88/0102-6909-rbcsoc-30-88-0029.pdf>.

Mitchell, W J T (2002). Imperial Landscape, in Mitchell, W J T. *Landscape and Power* (pp.5-34). Londres: The University of Chicago Press.

Montvani, F. (2014, 27 de fevereiro) No passado, Brasil já teve material oficial de turismo com apelo sexual. *G1 Globo*. Consultado em: <http://g1.globo.com/turismo-e-viagem/noticia/2014/02/no-passado-brasil-ja-teve-material-oficial-de-turismo-com-apelo-sexual.html>.

Oiticica, H (2009). Esquema geral da nova objetividade, in Ferreira, G. & Cotrim, C. *Escritos de Artistas. Anos 60/70* (pp.154-168). Rio de Janeiro: Zahar.

Quijano, A (2005). Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina, in Lander, E. (ed.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais* (pp.227-278). Buenos Aires: Clacso.

Pessoa, G S (2018, 1 de outubro). Toffoli diz que hoje prefere chamar golpe militar de 'movimento de 1964'. *Folha de São Paulo*. Consultado em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/10/toffoli-diz-que-hoje-prefere-chamar-ditadura-militar-de-movimento-de-1964.shtml>.

Pauluze, T & Nogueira, I (2019, 8 de abril). Exército dispara 80 tiros em carro de família no Rio e mata músico. *Folha de São Paulo - Cotidiano*. Consultado em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/04/militares-do-exercito-matam-musico-em-abordagem-na-zona-oeste-do-rio.shtml>

Ramos, N. (1993). *Cujo*. São Paulo: Editora 34.

Rancière, J (2005). *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34 e EXO experimental org.

- Ribeiro, D (2010). *O povo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Rouillé, A (2009). Entre documento e expressão, in Rouillé, A. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac.
- Ruffato, L. (2016, 1 de setembro). O golpe contra Dilma Rousseff. *El País*. Consultado em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/08/31/opinion/1472650538_750062.html
- Schedler, L (2016). Arte (Postal) como processo. *Palíndromo*, 8(15), 20-41. Consultado em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/viewFile/7733/6311>.
- Seixas, R (1980). *Aluga-se*. [música] Rio de Janeiro: Columbia Records.
- Silveira, L. B. Da (2009) Estados Unidos e o Golpe de 1964: suporte logístico, bélico, financeiro e a concessão de exílio político. II Seminário de Pesquisa da Pós-Graduação em História UFG/UCG. Goiânia: Universidade Federal de Goiás. Consultado em: https://pos.historia.ufg.br/up/113/o/IISPHist09_LorenaBurlveira.pdf.
- Spivak, G (2010). *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Stiegler, B (2007). *Reflexões (não) contemporâneas*. Chapecó: Argos.
- Thomas, J. A. & Urbim, E. (2018, 10 de outubro). A verdadeira participação dos EUA no golpe de 64. *Super Interessante*. Consultado em: <https://super.abril.com.br/especiais/a-verdadeira-participacao-dos-eua-no-golpe-de-64/>.
- Tisseron, S (2009). Sonho, memória alucinação. Elogio da realidade contaminada, in E. Chiodetto (ed.). *A invenção de um mundo: coleção da Maison Européenne de la Photographie* (pp.136-140). São Paulo: Itaú Cultural.
- Umbach, M. (2015). Selfhood, Place, and Ideology in German Photo Albums, 1933–1945. *Central European History*, v.48, nº3, 335-365. doi: 10.1017/S0008938915000783
- Weissman, G. (2019). On Photographing Nazi Camps. *Shofar*. v. 37, n. 1, 9-40.
- Welch, C. (1995). *Eternal Network. A Mail Art Anthology*. Calgary: University of Calgary Press.

Fábio Gatti é artista visual, Doutor em Artes pela Unicamp e Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFBA, onde é professor colaborador no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais desde 2014. Especialista em Fotografia e em História e Teorias da Arte, ambas pela Universidade Estadual de Londrina. Debruça-se especialmente sobre as inquietações oriundas do fazer artístico, da fotografia e dos processos de criação em artes visuais. Em 2018, organizou o livro eletrônico *Futuro fora do tempo: poética, foto-grafia e incertezas*. Em 2017, junto com



Rosa Gabriella de Castro Gonçalves, produziu o livro *A operação artística: filosofia, desenho, fotografia e processos de criação*.

✉ bartelo.cassandra@gmail.com

Cassandra Barteló é jornalista, formada pela Faculdade de Comunicação da UFBA (1995). Mestra em Cul-tura e Sociedade, na linha de pesquisa Cultura e Arte, pelo IHAC/ UFBA (2018), com especializações em RP pela UNEB (2005) e Jornalismo e Convergência Midiática pela FSBA (2011). É autora da monografia *A expressão de personagens na fotografia: O Olhar de Vânia Toledo*, e da dissertação de mestrado *Fotografias que contam histórias – Uma análise das narrativas nas séries Não minta para mim (Paulo Coqueiro), Pos-tcards from Brazil (Gilvan Barreto) e Transparências de lar (Ilana Bar)*. Mais recente-mente, tem enveredado pela prática da fotografia artística, desenvolvendo trabalhos autorais e participando em exposições coletivas. Atualmente, trabalha como editora do Grupo A Tarde.

✉ gatti_f@yahoo.com.br



Espacio rehabilitado y geografía mutante en Ríos y silêncios

Natalia Aguilar Vásquez

Resumen:

En 2017, el artista Juan Manuel Echavarría presentó *Ríos y silencios*, una exposición que reunía su trabajo de las últimas dos décadas. Entre las obras, hay una serie de fotografías en las que Echavarría captura la pared principal, o lo que quede, de escuelas rurales destruidas en los Montes de María, Chocó y Caquetá. Estas zonas han sido vulneradas por la violencia de las guerrillas, los paramilitares y la negligencia del gobierno colombiano. Según el Museo de Arte Moderno de Bogotá, MAMBO, donde fue presentada la exposición, las fotografías retratan la educación como víctima y son una crítica estética a las representaciones de violencia en Colombia. Más allá de dicha lectura, este ensayo problematiza la fotografía como medio para “reencuadrar” percepciones coloniales del paisaje y entender la naturaleza retratada como actante que resignifica las ruinas de las escuelas. También se argumenta la importancia del silencio para entender cómo la ausencia de estudiantes y maestros convive con la presente vitalidad de la naturaleza retratada en las fotos. Esta convivencia desestabiliza el estatus de la ruina y muestra el potencial de cambio y regeneración de sujetos no-humanos. De la mano de Jean-Luc Nancy, Gilles De-leuze, W.J.T. Mitchell, Jane Bennett y Ana María Ochoa, este análisis cuestiona ideas antropocéntricas del paisaje y se concentra en la importancia de dos aspectos que tradicionalmente se consideran como ajenos al estudio de la fotografía: el movimiento de la imagen (que anuncia la presencia del río) y su dimensión aural (que el silencio enuncia).

Palabras-clave: Colombia; posconflicto; paisaje; fotografía; auralidad.

Abstract:

In 2017, artist Juan Manuel Echavarría presented *Ríos y silencios*, an exhibition that featured some of his work from the last two decades. Among the pieces there is a series of photographs in which Echavarría captures the main walls, or at least what remains of them, of destroyed

schools in the Montes de María, Chocó and Caquetá. These rural areas have suffered the violence of guerrillas and paramilitary groups, as well as from a lack of government support. According to the Museo de Arte Moderno de Bogotá, MAMBO, that hosted the exhibition, the photographs portrait the education as a victim and they are an aesthetic critique to the representations of violence in Colombia. Beyond such interpretation, this paper problematizes photography as a medium to “reframing” colonial perceptions of landscape and understands the nature depicted in the photos as an actant that re-signifies the ruins of the schools. Furthermore, this paper argues that silence is important to understand how the absence of students and teachers cohabits with the vital presence of nature in the photos. This cohabitation destabilizes the status of the ruins—thereby showing—the potential of change and regeneration of non-human subjects. In dialogue with Jean-Luc Nancy, Gilles Deleuze, W.J.T Mitchell, Jane Bennett, and Ana María Ochoa, this paper questions anthropocentric ideas of landscape and focuses on two aspects traditionally seen as distant to the study of photography: the movement of the image (that the river announces), and its aural dimension (that the silence enunciates).

Keywords: Colombia; post-conflict; landscape; photography; aurality.

Resumo:

Em 2017, o artista Juan Manuel Echavarría apresentou *Ríos y silencios*, uma exposição que reunia o seu trabalho das últimas duas décadas. Entre as peças, existe uma série de fotografias nas quais Echavarría captura a parede principal, ou o que dela permanece, das escolas rurais destruídas nos Montes de María, Chocó e Caquetá. Estas zonas foram vulneráveis à violência das guerrilhas, aos paramilitares, e à negligência do governo colombiano. O Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO), onde decorreu a exposição, entendeu a obra como um retrato da vitimização da educação e como uma crítica estética às representações da violência na Colômbia. Para além desta interpretação, este ensaio problematiza a fotografia como meio para “reenquadrar” percepções coloniais da paisagem e vê a natureza retratada como um elemento atuante que atribui um novo significado às ruínas das escolas. Este ensaio argumenta que o silêncio é importante para entender como a ausência dos estudantes e professores coabita com a vitalidade da natureza presente nas fotografias, convivência que desestabiliza a condição de ruína e que mostra o potencial de mudança e regeneração de sujeitos não-humanos. Em diálogo com Jean-Luc Nancy, Gilles Deleuze, W.J.T Mitchell, Jane Bennett, e Ana María Ochoa, esta análise questiona as ideias antropocêntricas da paisagem e concentra-se em dois aspetos que tradicionalmente não são considerados no estudo da fotografia: o movimento da imagem (que anuncia a presença do rio) e a sua dimensão sonora (que o silêncio enuncia).

Palavras-chave: Colômbia; pós-conflito; paisagem; fotografia; sonoridade.



Así de pronto lo más firme se quiebra,
se tornan movedizos concreto y hierro,
el asfalto se rasga, se desploman
la vida y la ciudad. Triunfa el planeta
contra el diseño de sus invasores.

(...)

Cosmos es caos pero no lo sabíamos
o no alcanzamos a entenderlo.

¿El planeta al girar descende
en abismos de fuego helado?

¿Gira la tierra o cae?

¿Es la caída infinita el destino de la materia?

(Pacheco, 2013)

Introducción

Un marco dentro de otro marco, un cuadro que encuadra a otro, el primer plano de un plano “en ruinas”, un espacio en principio cerrado por el hombre y la geometría de la arquitectura se abre, colapsan sus muros: lo penetró la violencia y la “violencia” propia de los ciclos transformadores de la naturaleza. La vulnerabilidad del trabajo del hombre, de sus edificaciones y de sus instituciones políticas aparece registrada en un archivo de fotografías que capturan, siempre en primer plano horizontal, los muros agrietados de una escuela en ruinas. El artista colombiano Juan Manuel Echavarría (1947, Medellín, Colombia) presentó entre los años 2017 y 2018 la exposición titulada *Ríos y silencios* en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, MAMBO. La exposición recopiló gran parte de su trabajo artístico de las últimas décadas y se estructuró siguiendo cuatro líneas temáticas: la desaparición forzada, las masacres en pueblos, la escuela como blanco de ataques violentos y la última, sobre los vestigios de la guerra (MAMBO, 2018). Este ensayo propone un análisis del tercer tema (la escuela y el sistema de educación como blanco de ataques violentos) a través de una lectura de la serie de fotografías a escuelas damnificadas por el conflicto en zonas rurales de Colombia que el museo incluyó como parte de esta exhibición antológica.

Las fotografías fueron tomadas en el transcurso de 20 años de viajes a poblaciones remotas y, por lo mismo, constantemente afectadas por las olas de violencia, las guerrillas, los paramilitares y el abandono del gobierno colombiano. La curaduría del MAMBO lee las fotografías como testimonio del impacto de la guerra en la educación y las ruinas fotografiadas como parte de la lógica de la conmemoración y el reconocimiento de las víctimas civiles del conflicto. Dicha lectura es insuficiente, elude

la vitalidad de la naturaleza retratada, sus cambios físicos y su potencial mutante tan punzante en las fotos. Aunque esta lectura no descarta el rol de la obra como prueba física de los vestigios de la violencia, pretende volver a un análisis de la composición de las imágenes reconociendo que los espacios fotografiados, y su naturaleza, no son sólo “víctimas”, sino sujetos llenos de agencia transformadora. Reconozco en las fotos y en lo que queda fuera de ellas la capacidad de la naturaleza de rehabilitarse a pesar de los intentos de destrucción y dominación del hombre, tangibles no sólo en la infraestructura dañada, sino también en las representaciones tradicionales y estáticas del paisaje con las que considero dialoga la obra. La pizarra agrietada, convertida en soporte para el crecimiento vertical de la maleza y en consonancia con las plantas, propone formas alternas de pensar la relación cultura/naturaleza y permite ver la capacidad de rehabilitación de los ecosistemas como agencia en contrapunto al decaimiento asociado a la ruina. En lugar de percibir la violencia únicamente como huella o marca que estigmatiza los cuerpos y las edificaciones, las fotos presentan una armonía entre arquitectura y entorno natural que abre paso a la pregunta sobre la conciliación del trauma pos violencia ¿cómo recuerda la naturaleza? ¿cómo pensar la estética e incluso, “lo bello”, en lo violentamente destruido?

Para contestar dichas preguntas esta lectura se propone iniciar una conversación sobre el movimiento y el aspecto aural de la obra que se enuncian en el título “Ríos y silencios”, pero que poco han sido discutidos. Argumento que estas fotografías tienen una dimensión acústica y que es a través de ella que se reelabora un proceso de rehabilitación posconflicto. El rastro “silencioso” de la ausencia de estudiantes y maestros en estas escuelas hace posible que el espectador se relacione de nuevo con los espacios retratados y reconozca la presencia viva y ruidosa de sujetos no-humanos que reclaman el espacio físico, pero también el espacio de representación de la foto. A través de esta lectura, los animales y la naturaleza dejan de ser el fondo inerte que encuadra la presencia o la ausencia de humanos propia del género paisajístico y se reconfiguran como sujetos creadores de espacios de cohabitación.

Repensar el paisaje y la mirada del explorador

La obra de Juan Manuel Echavarría ha sido leída, por obvias y explícitas motivaciones que el artista mismo ha manifestado sobre su quehacer¹, como reflexión estética sobre

¹ En una entrevista que hace Matthieu de Nanteuil en el año 2010 a Juan Manuel Echavarría, el artista resume su exploración artística de la siguiente manera: “lo que me interesa hoy día en mi fotografía es salir de esta burbuja de *cuatro paredes* que es mi estudio en Bogotá, es ir al campo colombiano, tan azotado durante tanto tiempo por una violencia inimaginable. Una de las mejores formas para conocer nuestra realidad -a la cual aquí decidimos darle la espalda- es *escuchar* las historias de los campesinos y aprender



la violencia en los últimos veinte años en Colombia. Obras como *Corte de florero* (1997), *Guerra y pa'* (2001) o *Novenarios en espera* (2012)² son vistas por los críticos del arte como un *corpus* artístico que reta las meras representaciones de la historia violenta de Colombia para proponer relaciones entre el arte, la historia y la memoria. El arte de Echavarría no entra a redimir o a denunciar el crimen, sino que “disloca todo intento de reducir la experiencia histórica a una experiencia identitaria. El arte se convierte (...) en testigo de lo irreparable (...) de aquello que subyace irresoluble en la representación testimonial” (Uribe Alarcón, 2016: 3). Sin embargo, hay un elemento que se repite en gran parte de la obra de Echavarría y que no ha sido considerado en detalle por los críticos que lo incluyen dentro del canon de los artistas plásticos colombianos que abordan los lenguajes de la memoria y del “hacer memoria” en tiempos de guerra. Echavarría incluye la flora y la fauna como protagonistas y agentes *con voz* dentro de los procesos de construcción (o destrucción) de memoria en Colombia. Su obra se vale de los géneros y la iconografía tradicionalmente usados en la historia del arte para representar “lo natural” y “el paisaje” mientras que problematiza las herramientas discursivas y representacionales de dichos lenguajes.

En su obra se redimensiona la importancia de los ecosistemas y los animales en la discusión sobre violencia y la demarcación de espacios “ruina” o para la conmemoración más allá del museo o del monumento. En *Ríos y silencios*, aparece el aspecto espacial-natural del conflicto en Colombia. Apartándome de los discursos que describen la geografía recorrida y retratada por Echavarría como “agreste, mágica, estigmatizada y

de ellos (...) Al ver esa primera serie, que llamo “Retratos”, pensé que mi fotografía debía explorar la violencia en el país (...) quería filmar la indiferencia de los transeúntes que invisibilizaban esos rostros, que invisibilizaban la violencia misma.” [mi énfasis] (Echavarría, 2010: 4-5)

² Sobre el proceso artístico que llevó a la creación de *Corte de florero*, Echavarría agrega: “eran apenas los inicios de mi proceso con la fotografía. Entendí que mi fortaleza estaba en la imagen, y que además con ella podía crear símbolos y metáforas (...)” (2010: 6). De Nanteuil comenta además la influencia que los recursos literarios y las herramientas poéticas han tenido en las formas de la representación visual en la obra fotográfica del artista. Antes de dedicarse al arte Echavarría fue escritor y poeta por esta razón, es lógico que de Nanteuil haga notar que en Echavarría la “representación” integra una visión multisensorial de la “imagen” y muy acertadamente le dice al artista: “tu trabajo artístico tiene que ver con el tema de la ‘toma de conciencia’. Eso remueve en profundidad las acostumbradas representaciones que cada cual tiene de la sociedad colombiana. Contiene además mucho más que meras imágenes: allí se encuentran tanto la *oralidad, como experiencias auditivas, pero también historias* (...) no sólo abres la puerta de un mundo de imágenes oscuras y fantasiosas, abres también una ventana sobre lo real, una ventana sobre un real que *ya no logramos ver o mirar de frente*” [mi énfasis] (Echavarría, 2010: 8). Los límites visuales de la representación, que paradójicamente comienzan desde la exploración fotográfica, así como el aspecto aural de la imagen y su presencia espectral en aquello que no se logra ver o “mirar de frente” es el tema que interesa explorar en la última parte de este ensayo.

damnificada por la guerra (...)” (MAMBO, s.f.), intento devolverle a la dimensión espacial-natural, la agencia que reclama en las fotos, al enfocarme en el movimiento y la dimensión aural como claves interpretativas de la obra. Entendidas bajo esta mirada poshumanista, que sobrepasa las limitaciones del primer plano y el mapa trazado por la mano del hombre, cada una de las fotos de *Ríos y silencios* presenta un encuadre esperanzador del posconflicto³, donde “la ruina” y la corrosión de los muros despojan al olvido y al gesto de olvidar de ser entendidos únicamente en su dimensión negativa (como decaída o destrucción).

En el breve texto curatorial que presenta la exposición *Ríos y silencios* publicado en la página web y en el catálogo del Museo de Arte Moderno de Bogotá, MAMBO, se resalta el trabajo de campo que durante 20 años el artista y su equipo realizaron para lograr tomar las fotos que hacen parte de la exhibición. El artista es visto como un explorador que se ha adentrado en tierras y caminos desconocidos, pero marcados por la violencia. Dice el texto que dichos viajes eran “expediciones” (MAMBO, s.f.) que le permitieron a Echavarría lograr “(...) acercamientos, aperturas, diálogos y lazos que no se desvanecen con el paso de los años y que desdibujan los límites entre víctimas y victimarios” (MAMBO, s.f.). Además de atribuirle al artista el rol de mediador y facilitador en el reconocimiento y la visualización pública de las víctimas del conflicto (vale resaltar que ninguna de las víctimas humanas aparece físicamente en las fotografías), el equipo curatorial lo considera el descubridor de una geografía hasta ese momento inhóspita que se hace material gracias a sus recorridos (MAMBO, s.f.).

Esta declaración es problemática y repite en sí misma estructuras de poder e imaginarios naturalistas que exotizan mientras subyugan la agencia del medio ambiente y su potencial de rehabilitación después de la catástrofe. No es mi intención demeritar

³ Los diálogos de paz entre el gobierno de Colombia y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC-EP) iniciaron a mediados del año 2012 y llevaron a la firma del acuerdo para la terminación definitiva del conflicto el 24 de noviembre del año 2016. Tras la firma del acuerdo se ha acuñado el término “posconflicto” para denominar no sólo el fin de décadas de guerra interna entre el gobierno y la guerrilla FARC sino también el periodo transicional en el que los acuerdos para la justicia especial y otros puntos del acuerdo se llevaran a cabo. Sin embargo, mucho antes de las negociaciones un gran y diverso grupo de artistas colombianos decidió recuperar el tema de la violencia desde su práctica estética abordando temas como la preservación de la memoria de las víctimas del conflicto y la reconciliación. Por esta preocupación de los artistas es que se han escrito extensas publicaciones sobre la dimensión estética y las posibilidades que el lenguaje artístico pueden brindar para la comprensión y elaboración de duelo “posconflicto” en Colombia, (Uribe-Alarcón, 2016). Además, es importante reconocer que, aunque se hable de “posconflicto”, la violencia persiste en Colombia. Sólo entre el 1 de enero y mayo de 2019 hubo 88 asesinatos a líderes sociales y ambientales (Redacción Judicial, 2019, mayo 23), aun se reportan falsos positivos y frentes no desmovilizados de la guerrilla continúan activos.



el trabajo de campo y el esfuerzo de Echavarría y su equipo por documentar y dar visibilidad a la crisis humanitaria del país. Sin embargo, atribuirle al artista el estatus de explorador y pionero en el “descubrimiento” de una geografía agreste y mágica es desacertado y contradice las motivaciones detrás del proyecto, apuntando a una lectura colonial de la obra. Su trabajo y la experimentación con el medio en sus obras reta modelos de representación de la naturaleza y del lenguaje del arte que subyugaron durante siglos las formas de lo natural. De hecho, Echavarría se posiciona dentro de la obra en su condición de artista para precisamente deconstruir la labor y la visión de aquellos sujetos y tradiciones epistemológicas que se dieron a la tarea de documentar los paisajes, las especies y los hechos de la historia colonial.

No es fortuito que en su *corpus* artístico Echavarría haya incorporado en obras previas como *Corte de florero* (1997)⁴ las formas de representación botánicas desarrolladas durante el siglo XVIII en el Nuevo Reino de Granada. Si durante la empresa colonial el paisaje se construía como fabricación imaginaria donde la flora y la fauna eran el fondo en los retratos de santos o eran retratadas como un híbrido entre la vegetación local y los paisajes flamencos del siglo XVI y XVII, no fue sino hasta la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada⁵ que la ilustración botánica reconfiguró la tradición paisajística (Fajardo, 2000: 98-99). El trabajo del médico-botánico José Celestino Mutis y los viajes que hizo en 1801 Alexander von Humboldt sentaron precedente para una nueva estética de la representación natural donde la especie a

⁴ *Corte de florero* (1997) es una colección de 32 fotografías que capturan arreglos florales diseñados a partir de huesos humanos. Las fotos se revelan en blanco y negro y su composición imita el formato y la estética de los dibujos botánicos hechos durante el siglo XVIII. Cada uno de los arreglos florales va acompañado de su nombre científico en latín. Cada nombre, como sucede también con el título de la obra, hace referencia a eufemismos que designaban toda clase de prácticas violentas y de tortura durante las luchas políticas entre liberales y conservadores en la Colombia de los años 50 (Alcántara-Plá, 2007). Por ejemplo, en el “corte de florero” se decapitaba a la víctima y se le cortaban las extremidades para meterlas dentro de la cavidad del cuello.

⁵ La Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada tuvo lugar entre 1783 y 1816, una iniciativa ejecutada por José Celestino Mutis (Cádiz, 1732 - Santafé de Bogotá, 1808) quien llegó por primera vez al Nuevo Reino “en calidad de Médico del Virrey y por espacio de varios años se había dedicado a la docencia y al ejercicio de la medicina (...). La ambición de Mutis era la de llevar a cabo una completa clasificación de la flora de Bogotá, siguiendo el sistema ideado por Carlos Linneo (1707-1778). Los trabajos se iniciaron en La Mesa, Cundinamarca, en 1783, y pocos meses después la Expedición se trasladó a la cercana villa de Mariquita, una pequeña población situada en el Valle del Magdalena, relativamente próxima a la ciudad de Honda, puerto fluvial adonde llegaban los viajeros procedentes de Europa, antes de iniciar el penoso ascenso de la Cordillera Oriental en donde tenían su asiento la capital del Virreinato. El trabajo se centró en las selvas de la vertiente occidental de la Cordillera Oriental (...)” (Fajardo, 1995: 109-110).

documentar y clasificar era presentada aislada y en primer plano sobre un fondo blanco⁶. En *Ríos y silencios*, se deconstruyen elementos de ambos periodos de la representación del paisaje pues las fotos documentan y traen a la naturaleza como sujeto en primer plano y las devuelven a su entorno sin aislarla. Esta desconstrucción es evidente en el encuadre de la foto y en la serialidad de la obra. El hecho de que las fotos activamente capturen solo un segmento de la estructura de las escuelas destruidas y la naturaleza que las envuelve reconoce las limitaciones del medio fotográfico. Aunque la foto siempre deja algo por fuera y la fotografía, en tanto medio artístico captura un espacio tiempo-específico, el gesto de crear una serie de fotografías enfatiza la inmensidad de los espacios retratados y la imposibilidad de cercarlos o de dar cuenta de su totalidad en una sola foto. De esta forma, la serialidad de la obra propone incluir la noción de proceso como lógica que revela la condición mutante de las locaciones fotografiadas.

Las fotografías se presentan como una serie repetida, la composición y los espacios parecen ser siempre los mismos, pero no lo son: cada foto tiene su variable, un detalle que la hace única y al mismo tiempo parte de la serie, del conjunto. Se captura la pared principal o lo que quede de una edificación sencilla de cuatro muros que funcionó como el colegio rural de algún pueblo o pequeña comunidad en su mayoría de Caquetá, Chocó, los Montes de María o aledañas a las múltiples corrientes fluviales del país (MAMBO, s.f.). El fotógrafo se ubica justo en frente de esa pared desprotegida donde siempre aparece la característica pizarra verde, epicentro de la enseñanza y la doctrina, y toma desde ahí la foto (ver *figura 1*). Aunque la locación de las fotos siempre es distinta, todas ellas capturan una realidad sociopolítica y ecológica semejante y se articulan como serie a partir de una lógica de repetición. Los espacios retratados han “perdido” su valor de uso original, ya no son escuelas, son edificaciones reapropiadas por las necesidades de una sociedad precaria y por la materialidad de la naturaleza que los integra a sus propios procesos de transformación orgánica. Cada foto es el registro del potencial de cambio de un espacio.

⁶ En 1801 von Humboldt viajó a Santafé con el propósito de conocer a Mutis y sus colecciones botánicas. “Humboldt dibujó y luego hizo llevar al grabado y a la pintura, paisajes seleccionados por él que incluían fenómenos naturales como los volcancitos de aire de Turbaco, el Salto de Tequendama en el que encontró según sus propias palabras *todo lo que puede darse en un paisaje* (...). Si bien la obra gráfica que resultó de sus viajes fue conocida más tarde, gracias en parte a los viajeros-pintores que recurrieron el país a lo largo del siglo XIX, algunos de los relatos del ilustre viajero también se difundieron en el transcurso del mismo siglo mediante publicaciones periódicas hechas en la Nueva Granada” (Fajardo, 2000: 99-100).



Figura 1. *Silencio con mapas políticos*, Chengue, Sucre, Colombia. 18 de 37 por Juan Manuel Echavarría, 2014, impresión cromógena sobre dibond, 40 x 60 pulgadas. Fuente: página oficial do artista Juan Manuel Echavarría

La lógica de la repetición en la serie opera en distintos niveles: de forma temática (escuelas destruidas), en términos formales (acumulación de fotografías con la misma composición) y en sentido histórico (las imágenes parecen dialogar con el género paisajístico). A primera vista, se identifica una contradicción en este argumento: ¿cómo es posible que las fotografías capturen el potencial de cambio de un espacio cuando parecen citar el estatismo propio de la ilustración botánica del siglo XVII? Precisamente porque se presenta una serie de fotografías dispuestas una al lado de la otra en el museo es que el espectador puede notar las variaciones en espacios que eran originalmente el mismo (una escuela) y que ahora aparecen como distintos. Para entender las implicaciones de este doble gesto de citar y retar las herramientas estéticas de la representación de flora y fauna en el siglo XVII, me remito al análisis etimológico de la palabra “paisaje” que propone Jean-Luc Nancy (2005).

Explica Nancy que a partir de la raíz lingüística de “paisaje” se explica la tradicional equivalencia entre locación geográfica “país”, representación “paisaje” y ocupación del espacio “paisano” (Nancy, 2005: 51). El “paisaje” de forma lingüística y en tanto género artístico absorbe toda presencia humana en sí mismo: “en el paisaje, el paisano puede aparecer, pero solo como elemento del paisaje: él está totalmente perdido en el paisaje y esta es la razón por la que puede ser reemplazado por un viajero o un caminante (...)” (Nancy, 2005: 58)⁷. El “paisaje” cristaliza la imagen de un espacio que lo absorbe todo

⁷ Esta cita, así como todas aquellas que no están en español, han sido traducidas en el cuerpo del texto por la autora de este ensayo. El texto de Nancy (2005) tomado de la traducción al inglés dice: “in the landscape, the landsman can appear, but as an element of the landscape: he is entirely lost in it, and that is also why he can be replaced by a traveler or a walker (...)” (58).

para su propia definición y existencia, un espacio suspendido en el tiempo y donde los sujetos retratados carecen de individualidad. Se explica en esta definición que todo lo que aparece en la representación se entienda como totalidad incuestionable. Si se traslada esta definición totalizadora del paisaje a la obra de Echavarría el resultado es una interpretación que ve en las fotos solamente la destrucción de la infraestructura y la ausencia de estudiantes y maestros (los sujetos que “deberían” estar ocupando la escuela). Al interpretar las fotografías como meras representaciones de un estado en particular de decaída, ruina o degradación del paisaje de las escuelas rurales, se asume que la locación geográfica es estática y distancia al espectador que se detiene frente a la foto ajeno a lo que en realidad sucede en ella. Decir que las fotos solo representan a la educación y a la escuela como objetivo de los ataques violentos es reproducir una lógica que entiende la captura visual de un espacio como paisaje estático. Esta lectura obvia que hay otros sujetos “vitales”, en el sentido que Jane Bennet (2010) le da al término, interactuando activamente con el espacio: los animales que ahora habitan una escuela o el moho que florece en la pared húmeda⁸.

En *Silencio con mapas políticos* (ver figura 1), la escuela ha sido tomada: al lado izquierdo de la pizarra hay un mapa de Suramérica, al lado derecho uno de Colombia. Los mapas están unidos por una cuerda donde se secan las ropas de alguien, una hamaca cuelga de las paredes laterales, dos pares de zapatos en el suelo, un ventilador y productos de limpieza sobre la repisa de la tiza. Dichos objetos, que reconfiguran el propósito del edificio, indican la presencia de un alguien que no aparece en la foto pero que sabemos vive allí, la escuela es ahora su casa. El paisaje y la visualización del país se complejiza en esta imagen más que en ninguna otra. Si bien aparecen los mapas como croquis de una geografía oficial y estable, a fin de cuentas, no es claro cuál es el “mapa político” del título: el que está en la pared o más bien la imagen en su totalidad marcada por la coexistencia de exterioridad e interioridad. El exterior, como presencia de otros humanos distintos a aquellos que formalmente invita la escuela, se hace interior desequilibrando la frontera entre lo privado, lo contenido, la cultura y los movimientos informales de transformación orgánica y de desplazamiento de cuerpos a partir de cambios sociopolíticos.

⁸ En el prólogo a su libro, Bennett (2010) dice que su objetivo principal es lograr ciertas tareas 1. Delinear una ontología positiva de la materia vibrante, que reciba conceptos de agencia, acción y libertad incluso hasta su punto de quiebre, 2. Disipar los binarios ontológicos y epistemológicos de vida-materia, humano-animal, determinación-predeterminación y orgánico-inorgánico usando argumentos y otras herramientas retóricas para inducir en los cuerpos humanos una apertura estético-afectiva a la materia vibrante y 3. Esbozar un tipo de análisis político que pueda dar cuenta de las contribuciones de los actantes no-humanos (x).



En otras fotos, es la naturaleza como exterioridad la que reincorpora la escuela a su ecosistema. En la foto *Silencio Bella Vista* (ver *figura 2*), aparece la escuela destechada, la maleza y el pasto crecen, trepan por las paredes que aún quedan de pie y las copas de los árboles se asoman por encima de los muros. La persistencia de la exterioridad es aún más contundente en la foto *Silencio con grieta* (ver *figura 3*) donde las condiciones climáticas agrietaron la pared principal: un rayo de luz atraviesa la pizarra y la divide en dos.



Figura 2. *Silencio Bella Vista*, Bella Vista, Caquetá, Colombia. 11 de 37 por Juan Manuel Echavarría, 2015, impresión cromógena sobre dibond, 40 x 60 pulgadas. Fuente: página oficial do artista Juan Manuel Echavarría



Figura 3. *Silencio con grieta*, Las Palmas, Bolívar, Colombia. 10 de 37 por Juan Manuel Echavarría, 2011, impresión cromógena sobre dibond, 40 x 60 pulgadas. Fuente: página oficial do artista Juan Manuel Echavarría



Figura 4. *Testigo la esperanza*, La Esperanza, Bolívar, Colombia. 9 de 37 por Juan Manuel Echavarría, 2013, impresión cromógena sobre dibond, 40 x 60 pulgadas. Fuente: página oficial do artista Juan Manuel Echavarría



Figura 5. *Silencio rojo*, por Juan Manuel Echavarría, 2012, impresión cromógena sobre dibond, 40 x 60 pulgadas. (Rubiano, 2017)

En esta foto, como en otras donde la naturaleza revela su potencial de autotransformación e injerencia sobre la materia y otros agentes humanos y no-humanos, la pared agrietada problematiza percepciones pasivas y estáticas del paisaje proponiendo una revaloración de “la ruina” y de la relación naturaleza/memoria. La “desocupación” y “reocupación” de estos paisajes hace evidente que después de la violencia hay que repensar el espacio y la relación sujeto-espacio. La grieta de *Silencio con grieta*, el cerdo dándole el lomo a la pizarra y mirando directo hacia la cámara en *Testigo la esperanza* (ver figura 4), o la hierba roja que mancha la pizarra, las paredes laterales y el suelo en *Silencio rojo* (ver figura 5), son los signos que cristalizan la potencia de esa escuela transformada pasando de ser escenario del terror a un espacio que no se aferra a un pasado originario sino que se permite olvidar. La posibilidad de olvido y la valorización de “la ruina” como lugar de creación pueden entenderse a partir



del concepto de *enchantment* que propone Bennett (2001). El *enchantment* es el efecto de la experiencia estética que se configura en ciertos lugares dentro del paisaje cultural contemporáneo “capaces de inspirar asombro e incluso un enérgico amor al mundo” (2001: 10)⁹. El término acuñado por Bennett, al igual que el análisis que he propuesto hasta ahora, no desecha las experiencias de violencia, pobreza e inequidad del mundo contemporáneo, sino que reconoce la capacidad de asombro que irrumpe en la percepción de la cotidianidad. Entiendo la nueva luz que entra por la grieta como ejemplo de *enchantment*, es decir, de rehabilitación.

Lo que “calla” la foto: movimiento y auralidad

En obras anteriores a *Ríos y silencios* como en *Corte de florero* (1997) y *Guerra y pa'* (2001)¹⁰ se exploran las posibilidades estéticas para referirse a la violencia política sin dejar de lado una tarea igual de importante: cuestionar modelos y lenguajes de la representación en el arte violentos en sí mismos. En estas obras las estrategias usadas para la representación de la violencia son similares y parecen ser en gran medida obviadas por la crítica. Es importante resaltar que en ninguna de las obras mencionadas aparecen las víctimas de manera directa, sino que se lee su presencia y el trauma de la experiencia vivida a través de otros cuerpos-actantes que han sido, en gran medida, dejados de lado al hablar de las víctimas del conflicto, estos son: la tierra, los ecosistemas y los animales. Me interesa pensar *Ríos y silencios* a la luz de *Corte de florero* y *Guerra pa'* porque en todas ellas son aquellos sujetos silenciados y conquistados, aquellos que han sufrido una violencia mucho anterior a la de las guerrillas y otros grupos beligerantes, aquellos vistos solo como fondo, escenario, “lugar de los hechos” de la historia, los que tienen voz y los que comunican las consecuencias sociopolíticas de la violencia en el *corpus* estético de Echavarría.

⁹ En el original “I identify sites on the contemporary cultural landscape that are capable of inspiring wonder, even an energetic love of the world. I call the effect of visits to these sites enchantment and draw connections between the experience of enchantment and cultivation of an ethic generosity toward others” (Bennett, 2001: 10).

¹⁰ *Guerra y pa'* son los nombres con los que Echavarría bautiza a dos loros a los que Bonifacio Pacheco, amigo del artista, entrena para que repitan sus nombres: uno dice “guerra” y el otro “pa”. El resultado final es una video instalación de 9 minutos donde los dos loros, además de repetir sus nombres, pelean por defender su territorio. Los dos se posan sobre un palo de madera en forma de cruz (Zuluaga, 2014). La obra hace referencia a las primeras negociaciones de paz entre el gobierno de Andrés Pastrana y la guerrilla de las FARC. Dichas negociaciones fueron el gran fracaso de su administración y nuevos intentos por negociar la paz solo se llevarían a cabo 15 años después durante el gobierno de Juan Manuel Santos.

En ambas obras se impone a las plantas y a los animales un lenguaje humano. En la primera, los arreglos florales hechos con huesos intencionalmente arreglados y dispuestos bajo los órdenes de la taxonomía y, en la segunda, los animales amaestrados por el hombre para remedar palabras. Vistos así, simplemente como medio de la obra de arte, sugieren una doble violencia en la propuesta de Echavarría, violencia que comienza en el reconocimiento de cierto contexto político que inspira la obra y que la obra repite en sí misma, al subyugar a los animales y las plantas a ser signos que sustituyen la presencia ausente de una víctima. El usar “flores” y animales como medio le permite al artista establecer un contacto emotivo con el espectador, quien se confronta a la tiranía de modelos antropocéntricos y percepciones del sujeto no-humano internalizados. Dice Echavarría a propósito de *Corte de florero*,

mi objetivo era crear algo tan bello que la gente se sintiera atraída. El espectador debería acercarse, observarlo y, cuando se dé cuenta de que no es una flor como parece, sino una flor hecha de huesos humanos, algo debe hacer click en su cabeza, o en su corazón, o eso espero. (Echavarría en Alcántara-Plá, 2007)

Algo similar leo en el gesto de Echavarría de elegir a dos loros como mensajeros de su obra *Guerra y pa'*. Los loros y su capacidad de habla facilitan el primer contacto y el entendimiento entre obra y espectador. La “oralidad” del loro, la vitalidad de su plumaje y su carácter amistoso lo han hecho un ave exótica domesticable y explotada como espectáculo. Su condición de animal circense tiene como propósito crear de nuevo esa atracción por lo bello que inspiran las “flores” para después revelar que la obra (y la naturaleza) no es tan plana como parece: la naturaleza es violenta y es violentada. Las obras facilitan contactos emotivos para revelar que los espectadores como parte del tejido social han obviado y normalizado las prácticas violentas, viendo sólo aquello que quieren ver sin profundizar en las formas del signo y el horror que encierra¹¹. Al usar la “forma” natural de las flores y los animales, la obra muestra cómo la naturaleza tiene sus propias “disputas” de poder y sobrevivencia no enteramente ajenas a las de los humanos. La cuestión no es que el animal o la flor “representen” algo, sino que el comportamiento y las dinámicas de las plantas y los animales “hablan” o mejor, comunican procesos de remembranza, creación y destrucción, así como lenguajes de la renovación que superan la lingüística humana.

¹¹ Echavarría (2010) sobre la indiferencia propia y social ante la violencia y el papel de dicha negligencia como motor de su obra “(...) vi a las personas pasar, mirar la ropa, tocar la tela, pero nunca detenerse a observar los rostros mutilados. Entonces me reconocí como uno de ellos y dije: ‘Ese también soy yo; no he visto la violencia que vivimos en Colombia, no la he querido reconocer’ [énfasis en el original] (5)



Este largo comentario sobre la trayectoria artística de Echavarría me permite hablar del nombrar, del lenguaje de la foto y de “las voces” que callan y se callan en *Ríos y silencios*. ¿Cuál y dónde está el río en las fotos? La presencia del río es ambivalente. Al integrarlo como ausencia y presencia, las fotos retan las representaciones tradicionales del paisaje al que W.J.T. Mitchell (2002: 5) denomina como “paisaje imperial”¹². El paisaje imperial es aquel que es visto en la cultura occidental europea como puro y en la historia del arte como género pictórico; alejado de la idea de verosimilitud, ese paisaje es considerado como copia “real” del lugar que retrata (Mitchell, 2002: 10)¹³. El ejercicio crítico de Mitchell es reconocer que el “paisaje” es, en sí mismo, un medio físico y multisensorial que integra agentes distintos; la tierra, la vegetación, la luz y la oscuridad, más aún, el sonido y el silencio. El “paisaje” es además una escena mediada por la cultura y, por lo tanto, es signo y tiene una estructura semiótica compleja donde simultáneamente es representación y espacio presentado (significante y significado), marco y lo que contiene el marco, un lugar geográfico y su simulacro (Mitchell, 2002: 14).

Al traer a colación en el título al río y al silencio, la exposición expande el paisaje representado, incluyendo aquello que no aparece en el marco o enclaustrado dentro de las limitaciones de la foto. Otra de las características de las fotos es que se captura la escuela de tal forma que se aprecia como ninguna de las estructuras tiene techo; el cielo dibuja el límite y se admite la presencia de la naturaleza circundante como parte del encuadre final. Este gesto señala el claro interés por incluir en la foto aquello que las paredes de la construcción tienen como objetivo apartar y diferenciar del espacio que encierran. Ese guiño, de incluir lo que los muros pretenden separar, redefine el espacio después de la violencia como uno que integra la cultura (si se quiere pensar la escuela

¹² Aunque debe matizarse la diferencia entre paisaje colonial, dibujos botánicos y paisaje imperial, cito a Mitchell porque su investigación parte de un análisis del origen del género paisajístico en la cultura europea occidental. Para los propósitos de este ensayo, el paisaje colonial y el paisaje imperial comparten esta misma genealogía. Se entiende que la Colonia y el dominio de España en el Nuevo Reino de Granada funcionó bajo directrices políticas y geográficas imperiales.

¹³ Mitchell (2002) es preciso. Las tres características que han sido generalizadas como propias del “paisaje” son “(1) ... in its “pure” form, a Western European and modern phenomenon; (2) that it emerges in the seventeenth century and reaches its peak in the nineteenth century; (3) that it is originally and centrally constituted as a genre of painting associated with a new way of seeing ...” (7) y haciendo un paneo sobre el discurso de la teoría del arte deja en claro que el paisaje como género ha sido una herramienta crucial para el imperialismo y la imposición de imaginarios espaciales, “landscape might be seen more profitably as something like the ‘dreamwork’ of imperialism, unfolding its own movement in time and space from a central point of origin and folding back on itself to disclose both utopian fantasies of the perfected imperial prospect and fractured images of unresolved ambivalences and unsuppressed resistance” (10)

como epicentro del conocimiento) y la naturaleza (como algo externo y tan propia de la geografía colombiana). El crecimiento de las plantas que se intuye en las fotos, los cambios de luz según la hora del día en que se toma la foto, y la corrosión de los muros que se percibe en cada encuadre refleja su capacidad para redefinir “paisaje” como *captura en movimiento*.

Se presenta una foto de un lugar geográfico al que siempre se puede regresar y, sin embargo, cada vez que se revise ese lugar será distinto: las ramas de los árboles o la maleza habrán crecido y la grieta en la pared será más profunda (lugar y simulacro). Por esto, es desacertado argumentar que el contacto entre los distintos sujetos involucrados en la violencia que Echavarría trae a colación está marcado por “lazos que no se desvanecen con el paso de los años...” (MAMBO, s.f.), cuando la ausencia de víctimas, el tránsito de varias personas, la constante reocupación de los espacios y, sobre todo, los elementos naturales que abrazan, alteran y quebrantan la integridad arquitectónica de los muros de la escuela, muestran que los lazos entre agentes se desvanecen y cambian con el paso del tiempo. El río, invisiblemente presente, configura la dimensión multisensorial y multimedia de la foto permitiendo imaginar el universo posible en el que todas esas pizarras aparecen en sincronía con la vitalidad natural del entorno. El río alude al recorrido del artista y, en su desplazamiento, a la creación de una secuencia compuesta por las diferentes fotos: el andar espaciotemporal del fotógrafo conecta las fotos en una imagen-móvil.

El conjunto de fotos hiladas por la serialidad y la trayectoria de los ríos que recorrió el artista facilita una experiencia de tipo cinematográfica para el espectador. Dice Deleuze a partir de la primera tesis de Bergson que el movimiento es distinto al espacio recorrido: mientras el espacio recorrido es infinitamente divisible, el movimiento es indivisible (Deleuze, 1986: 1). El espacio recorrido siempre es en tiempo pasado mientras que el movimiento, como acto de recorrer, siempre toma lugar en el presente (Deleuze, 1986: 1). Esta tesis implica que el movimiento solo ocurre en el intervalo entre dos instantes o imágenes dando paso a la ilusión cinematográfica: “secciones instantáneas llamadas imágenes y un movimiento impersonal en el tiempo, imperceptible e inmerso en al artefacto mismo a través del cual las imágenes pasan consecutivamente” (Deleuze, 1986: 1)¹⁴. Aunque la obra no pertenezca al género cinematográfico esta breve mención

¹⁴ Dice Deleuze “according to the first thesis, movement is distinct from the space covered. Space covered is past, movement is present, the act of covering (...) In 1907, in *Creative Evolution*, Bergson gives the incorrect formula a name: the cinematographic illusion. Cinema, in fact, works with the two complementary givens: instantaneous sections which are called images; and a movement or a time which is impersonal, uniform, abstract, invisible, or imperceptible, which is ‘in’ the apparatus, and ‘with’ which the images are made to pass consecutively” (Deleuze, 1986: 1).



a Deleuze me permite argumentar que cada una de las pizarras es parte de un pasado colectivo que sólo se actualiza y se activa como un todo, o como memoria de un mismo hecho histórico, en el recorrido del artista y después en el recorrido del espectador, en un tiempo siempre presente. El río y el andar del fotógrafo hace posible la transición de imagen estática a imagen móvil. El (invisible) río es la potencialidad de esa imagen móvil, traspasando la singularidad de cada fotografía a una “nueva” geografía materializada en la serialidad de la obra y análoga a los desplazamientos para su creación.

Colombia es un país atravesado por ríos donde ciertas zonas rurales sólo son accesibles de forma fluvial. La tradición del río no sólo es crucial para la delimitación geográfica del país sino que se ha convertido en tema central del arte contemporáneo colombiano como lo muestra la exhibición *Tejedores de agua: el río en la cultura visual y material contemporánea en Colombia* en ARCO 2014. Dice el curador de la exhibición y crítico de arte José Roca que el río es un artefacto conceptual en el que se anudan problemáticas sociopolíticas y las estrategias estéticas de las artes, el diseño y las artesanías (Roca, 2014: 21). En el río se interceptan los mercados legales e ilegales que circulan por el territorio, las disputas de grupos armados por el control de tierra y el aislamiento de las comunidades rurales, pero también se teje la confluencia entre distintas manifestaciones culturales. Aunque Roca incluye entre estas manifestaciones a las artesanías le falta mencionar, como sí lo hace Ana María Ochoa (2014), que el río es ante todo sonoro.

Si el río (movimiento) permite esta reconsideración de la relación espacio natural-representación de la naturaleza y espacio-tiempo, ¿cómo pensar la sonoridad de la foto como río y como silencio?; ¿a qué silencio se refiere el artista?; ¿quién calla, o qué es lo que se calla en las fotografías? Al pensar el paisaje como multisensorial, reconozco su dimensión acústica, alejada de nuevo de las limitaciones (visuales) del paisaje como género meramente perceptible a través de la visión. Hablar de “silencios” en una fotografía puede parecer obvio y, a la vez, problemático. Me pregunto si ¿acaso no son todas las fotos el silenciamiento de algo que siempre escapa a la representación misma?; ¿se puede afirmar que toda foto es muda? La cuestión se complejiza al pensar en las víctimas ausentes y en aquel “dar voz” a la naturaleza y los animales, ya que aquellos sonidos y voces son “audibles” en su mutismo sólo a través y después del acercamiento visual.

Ana María Ochoa (2014), en su investigación sobre “auralidad” en Colombia, muestra que, a pesar del volumen de material recolectado durante las expediciones científicas y de reconocimiento geográfico en el país durante el siglo XVII y los aportes de estos viajes al desarrollo de disciplinas como la etnografía, la cartografía, la biología e incluso

la lingüística, los registros de habla y acústicos que permeaban el archivo fueron descartados del canon cultural. De hecho, aunque gran parte del material incluía manifestaciones aurales como variaciones en la lengua de la población, sonidos propios de los ecosistemas y música local, a estos nunca se les dio importancia en la empresa de forjar un *corpus* de conocimientos sobre la nación que permitiera construir identidad (Ochoa, 2014: 2). Ochoa plantea una relectura de documentos escritos para rastrear la dimensión acústica del archivo colonial y poscolonial. Parte de su argumento afirma que la prioridad designada al acto de ver y a la visión como guía principal (sino única) para la adquisición de conocimiento caracteriza la empresa colonial. En línea con la definición del paisaje imperial de Mitchell, el archivo que identifica Ochoa limita, mutila y silencia. Vuelvo a las representaciones de la fauna y flora del siglo XVIII porque es también allí donde Ochoa comienza su estudio de la sonoridad del río Magdalena y las vocalizaciones de los *bogas*¹⁵ para formular un modelo que reivindique, como también lo plantea Bennett, una epistemología descentralizadora ya sea del régimen de la visión o del poderío del hombre. La historia aural comienza con su relevo, como secundaria a la visión; la voz y el sonido son entonces, en principio, “silenciados” de la cultura, de la adquisición de conocimientos, y por extensión, de las representaciones del paisaje. Ubicada ambiguamente entre la naturaleza y la cultura, “la voz” o “el tener voz” es central para darle forma a la historia natural y civil, así como a las emergentes prácticas del arte, sobre todo de la pintura (Ochoa, 2014: 3). Así pues, la relación naturaleza, paisaje, voz (silencio) y política (poder) se dibuja estrecha. Si el “tener voz” constituye una cualidad propia del sujeto con agencia, del sujeto político y reconocido por las instituciones de poder, al “silenciar” la naturaleza como fondo y paisaje inerte, como se planteó desde el siglo XVIII (e incluso antes), se instauró una narrativa de subyugación que dejó a lo natural como materia pasiva y vulnerable a los designios humanos. La historia de la estética se relaciona de forma íntima con la dimensión político-judicial de la acústica (Ochoa, 2015: 187), diálogo que en *Ríos y silencios* se cristaliza en la semántica de los espacios. El tablero corroído y medio borrado, la ausencia de niños y jóvenes en la escuela, el “acallamiento” de sus voces y del aprendizaje apuntan directamente a imágenes de desamparo y desprotección política. Pero, mientras visibiliza a los niños “acallados”, da paso a una “empatía estética” cuyo origen es la

¹⁵ Ochoa escribe “I explore the way that vocalizations of boat rowers of the Magdalena River, or *bogas*, were heard by Creoles and Europeans and on how those same vocalizations were understood by Afrodescendants and indigenous groups in the midst of an intense process of biological mixture that characterized this region in the eighteenth century” (2014: 11).



belleza sublime de sus fotos (Botella, 2018: 77). Empatía que reivindica a lo siempre silenciado, lo natural.

Titula Echavarría a sus fotos como “silencio” y Ochoa dice que, aunque el silencio sea imperceptible, es una de las experiencias más intensas y políticas (2015: 183)¹⁶. El silenciar es de manera directa la prohibición de las formas de expresión, “silenciar” a alguien es casi equivalente a matarlo o a desaparecerlo en contextos de opresión. De este modo, el silencio es una herramienta que caracteriza la dialéctica del reconocimiento civil provisto de un ángulo “sinistro” que invoca el acechamiento del peligro, el miedo o como lo dice David Toop (2011) en su libro *Sinister Resonance*, un lado fantasmal que reproduce las inseguridades inasibles de la irreversibilidad de la muerte. La espectralidad del silencio está en que se presenta como signo que, convencionalmente, refiere una ausencia que intuye el potencial de una presencia, de un “sonido” que llene el vacío: “el sonido es una presente ausencia; el silencio es una ausencia presente. O, quizás, lo contrario es mejor: el sonido es una ausencia presente; ¿el silencio es una presente ausencia? En este sentido, el sonido es una resonancia siniestra. Una asociación con la irracionalidad y lo inexplicable, aquello simultáneamente deseado y temido” (Toop, 2011: vii-viii)¹⁷.

La primera connotación es política, la segunda es espectral: la empatía estética que produce la obra hace eco de la convivencia simbiótica entre belleza y dolor que se proyecta en la foto. La destrucción de la escuela vista como vestigio, espacio silenciado, es un murmullo que intuye la violencia y el estruendo destructivo del pasado y trae consigo ese presentimiento espectral que caracteriza la presente ausencia de lo muerto retornado, o de la muerte que persiste en el espacio. Si bien los niños y las víctimas ya no están, su silencio toma la forma de las ruinas, de los muros parlantes cuya elocuencia reside, precisamente, en lo que callan. Las fotografías de *Ríos y silencios* “hacen ruido” al sugerir un espacio acústico donde median distintas vibraciones y rangos de lo sonoro. Aunque se acalle una voz humana, se oye el silencio histórico de los sujetos despojados

¹⁶ En las primeras líneas del ensayo de Ochoa sobre el silencio, queda claro la complejidad de definirlo y aprehenderlo, “Silence does not exist,” says a character in Andrés Neuman’s 2010 novel ‘El viajero del siglo’ (...) he was probably echoing, in literary rendition, John Cage’s famous words on the impossibility of perceiving silence. Yet silence is lived as one of the most intense experiences across cultures (...) Silence is also used in political language to imply an active politics of domination and nonparticipation” (Ochoa, 2015: 184).

¹⁷ El texto original de Toop dice “sound is a present absence; silence is an absent present. Or perhaps the reverse is better: sound is an absent presence; silence is a present absence? In this sense, sound is a sinister resonance – an association with irrationality and inexplicability, that which we both desire and dread” (Toop, 2011: vii-viii).

de derechos, de la naturaleza “estática” y los ruidos siempre presentes de una geografía que nunca ha dejado de sonar.

La “empatía estética” (Botella, 2018: 77) asociada a la obra de Echavarría se configura en esa frágil intensidad del murmullo de la muerte y las vibraciones de la naturaleza en proceso de regeneración que se plantea entre el espacio acústico de la foto y el espectador. Por supuesto, el espectador no oye literalmente nada, pero en su ver se establece un espacio compartido y aural, la matriz para la construcción de la memoria y “la comprensión del sufrimiento del otro” (Botella, 2018: 77). La capacidad de observar intensamente una imagen o una pintura y de sentir simultáneamente cómo se abre un espacio acústico, un mundo sonoro, trae consigo, según Toop, la experiencia de lo *uncanny* espectral (Toop, 2011: xiii). Considero que la audiovidencia que plantea Toop se funda en el entendimiento de los sonidos y los silencios históricos como subtexto a las representaciones estético-visuales de lo real. En este caso, la dimensión acústica presenta una situación histórica asociada a la narración del conflicto en Colombia, a las dificultades de reconciliarse con sus vestigios (el acecho del pasado permeando los muros de la aún presente escuela) y a la problemática relación entre naturaleza y cultura, humano y no-humano en la metafísica de occidente.

Conclusión

Los lugares geográficos han servido como depósito material y localizable de la memoria¹⁸. Así como ciertos objetos se transforman en recipientes del pasado y portales directos entre el presente y un pasado remoto (re)inventado, la geografía, vista como construcción social para mantener un sentido colectivo de lugar (Said, 2002: 245-246), es tan inventada y reinventada como la recolección de la memoria. Este tipo de geografía, como bien lo plantea Said, no solo ha inspirado la creación de memoria, sino también de sueños, fantasías y, por supuesto, poesía y pintura (Said, 2002: 247). Aquello que mantiene unidas a la memoria y la geografía es el deseo de conquista y dominación. El poderío colonial, como ya lo he mencionado a propósito de los textos de Mitchell y Ochoa, crea discursos, geografías y representaciones de esa geografía para reproducir soberanías imperialistas desde una perspectiva poscolonial.

¹⁸ El ejemplo más emblemático es el del modelo mnemónico de Cicerón en el que la memoria funcionaba como un sistema organizado, estructurado y localizado. Si se quería memorizar un discurso, se imaginaba una construcción llena de cuartos y rincones y a cada parte del discurso se le asignaba un espacio de aquella construcción. Mientras pronunciaba el discurso, se transitaba el lugar según el orden establecido (Said, 2002: 245).



El reclamar un espacio, en este caso la ruina de una escuela, propone una geografía construida socialmente, que reivindique la memoria y el silencio de sujetos igualmente anulados. Sin embargo, como he tratado de argumentar a lo largo de este ensayo, lo natural desequilibra dichos órdenes normativos y evidencia en las fotos una demanda por establecer relaciones distintas entre lo humano y lo no-humano. La ruina, como depósito de memoria, es considerada generalmente como el residuo de una construcción hecha por el hombre. La naturaleza (entiéndase un bosque, la selva, las montañas o un cruce de ríos) no se identifica como geografía específica y, a una naturaleza víctima de la violencia del hombre, no se la percibe necesariamente como “en ruinas”. Por esto y gracias a que la condición siempre cambiante de los procesos naturales parece escapar la lógica de la ruina como edificación que atesora el recuerdo, la memoria, y la ausente presencia de un silencio, es que las pizarras de *Ríos y silencios* evocan la fascinación, el *enchantment* e incluso la “belleza” de presenciar siempre una rehabilitación. En última instancia, cuando la maleza crezca y sepulte los muros, cuando los animales hagan de la escuela su casa y cuando una familia la reclame como suya, para ser y tener un propósito distinto al del abandono o la conmemoración, esos muros a medias desaparecerán.

¿Es aquello el fin o la evanescencia de la memoria de las víctimas?; ¿insulta a sus voces silenciadas reconocer la belleza y la fuerza de la naturaleza imponiéndose a la pizarra? Esta regeneración propone una narrativa de restablecimiento y recuperación (sanación) que sirve, precisamente, para conciliar esa heredada separación entre naturaleza y arquitectura. En *Ríos y silencios*, se cuestiona la lógica binaria de aparentes opuestos; lo silenciado se hace audible simultáneamente como regreso espectral de lo muerto y como intensidad de la vida y rehabilitación natural. La pizarra en desuso adquiere nueva elocuencia fundiendo en su centro cultura y naturaleza. Del mismo modo, el desamparo se reviste de una esperanzadora valoración del suelo que cuestiona la ruina como epítome del fin de una era de conflicto. Esta versión es la que rescato al identificar el carácter multimedia de la imagen. En primer lugar, como movimiento (del artista y del espectador), a partir del análisis del río y de la primera teoría de Bergson y, en segundo lugar, como auralidad, considerando la elocuencia del silencio como subyugación política y representación histórica a partir de las reflexiones de Toop y Ochoa. Al regresar a las fotos, la prioridad no será tratar de descifrar qué dice en las pizarras o qué ha sido borrado de ellas, sino qué movimientos y procesos tuvieron lugar para la creación de la obra y qué otros procesos insinúa la “nueva” convivencia entre muro y maleza.

Referencias

Alcántara-Plá, M. (2007). Juan Manuel Echavarría: Corte de florero. *Inicios, Humanidades digitales*. Recuperado de: <https://inicios.es/2007/juan-manuel-echavarrria-corte-de-florero/>

Bennett, J. (2001). *The Enchantment of Modern Life: Attachments, Crossings, and Ethics*. Princeton: Princeton University Press.

Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter, A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press.

Botella, C. (2018, marzo-mayo). Juan Manuel Echavarría, Museo de Arte Moderno de Bogotá-MAMBO. *ArtNexus Arte en Colombia, No. 154*, 76-78.

Deleuze, G. (1986). *Cinema 1, The Movement-Image*. (H. Tomlinson y B. Habberjam, trad.). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Echavarría, J.M. (2011). *Silencio con grieta, Las Palmas, Bolívar, Colombia*. [10 de 37. Impresión cromógena sobre dibond, 40 x 60 pulgadas]. Recuperado de <https://jmechavarrria.com/en/work/silencios/>

Echavarría, J.M. (2012) *Silencio rojo* [impresión cromógena sobre dibond, 40 x 60 pulgadas]. E. Rubiano (2017). Lo siniestro: vestigios de la guerra en cuatro series fotográficas de Juan Manuel Echavarría. *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, no.1. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.25025/hart01.2017.03>

Echavarría, J.M. (2012, mayo). Arte y violencias de masa. Entrevista con Juan Manuel Echavarría. (M. De Nanteuil, entrevistador). *Centre de recherches interdisciplinaires, Universidad Católica de Lovaina*. Recuperado de: https://cdn.uclouvain.be/public/Exports%20reddot/grial/documents/ColPaz_-_Entrevista_Juan-Manuel_ECHAVARRIA.ESP.VDEF.pdf

Echavarría, J.M. (2013). *Testigo la esperanza, La Esperanza, Bolívar, Colombia*. [9 de 37. Impresión cromógena sobre dibond, 40 x 60 pulgadas]. Recuperado de Echavarría, J.M.

(2014). *Silencio con mapas políticos, Chengue, Sucre, Colombia*. [18 de 37. Impresión cromógena sobre dibond, 40 x 60 pulgadas] Recuperado de <https://jmechavarrria.com/en/work/silencios/>

Echavarría, J.M. (2015). *Silencio Bella Vista, Bella Vista, Caquetá, Colombia*. [11 de 37. Impresión cromógena sobre dibond, 40 x 60 pulgadas]. Recuperado de <https://jmechavarrria.com/en/work/silencios/>

Fajardo, M (1995). La obra artística de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada en el Siglo XVII, 1783-1816. *Ensayos: Historia y teoría del arte*. 1. (pp.104-130) Recuperado de: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/46328>

Fajardo, M. (2000). Manuel Dositeo Carvajal y el nacimiento del paisaje en Colombia. *Ensayos: Historia y teoría del arte*. 6. (pp.97-115) Recuperado de: <http://bdigital.unal.edu.co/45034/1/46825-227289-1-SM.pdf>

Mitchell, W.J.T (2002). Imperial Landscape en W.J.T. Mitchell (ed.). *Landscape and Power* (pp. 5-34), Chicago: The University of Chicago Press.

MAMBO, Museo de Arte Moderno de Bogotá. (2018, enero 10) *Ríos y silencios - Juan Manuel Echavarría*. [Video]. *YouTube*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=S1KFazOaSxM>



MAMBO, Museo de Arte Moderno de Bogotá (s.f.). Exposiciones: Ríos y silencios- Juan Manuel Echavarría. Recuperado de: <https://www.mambogota.com/exposicion/rios-silencios-juan-manuel-echavarria/>

Nancy, J-L. (2005). *The Ground of the Image*. New York: Fordham University Press.

Ochoa Gautier, A.M. (2014). *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham: Duke University Press.

Ochoa Gautier, A.M. (2015) Silence en D.Novak y M. Sakakeeny (ed.). *Keywords in Sound*. (pp.183-192), Durham: Duke University Press.

Pacheco, J.E. (2013). *Miro la tierra*. México D.F.: Ediciones Era.

Redacción Judicial (2019, mayo 23). 702 líderes sociales y 135 excombatientes habrían sido asesinados desde firma del Acuerdo. *El Espectador*, p.1. Recuperado de: <https://www.elespectador.com/noticias/judicial/702-lideres-sociales-y-135-excombatientes-habrian-sido-asesinados-desde-firma-del-acuerdo-articulo-862367>

Roca, J. (2014). Waterweavers: The River in Contemporary Colombian Visual and Material Culture en José Roca y Alejandro Martín (eds.). *Waterweavers, A Chronicle of the Rivers* (pp.20-28), New York: Bard Graduate Center Decorative Arts, Design History, Material Culture.

Rubiano, E. (2017). Los siniestro: vestigios de la guerra en cuatro series fotográficas de Juan Manuel Echavarría. H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte, 1. doi: 10.25025/hart01.2017.03

Said, E.W. (2002). Invention, Memory, and Place en W.J.T. Mitchell (ed.). *Landscape and Power* (pp.241-259), Chicago: The University of Chicago Press.

Toop, D. (2011). *Sinister Resonance: The Mediumship of the Listener*. New York: Continuum.

Uribe Alarcón, M.V. (2016) Prólogo: Desaparición y evanescencia. El arte contemporáneo y la violencia en M.R. Acosta López (comp.). *Resistencias al olvido, memoria y arte en Colombia*. Grupo Ley y Violencia (pp.1-21), Bogotá: Ediciones Uniandes.

Zuluaga, P.A (2014, enero). Guerra y pa', Juan Manuel Echavarría. *Revista Arcadia*. Recuperado de: <https://www.revistaarcadia.com/impresia/especial-arcadia-100/articulo/guerra-pa-juan-manuel-echavarria/35115>

Natalia Aguilar Vásquez (Bogotá, 1991) es candidata doctoral en el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Nueva York (NYU). Estudió Literatura en la Universidad de los Andes de donde se graduó en 2013. En 2015 obtuvo una maestría de investigación en Arte Contemporáneo y Estudios de Arte Globales de la Universidad de Leiden, Países Bajos. Su tesis de maestría se enfocó en el “cadáver” y el “espectro” como conceptos críticos para pensar la relación entre cuerpo, violencia y memoria en la obra de Teresa Margolles y Óscar Muñoz. Parte de esa investigación fue incluida en las antologías críticas: *Cuerpos ilegales: sujeto, poder y escritura en América Latina* editada por Nanne Timmer y publicada en 2018 por Alemara Press, y en *The Limits of the Human in Latin American Culture*, que será publicada en el 2020 por The University Press of Florida. Su principal interés de investigación es la representación de la

violencia y su impacto en la reconfiguración de cuerpos y espacios en la literatura y las artes visuales contemporáneas en México y Colombia.

✉ nav280@nyu.edu

O “paraíso tropical distópico” em Rio 50 Degrees – Carry on Carioca

Ana Teresa Gotardo

Resumo:

Este artigo visa compreender os imaginários sobre o Rio de Janeiro em seu “momento olímpico” por meio de uma análise crítica dos primeiros 14min do documentário *Rio 50 Degrees – Carry on Carioca*, dirigido por Julien Temple para o programa Imagine, da rede britânica BBC. Com a primeira data de exibição em maio de 2014 e última em setembro de 2016, o documentário televisivo, que possui 1h45min de duração, utiliza especialmente imagens de arquivo e música brasileira como fios condutores da narrativa para construir sentidos sobre um “paraíso tropical distópico” de “altos emocionantes e baixos aterrorizantes”. Desta forma, problematiza o ideal almejado pela marca “cidade oficial” por meio da exploração das ideias de “cidade partida”, da violência e do abismo social presentes no cotidiano dos cidadãos. Além disso, atribui outros sentidos às imagens de arquivo, documentais ou ficcionais, em um movimento de reconfiguração do presente por meio do questionamento e de reconstrução de memórias que permanecem sólidas nos imaginários até os dias presentes.

Palavras-chave: Marca Rio; imaginários; distopia; documentário; televisão.

Abstract:

This article aims to understand the imaginary about Rio de Janeiro in its “Olympic moment” through a critical analysis of the first 14min of the documentary *Rio 50 Degrees - Carry on Carioca*, directed by Julien Temple and broadcasted by the BBC’s program Imagine. With its first airing date in May 2014 and last in September 2016, the 1h45min television documentary especially uses archival images and Brazilian music as guiding for the narrative to construct meaning about a “dystopian tropical paradise” of “exciting highs and terrifying lows”. Thus, it problematizes the

ideal targeted by the “official” city branding plan by exploring the ideas of “divided city”, the violence and the social abyss present in the daily lives of citizens and also attributes other meanings to archival images (documentary or fictional), in a movement of reconfiguration of the present through the questioning and reconstruction of memories that remain solid in the imaginary until the present day.

Keywords: brand Rio; imaginary; dystopia; documentary; television.

Introdução

Desde que foi eleita uma das cidades-sede da Copa do Mundo de Futebol de 2014 e sede dos Jogos Olímpicos de Verão de 2016, a cidade do Rio de Janeiro passou por diversas alterações em seu tecido urbano para que fosse possível acolher os maiores mega eventos esportivos mundiais. Uma das questões centrais que norteava as transformações da metrópole dizia respeito à necessidade de (re)construção da imagem da cidade, especialmente em relação à violência (e à necessidade de se construir uma sensação de segurança para atrair turistas e investidores), mas também ao objetivo de se construir uma cidade global¹, tal como pode ser visto tanto em documentos oficiais, como o *Dossiê de Candidatura do Rio de Janeiro a sede dos Jogos Olímpicos e Paraolímpicos de 2016* (Comitê de Candidatura Rio 2016, 2009) e o *Plano Aquarela 2020* (Instituto Brasileiro de Turismo, 2009), quanto em narrativas documentais sobre a cidade olímpica.

A construção da “cidade olímpica” é uma trama complexa, composta por diversos nós que perpassam inúmeras áreas de conhecimento, tais como Arquitetura e Urbanismo, Geografia, Estudos do Esporte, Sociologia, dentre outros. No que diz respeito ao campo da Comunicação e das Relações Públicas, é necessário compreender a cidade como organização a ser vendida e consumida e, portanto, como atuam os processos de (re)construção de sua imagem, tanto em relação aos discursos que são emitidos pelos agentes “oficiais” quanto em relação à forma como eles circulam e são reapropriados, deslocados, reconstruídos. Neste artigo, tratamos da produção de sentidos por uma narrativa dirigida por um estrangeiro (inglês) sobre o Brasil, com o objetivo de ser exibida em uma rede internacional de televisão (BBC), visando compreender a construção do Rio de Janeiro como “paraíso tropical distópico” no documentário *Rio 50 Degrees – Carry on Carioca*.

¹ Para uma discussão acerca do conceito de cidade global no contexto dos megaeventos no Rio de Janeiro, veja-se o contributo de Gotardo, Freitas & Brennand (2019).



Dirigido por Julien Temple, cuja história profissional está intimamente ligada à produção de filmes documentais sobre músicos, bandas, festivais e clipes musicais, foi exibido e reapresentado pelo programa *Imagine* da rede britânica BBC entre maio de 2014 e setembro de 2016, antes da Copa do Mundo e após os Jogos Olímpicos. Com 1h45min de duração, o programa faz parte de uma extensa lista de documentários internacionais sobre a cidade produzidos e veiculados por redes de televisão durante o chamado “momento olímpico”, composta tanto por produtos audiovisuais, os quais ratificam as narrativas oficiais, quanto aqueles que as deslocam, mostrando outras faces de uma marca-cidade almejada. O documentário aqui em análise faz parte do segundo grupo, tendo em vista que contesta as narrativas oficiais e diversos estereótipos, tal como será demonstrado no decorrer deste trabalho, que apresentará os primeiros 14 minutos do filme. A opção de restringir a análise aos minutos iniciais se justifica devido à função de “abertura” que esses 14 minutos possuem: eles apresentam uma ideia geral dos conceitos que são explorados de forma mais detalhada no restante do filme.

Considero, tal como Rose (2002: 343), que “os meios audiovisuais são um amálgama complexo de sentidos, imagens, técnicas, composição de cenas, sequência de cenas e muito mais”; e, tal como Aumont e Marie (2004: 39), que “não existe um método universal para analisar filmes” e que “a análise de um filme é interminável”. Assim, busco realizar análises das narrativas de forma a desconstruí-las sob a luz da perspectiva teórica, buscando identificar os “modos como imagens, figuras e discursos da mídia funcionam dentro da cultura em geral” (Kellner, 2001: 77), sob a perspectiva do consumo desta cidade-mercadoria cuja marca foi reconstruída pelo *city branding*. Desta forma, ainda de acordo com Aumont e Marie (2004), procuro realizar a análise do filme como uma maneira de explicar de forma racionalizada os fenômenos observados nos filmes, com vista à produção do conhecimento e à interpretação.

O paraíso tropical: da utopia à distopia

A construção do Brasil como paraíso tropical é feita desde suas narrativas fundadoras, como Carta de Caminha, passando pelos mais diversos artefatos da cultura até os dias atuais. O belo, o exótico, a geografia maravilhosa, a paisagem do ócio, o deleite tropical, a generosidade da flora, da fauna e dos nativos permeiam imaginários tanto de brasileiros como de estrangeiros, tendo na cidade do Rio de Janeiro uma “representante” de toda a nação. Amâncio (2000: 22) salienta que “o Brasil pré-colonial evoca retrospectivamente uma mitologia da sedução do trópico, com sua paisagem paradisíaca e sua gente sensual e receptiva”, onde “utopia, mito, miragem, febre de exotismo, é todo um repertório conceitual que vai se projetar na visão das Américas como uma infância da humanidade” (Amâncio, 2000: 29).

Imagens de um bando de araras vermelhas² voando iniciam o documentário inglês *Rio 50 Degrees – Carry on Carioca*, junto com a narração do apresentador, Alan Yentob, que se inicia em voz *over*:

Você sabe o que é um carioca? Todos no Rio são cariocas. É quente, quente, quente aqui. E está esquentando mais. Este é o momento do Rio, a Copa do Mundo, as Olimpíadas. É o 'boom' do Brasil. Será mesmo? Este filme de Julien Temple explora os altos emocionantes e os baixos aterrorizantes de um paraíso tropical distópico.³

Na sequência, ainda durante sua fala, o narrador aparece deitado sobre o calçadão de Copacabana, um plano feito por um *drone*, que segue subindo, abrindo a imagem e dando uma dimensão de grandeza a um dos símbolos da cidade; em seguida, novas imagens de uma arara sobrevoando um local onde a natureza parece estar intocada. A primeira imagem do documentário, das araras, traz uma referência considerada icônica na construção dos imaginários sobre o país: o papagaio⁴. Segundo Amâncio (2000), houve um grande interesse dos europeus por essas aves desde o momento da chegada dos portugueses ao Brasil. Elas eram valorizadas nos mercados da Europa, segundo o autor, devido à associação com a fauna da Índia (Amâncio, 2000; Holanda, 2000). A ave era também muito associada a mitos religiosos: habitavam uma ilha milagrosa na viagem de São Brandão, descendiam dos anjos caídos após a revolta de Lúcifer, ou ainda, a outras transfigurações de anjos e às almas dos justos, e a ideia de terem sido os únicos animais a manterem a fala após o pecado original carregaria o entendimento de que elas preservaram as virtudes dos primeiros tempos – o tempo dos Jardins do Éden. Além do papagaio, a imagem na natureza “intocada” também remete à construção da cartografia do “novo mundo” pelas narrativas fundadoras e em outros

² As araras vermelhas são aves que habitam a Amazônia brasileira e rios costeiros margeados por florestas no leste do País, tendo sido localmente extinta de lugares onde ocorria antigamente, como no Espírito Santo, boa parte da Bahia e possivelmente o norte do Rio de Janeiro (Arara-Vermelha-Grande, 2019). É considerada pelo ICMBio como espécie “quase ameaçada”, ou seja, que pode vir a se enquadrar em uma categoria de ameaça em um futuro próximo (Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade, 2018). Embora não seja possível comprovar, pois não há créditos das imagens, é possível / provável que tanto as imagens das aves quanto a imagem aérea da floresta tenham sido feitas no Pantanal ou na Amazônia, apesar do documentário ser sobre o Rio de Janeiro.

³ No original: “Do you know what a Carioca is? Everyone in Rio is a Carioca. It's hot, hot, hot here. And it's getting hotter. This is Rio's moment, the World Cup, the Olympics. It's boom time in Brazil. Or is it? Julien Temple's film explores the exhilarating highs and the terrifying lows of a dystopian tropical paradise.” As traduções aqui apresentadas são de minha responsabilidade.

⁴ Apesar de serem espécies distintas, papagaios e araras são aves da mesma ordem (*Psittaciformes*) e mesma família (*Psittacidae*).



textos que idealizam paisagens dos cenários edênicos, tal como salienta Holanda (2000: 258):

a amenidade do sítio corresponde bem à noção do homem feito à imagem de Deus; não se conhece ali neve ou granizo, e nada é triste ou corrupto; sem haver febre ocorre o antídoto, e não existindo defeitos na Natureza, já lá aparecem os remédios. Ausentes o horror hibernal e as intempéries, prevalece constante a primavera, e tudo quanto há vai em aumento pela própria harmonia do tempo. Para completar o quadro, no topo de cedro e de outras árvores, cantam a fênix, perenemente vivaz, e o papagaio, e uma só é a harmonia dos pássaros inumeráveis, louvando, cada qual à sua maneira, e celebrando, jubilosos, o Criador.

A imagem do Jardim do Éden carrega também um sentido de utopia. A vida imaginada como diferente, melhor que a conhecida, é característica constitutiva da humanidade, um desejo de transcendência como atributo universal, segundo Bauman (2003). Nesse sentido, podemos entender o “novo mundo” como paraíso utópico:

Novo não só porque, ignorado, até então, das gentes da Europa e ausente da geografia de Ptolomeu fora “novamente” encontrado, mas porque parecia o mundo renovar-se ali, e regenerar-se, vestido de verde imutável, banhado numa perene primavera, alheio à variedade e aos rigores das estações, como se estivesse verdadeiramente restituído à glória dos dias da Criação. (Holanda, 2000: 254)

O termo *utopia*, cunhado por Thomas More no ano de 1516, 24 anos após o descobrimento da América, refere-se a *topos* – um lugar, segundo Bauman (2003): as visões de vida diferentes eram sempre associadas a um território definido. Aqui, o termo se destaca do paraíso cristão para tomar corpo nas cidades. Na “modernidade sólida”, o mundo é conscientemente territorial, tendo suas identidades ligadas ao território, unindo espaço e poder (o poder inscrito no reino da soberania e os Estados como autoridade e entidades territoriais). Utopia, nesse sentido, ainda de acordo com Bauman (2003), diz respeito a um reino de tranquilidade, certeza e estabilidade, constante e consistente. “As utopias eram os produtos finais antecipados da habilidosa implantação tanto da plasticidade do mundo quanto da nova (genuína ou suposta) liberdade de remodelar as condições humanas com o propósito de construir um mundo livre da maldição da incerteza” (Bauman, 2003: 16). Seu problema, segundo o autor, não diz respeito à potência da transcendência, mas sim, a sua articulação como projeto: “programas de mudança e de visões de vida coesos e abrangentes que a mudança espera provocar – visões que se destacam da realidade, esboçando uma visão completa e verdadeira, um mundo alternativo” (Bauman, 2003: 12).

Orellana (2010) descreve o conceito de utopia de More a partir da presença no termo do radical –u como um território a se descobrir, uma meta a se conquistar, um lugar

possível de ser alcançado em algum ponto da Terra; um lugar diferente de todos os outros existentes, onde reina o ideal. Segundo Orellana, a perspectiva de More considera que os interesses mercantis e a propriedade privada rompem com a harmonia comunitária e, desta forma, uma sociedade utópica somente se construiria a partir de uma sociedade sem noção de propriedade ou que não utilize dinheiro, sendo o desejo a verdadeira fonte da desgraça humana. Ainda de acordo com Orellana, Aristóteles já mencionava a ideia de utopia urbana e Platão descreveu a república ideal, utilizando uma metáfora anatômica que equivaleria a um corpo são e asséptico, sem manchas nem contrastes, “que não pode ter lugar no real” (Orellana, 2010: 136). Outro conceito importante trazido pelo autor é o de Tommaso Campanella e sua *Cidade do Sol*, onde o poder fecha os espaços arquitetônicos e humanos, homogeneizando diferenças e interesses por meio da produção de corpos dóceis, convertendo-se numa espécie de totalitarismo.

Observa-se algumas questões trazidas até o momento para debate: a construção do Brasil como paraíso tropical utópico desde a chegada dos portugueses, um imaginário reproduzido ainda hoje das mais diversas formas e que no documentário em análise tem como representante a fauna e a flora; a construção da cidade ideal, global, da marca-cidade almejada pelas narrativas oficiais (governamentais), que utiliza os mega eventos como meio e fim para atingir seus objetivos; e o deslocamento desses conceitos pela narrativa do documentário a partir do entendimento do Rio de Janeiro “como paraíso tropical distópico”, tal como descrito na abertura do programa pelo apresentador Alan Yentob.

Tunico Amâncio (2000), em seu estudo sobre a representação cinematográfica do Brasil em longas estrangeiros de ficção, revela que certos modelos instituídos pela indústria cinematográfica fazem parte de um repertório que se articula com textos fundadores (Carta de Caminha e relação de Gonville) em quatro filiações principais: (1) Pero Vaz, que diz respeito à figura do viajante narrador que vive a relação de alteridade para confirmar uma imagem pré-concebida; (2) Essomericq, o emigrante, exilado, brasileiro como estrangeiro; (3) Afonso Ribeiro, o degradado, que precisa fugir da lei para ter uma nova oportunidade; e (4) Utopia, “a projeção de uma ilusão, de um desejo de alteridade, de exotismo, na busca de um espaço mitológico ou geográfico de realização” (Amâncio, 2000: 33). Acerca da filiação utopia, o autor destaca que, dentre os filmes que compõem o *corpus* de seu estudo, essa característica se dá especialmente em produções europeias: “intermediando o passado e o futuro, o Brasil vai ser ainda metáfora de mundos perdidos, ou ainda inalcançados (Amâncio, 2000: 114).

No que diz respeito às produções estadunidenses, elas possuem grande impacto na construção dos imaginários sobre o Brasil especialmente a partir da década de 1940,



especialmente a partir da atuação do *Birô Interamericano*, que tinha por objetivo “promover a cooperação interamericana e a solidariedade hemisférica, mas que reforçava, na prática, a necessidade de proteção da posição internacional americana e a de enfrentar os desafios do Eixo” (Amâncio, 2000: 53). Nesse contexto, enquanto os Estados Unidos eram representados pelo poder bélico e industrial e pelos avanços técnicos e científicos, aos latino-americanos foram associados ao exótico, a uma relação de alteridade que se mantém por décadas: um mito que engloba “uma visão moderna, urbana e provinciana sustentada por manifestações folclóricas e exóticas cheias de colorido” (Amâncio, 2000:57). Repetição de lugares-comuns, banalização e preconceito marcam todo um leque de estereótipos e clichês que atravessam os filmes de ficção estrangeiros, construindo imagens do Brasil e do brasileiro a partir de articulações históricas, retóricas e simplificações sócio-culturais. E, dentro desses mais sólidos clichês, os planos aéreos do Rio de Janeiro, vistas paisagísticas por excelência, que demarcam campos de visibilidade e de significação.

Se produtos audiovisuais são um dos artefatos de construção das cidades utópicas (assim como da “cidade olímpica”), Arquitetura e Urbanismo são outro. Freitas (2011) ressalta as modificações urbanas e geográficas promovidas pelo então prefeito do Distrito Federal, Carlos Sampaio, para abrigar a Exposição Internacional de 1922, que buscava uma nova ordem baseada na importância financeira da mudança e na inserção da cidade do Rio de Janeiro como sede de grandes eventos e negócios. As mudanças de Carlos Sampaio seguiram as efetuadas anteriormente por Pereira Passos, baseadas em uma assepsia desejada internacionalmente, e justificadas como forma de acabar com as doenças e a miséria presentes no centro da cidade, sempre em nome de uma suposta melhoria na imagem do Rio de Janeiro, que contribuiria para uma melhor colocação da metrópole no cenário internacional⁵.

Assim, hoje, como no início do século XX, o Rio de Janeiro também passou por diversas mudanças arquitetônicas de larga escala para receber os mega eventos do século XXI⁶,

⁵ Dentre as principais modificações urbanas promovidas nas gestões de Pereira Passos e Carlos Sampaio então a apropriação e demolição de cortiços, alargamento de ruas, modificação geográfica da cidade com o arrasamento do Morro do Castelo (visto como símbolo de um degradado passado colonial português; na área resultante, foi instalada a Exposição Internacional do I Centenário da Independência do Brasil) e aterramento da Praia de Santa Luzia e Enseada da Glória. As obras foram efetuadas principalmente no centro e na zona sul da cidade. Para mais informações acerca das mudanças urbanas na cidade do Rio de Janeiro, veja-se o contributo de Abreu 2011).

⁶ Dentre as modificações realizadas na cidade, destacam-se a construção dos corredores de transporte rápido de ônibus (BRT, sigla em inglês de *Bus Rapid Transit*), expansão do metrô para a Barra da Tijuca, reforma do estádio do Maracanã e o projeto de revitalização portuária do Rio, intitulado Porto Maravilha.

baseadas em um ideal de se (re)colocar a cidade no cenário mundial de investimentos e turismo, seguindo as influências da globalização não apenas na esfera econômica, mas também na produção do espaço urbano, que passa a ser reconfigurado segundo orientações mercadológicas, gerando uma imagem ilusória de beneficiamento a todos os cidadãos, mas que resulta na comoditização do espaço urbano e em exclusões sócio-espaciais as quais muitas vezes resultam em efeitos alienantes para os residentes das cidades (Sánchez & Broudehoux, 2013).

O documentário aqui em análise resulta, então, da tensão entre a ideia do paraíso tropical, a cidade utópica, e os “efeitos” produzidos na construção da “cidade olímpica”, uma cidade que exclui, apesar de (e talvez devido a) seu desejo asséptico e sua meta de tornar-se global. Nos termos de Sánchez e Broudehoux

o modelo de planejamento orientado por eventos promove uma visão exclusiva da regeneração urbana que pode abrir caminho para a privatização e mercantilização do espaço urbano assistidas pelo Estado, servindo assim às necessidades de capital, exacerbando a segregação sócio-espacial, a desigualdade e os conflitos sociais. (Sánchez & Broudehoux, 2013: 133)

Na ideia da cidade distópica, muito explorada pela literatura e pelo cinema de ficção, a narrativa abandona os “mundos perfeitos” de More, Platão e Campanella para dar lugar à desesperança, à sociedade catastrófica, a uma perspectiva sombria comumente ligada a sociedades de um futuro apocalíptico, muito ligado ao desenvolvimento tecnológico (Orellana, 2010). Dentre os exemplos mais clássicos, pode-se citar, na literatura, Admirável Mundo Novo, de Aldous Huxley, publicado pela primeira vez em 1931; e 1984, de George Orwell, cuja primeira edição data de 1949; no cinema, destacam-se Blade Runner, de Ridley Scott (1982); Brazil, de Terry Gilliam (1985); e Matrix, das irmãs Wachowskis (1999); há diversos outros exemplos também na televisão, como a série *The Handmaid's Tale*, de Bruce Miller (2017 até o presente, totalizando três temporadas), baseada no livro homônimo de Margaret Atwood, publicado em 1985. No entanto, para o diretor do documentário, Julien Temple, trata-se de uma representação possível da sociedade carioca do passado e do presente.

Como pode ser visto nessas produções, a distopia retrataria uma sociedade de pesadelo em que se apresenta um jogo entre desesperança e felicidade. Para um observador externo, é evidente que a cidade descrita é um espaço trágico, embora seus habitantes insistam repetidas vezes em proclamar sua felicidade. Enquanto isso, na cidade utópica, o tema da felicidade era uma dedução lógica da

Para mais informações sobre as transformações da cidade do Rio de Janeiro para os megaeventos, ver Sánchez & Broudehoux (2013).



perfeição das condições de vida, na cidade distópica a afirmação da felicidade expressa a alienação de um sujeito que não reconhece a situação miserável em que se encontra. (Orellana, 2010: 141)

Após a fala do narrador, a música *Rio 40 Graus*, de Fernanda Abreu, é a trilha sonora de imagens que corroboram a ideia de “purgatório da beleza e do caos”: um jogo de imagens contrastantes, atuais ou de arquivo, que mostram imagens de surfistas de trem⁷ em vagões lotados, uma mulher que se exercita na praia, cachorros que passeiam no calçadão de Copacabana, a vista de um apartamento luxuoso de frente para o mar, a favela, as festas nas boates e dentro do trem, as danças, bebidas alcoólicas, a sensualidade, o estar-junto, a violência, o sexo e a sensualidade, entrecortadas por imagens de um termômetro que mostra a temperatura subindo – um resumo dos imaginários sobre o Rio de Janeiro entrecortados por imagens não tão comuns para estrangeiros. O documentário denuncia, especialmente durante os primeiros 14min, a diferença entre a imagem construída, a imagem almejada e a cidade vivida.

Outro exemplo da cidade distópica construída pelo documentário está na relação com o dinheiro, considerando especialmente que na construção da cidade utópica de Platão, More e Campanella a propriedade é uma das fontes de problemas e deve ser controlada ou combatida. Dois exemplos claros são apresentados logo no início do filme: no primeiro, a participação da *socialite* Narcisa Tamborindeguy como representante da riqueza e do consumo de luxo na cidade. Ela se hospeda no Copacabana Palace, onde nada na piscina. “Eu me sinto super bem no Copacabana Palace, como eu sou super bem recebida na Grande Rio, sabe, isso é o jeito de ser carioca, o contraste da cidade, do rico, do lixo com o luxo”, diz. Cenas da *socialite* mergulhando na piscina são intercaladas com imagens de uma idosa lavando roupa em uma poça d’água que se forma em um buraco de uma via, onde duas pessoas também tomam banho. Após, imagens de Narcisa em uma festa luxuosa, uma banheira cheia de champanhe. A também *socialite* Val Marchiori, que participa da festa, diz, fazendo gestos com uma taça: “vou tacar champanhe no povo”.

No segundo exemplo, o dinheiro também é usado como justificativa para a divisão da cidade entre Zona Norte e Zona Sul. Nelson Motta diz que o valor do metro quadrado de um imóvel em Ipanema é mais alto que em *Park Avenue* (Nova Iorque). O documentário cita a divisão da cidade pelas montanhas e a necessidade de túneis para sua união, assim como menciona a diferença populacional nas duas áreas. Uma entrevistada diz que “o Rio parece [se resumir a] a Zona Sul”, enquanto outra diz que

⁷ O “surfe ferroviário”, como também é conhecido, é a prática de viajar sobre os vagões dos trens, desviando dos obstáculos. Foi uma prática muito popular nos anos de 1990 que causava muitos acidentes, inclusive com mortes (Netto, 1988, 1 de abril).

“na Zona Sul as pessoas se acham melhores”. Uma moradora de rua diz que na “na Zona Sul as pessoas são muito ignorantes” e que há muitos racistas, por isso ela prefere a Zona Norte. Um taxista diz que na Zona Norte os vizinhos são amigos e que a convivência é mais solidária, mas que é uma área muito perigosa, que não dá para fazer corridas para lugares não pacificados porque “o cara pode te pedir pra desovar um corpo”, que você pode ser alvejado por um tiro por ser confundido. E encerra: “a diferença é a grana”. O então prefeito do Rio, Eduardo Paes, também é entrevistado. Ele diz que é um carioca da classe média-alta, nascido na Zona Sul, e diz que “o grande desafio desta cidade tem sido, nos últimos anos, e será nos próximos anos, certamente, essa integração desse Rio de vários Rios”.

Na separação da cidade devido ao abismo social gerado pela acumulação financeira (e na corroboração da ideia de “cidade partida”), constrói-se a distopia do paraíso tropical das matas e das aves. O paraíso edênico divide espaço com cenários de pobreza e de miséria, dando o tom do contraste entre paraíso utópico e cidade distópica. Mas a produção desses sentidos não se encerra nas imagens contrastantes, ela se dá também nos recursos de montagem, conforme veremos a seguir.

Montagem como recurso para o contraste: imagens de arquivo e música

Outra questão trazida logo no início do documentário é a construção dos imaginários sólidos sobre a cidade. Um instrutor de asa delta fala, enquanto voa: “aqui, onde os homens e as mulheres viram deuses. O Rio de Janeiro, devido a essa geografia onde as montanhas recortam o nosso litoral, ela trouxe para o carioca uma perspectiva aérea”. Diversas imagens aéreas dos mais sólidos clichês da metrópole são exibidas ao som de *Samba do Avião*, de Tom Jobim, outro clichê da cidade. Amâncio (2000: 147-148) reitera que

Essencialmente aéreas, as vistas introdutórias do Rio compõem o mais imediato leque de clichês sobre a cidade. Esta facilidade de composição plástica, possibilitada pela exuberante corografia, estabelece com a presença do mar – a Baía de Guanabara ou as praias oceânicas – um conjunto do qual a natureza tropical parece se nutrir para um efeito de espetacularidade. A natureza emoldura o nicho urbano e lhe dá substância pictórica.

A esse conjunto de imagens que compõe a apresentação da cidade em seus mais sólidos clichês acrescentam-se imagens de arquivo que corroboram os (e que contribuíram na construção dos) imaginários de estrangeiros sobre a cidade. Imagens do filme musical *Flying Down to Rio* (1933), com Fred Astaire, são exibidas: mulheres fazem uma coreografia na asa de um avião e o vento as deixa seminuas. Imagens do filme *Interlúdio*, de Alfred Hitchcock (1946), mostram Ingrid Bergman e Cary Grant



chegando ao Rio de Janeiro e admirando a cidade de dentro do avião. Um documentário estrangeiro é exibido⁸, com imagens coloridas ou em preto e branco do carnaval, assim como imagens do filme *Orfeu* (1959). Raul Manso, taxista, diz que transporta muitos turistas, os quais sempre querem ir ao Cristo Redentor, Pão de Açúcar, Maracanã, quadras de escolas de samba, reiterando os imaginários sobre o consumo turístico da cidade, enquanto imagens de um mapa antigo são exibidas ao som de *Mas que nada*, de Sérgio Mendes, sobrepostas a imagens de arquivo de carnavais, de uma calopsita dançando e do próprio clipe da música em preto e branco, fechando um leque que compõe, em áudio e em visual, os imaginários mais sólidos da cidade.

A respeito dos arquivos, Foucault (2008) os entende como sistemas que instauram os enunciados como acontecimentos e coisas dentro das práticas discursivas. Não se trata da materialidade (documentos guardados) ou das instituições que os guardam, mas da possibilidade de aparecimento das coisas ditas graças ao jogo de relações que caracteriza o nível discursivo.

O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares. Mas o arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas [...] se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas; [...] é o que, na própria raiz do enunciado-acontecimento e no corpo em que se dá, define, desde o início, o sistema de sua enunciabilidade. [...] é o que define o modo de atualidade do enunciado-coisa; é o sistema de seu funcionamento. [...] é o que diferencia os discursos em sua existência múltipla e os especifica em sua duração própria. (Foucault, 2008: 147)

Na concepção foucaultiana, o discurso é objeto de desejo, é também aquilo pelo que se luta, é um poder do qual todos querem se apoderar (Foucault, 2000); e o arquivo, nesse contexto, atua como prática que permite a subsistência dos enunciados, mas também sua modificação; “*É o sistema geral da formação e da transformação dos enunciados*” (Foucault, 2008: 148, grifo do autor). No que diz respeito ao uso das imagens de arquivo no documentário, Mello (2014) ressalta, baseando-se em Didi-Huberman, que elas “são potentes e capazes de exigir um trabalho crucial da memória, produzindo uma incessante reconfiguração do passado” (Mello, 2014: 22). Nesse sentido, ao recolher as imagens de arquivo e construir novas associações e classificações a partir de seu uso,

⁸ Como não há créditos nas imagens de arquivo, não foi possível identificar todos os filmes utilizados. No entanto, tratam-se de imagens de arquivos públicos, ou seja, produtos audiovisuais que foram produzidos para uma exibição pública a determinada audiência, entre filmes, imagens documentais, programas de televisão.

os criadores questionam a posição das imagens como dispositivos conceituais, construindo novas posições.

O arquivo no cinema nada é antes de ser recolocado a serviço da montagem, pois existe uma tomada de posição de ordem política frente ao arquivo. Podemos pensar, então, que esta tomada de posição política dos arquivos está intimamente relacionada com as fraturas da história. Em outras palavras, podemos dizer que as lacunas dos arquivos serviriam como mecanismo de desvelo das chamadas fraturas da história, dentro de seus regimes de visibilidade e dizibilidade. (Mello, 2014: 22)

Três conceitos são essenciais na obra de Didi-Huberman para compreender a relação entre história e tempo na imagem: *anacronismo*, *sintoma* e *sobrevivência*. Por *anacronismo* entende-se o rastro (vestígio) característico das imagens, tal como uma marca ou sintoma que se expressa em outras imagens e tempos. O *sintoma* é aquilo que aflora as memórias, relações, semelhanças e tensões nas diversas temporalidades presentes nas imagens. A memória presente na imagem pode gerar tempos heterogêneos e descontínuos de acordo com a montagem – o *anacronismo*, o qual expressa a complexidade e sobredeterminação das imagens, consideradas um “campo de forças carregado de tempo complexo e impuro, ou seja, uma multiplicidade de tempos” (Mello, 2014). A importância da montagem, nesse sentido, está na constante atualização do presente e incessante reconfiguração do passado por meio de um movimento de construção da memória. E, na montagem do documentário aqui em análise, a potência das imagens de arquivo busca, em consonância com imagens de entrevistas, memórias sobre a cidade, memórias essas que também atuam sobre os imaginários, além de mostrar processos de construção dos imaginários que perduram até os dias atuais. Julien Temple, ao resgatar essas imagens e reutilizá-las com outros recortes, em outros contextos, denuncia, de certa forma, as histórias contadas, os estereótipos sólidos construídos ao longo dos anos (também) por produtos audiovisuais, de ficção ou não, de forma a tensioná-los.

Nessa disputa conduzida pelo documentário, uma fala de Fausto Fawcett, cantor brasileiro identificado no documentário como *street philosopher* questiona as representações clássicas sobre o Rio de Janeiro: “esse cartão postal do chope⁹, da mulher, do futebol, da alegria, bla bla bla, é legal, mas é paralisante”. Fawcett alerta, com suas palavras, sobre uma questão importante acerca dos estereótipos: embora não correspondam a uma suposta “verdade fundadora”, são vistos enquanto tal e, portanto, são resistentes a mudanças; e eles também são úteis, pois, de acordo com Freire Filho,

⁹ Chope é a cerveja servida a partir de barris de pressão, mais comumente servido em um copo de 300ml chamado tulipa. Em Portugal é conhecido por fino ou imperial.



Herschmann e Paiva (2004: 3) “ambicionam impedir qualquer flexibilidade de pensamento na apreensão, avaliação ou comunicação de uma realidade ou alteridade, em prol da manutenção e da reprodução das relações de poder, desigualdade e exploração; da justificação e da racionalização de comportamentos hostis.”

Ainda no tensionamento por meio das imagens de arquivos, o documentário mostra cenas do filme *Xica da Silva* (1976). Enquanto a protagonista Zezé Mota encena uma dança com nudez, Fawcett reitera: “então fica aí quietinho porque você é o bom selvagem, alegre, erótico e servil”. Essas críticas se referem à perfeição física, outro atributo explorado desde as narrativas fundadoras (Amâncio, 2000) que passa a ser explorado mercadologicamente (ligado especialmente a gênero e raça), segundo Gomes e Gastal (2015), com a criação da Embratur, durante a ditadura militar, devido à relevância que o turismo ganhava para o Brasil. Nesse período:

A Embratur divulgou intensamente a imagem do Brasil como país harmônico, reafirmando a identidade nacional em torno da mestiçagem / sexualidade / paraíso. Construiu, assim, a *mulher brasileira* como um atrativo turístico (Caetano, 2004; Gomes, 2009, 2010) ao utilizar, seguidamente, imagens de mulheres seminuas associadas a paisagens naturais, notadamente as praias, ou a eventos como o carnaval, nos materiais de divulgação turística. (Gomes & Gastal, 2015: 212, grifo das autoras)

O ideal paradisíaco construído desde as narrativas fundadoras e reiterado tanto nos planos governamentais de turismo quanto nos mais diversos produtos midiáticos, como cinema (Amâncio, 2000) e televisão (Gotardo, 2016), é também parte dos imaginários de consumo turístico – ou, sob o ponto de vista institucional-mercadológico, são parte de uma estratégia para construir uma marca, criar atributos intangíveis para o país, de forma a criar diferenciação entre os competidores para atrair consumidores e, portanto, divisas (Freitas, Gotardo & Sant’anna, 2015). A construção do corpo como atrativo turístico remonta ainda, segundo Gomes e Gastal (2015), ao imaginário da “Eva”: a pecadora, a prostituta, a mulher hiperssexualizada, geralmente ligada à figura da “mulata”¹⁰, revelando uma dupla opressão – de gênero e de raça – tal como podemos ver por meio do uso das imagens do filme *Xica da Silva*.

Prosseguindo na análise do documentário, o então prefeito Eduardo Paes salienta, em entrevista registrada no Centro de Operações do Rio – um centro tecnológico de ponta

¹⁰ Conforme destacam Gomes e Gastal (2015, p. 211), militantes do movimento feminista negro “criticam e buscam desconstruir o estereótipo da mulata, segundo o qual mulheres negras são entendidas como responsáveis pela sedução de homens brancos e, assim, pela fundação da nação mestiça ou da civilização luso-tropical. A denúncia do feminismo negro refere-se à ideologia da mestiçagem, vinculada à construção discursiva da hipersexualidade das mulheres negras, que oculta a opressão e a violência sexual que sofreram as mulheres negras escravizadas”.

onde o ex-prefeito gravou outras participações em documentários internacionais – que “a gente tem que deixar de ser uma espécie de paraíso tupiniquim, república das bananas. É o que a gente tem que mostrar, que essa cidade é uma cidade melhor, isso aqui, nós não queremos construir uma cidade para visitantes em busca de lugares exóticos dos trópicos, nós queremos uma cidade melhor para as pessoas que vivem aqui”. Enquanto fala, imagens de arquivos mostram pessoas dançando em fantasias de bananas, pessoas trabalhando na colheita da fruta, uma pessoa ao lado de um índio, um artista de rua tocando guitarra na praia, os músicos da banda U2 na varanda do Copacabana Palace, o clipe da música *Beautiful*, de Snoop Dogg e Pharrell Williams e um mapa antigo sobre o corpo de uma mulher de biquíni, imagens que se contrapõem à fala do prefeito. Paes representa essa voz da marca “oficial”, da construção que o planejamento estratégico almeja, desconsiderando os potenciais efeitos excludentes que a implantação do plano de reconstrução da cidade impunha a uma grande parte dos cidadãos, tal como apontaram Sánchez e Broudehoux (2013), e é questionado por imagens do filme.

Sobre essa cidade “melhor para as pessoas” (em detrimento de sua construção para consumo turístico, segundo o entendimento da fala de Paes) que o então prefeito tentava defender como projeto, uma entrevistada, deitada sobre o calçadão de Copacabana, salienta: “não é só o Rio de Janeiro maravilhoso, ‘cidade maravilhosa’, que gringo tá acostumado a ver”. Ao som de *País Tropical*, de Jorge Ben Jor, um *travelling* que passa sobre a mata, sobre a favela, chegando até a praia. A entrevistada continua: “É uma cidade com conflitos, com favelas, com necessidades em educação, saúde, que não é tão mostrado lá fora e que deveria ser, porque vir pra cá e ver só os pontos turísticos é fácil, mas ver como é uma cidade de verdade, nem todo mundo consegue”. A entrevistada denuncia a diferença da imagem da cidade que é construída *versus* a cidade que é vivida por seus cidadãos, contrariando a fala “oficial” de Paes.

Outra questão central na montagem para a condução da narrativa é a música que compõe a trilha sonora. Trata-se especialmente, neste caso, de uma característica do diretor Julien Temple, conhecido por ser um autor cuja história está ligada à produção de filmes documentais sobre músicos, bandas e festivais e também a clipes musicais. “A trilha sonora [...] participa da articulação e da organização da narrativa cinematográfica compondo um elemento de sua montagem. E desse modo, a percepção fílmica é ‘áudio (verbo) visual’ e permite numerosas combinações entre sons e imagens visuais” (Carvalho, 2007: 2).

É necessário, especialmente neste caso (mas também em todos os produtos audiovisuais), romper com a hegemonia da visualidade, buscando compreender o papel da música na construção de sentidos no documentário. Born (2013: 7) ressalta que a



música é uma forma de mediação social, do som e do espaço, “seja na perspectiva de sua capacidade de engendrar modos de ser público e privado, sua constituição de formas de subjetividade e personalidade, sua ressonância afetiva ou sua incorporação na dinâmica capitalista de mercantilização e reificação”, e ela também o é na produção audiovisual. Tal como Vila (2014), entendo que “as práticas musicais (e, em geral, quaisquer práticas culturais) são consideradas discursos com capacidades identitárias precisas” (Vila, 2014: 18) e, considerando, ainda como o autor, que os processos de identificação não estão ligados apenas de uma base discursiva, mas também a uma origem narrativa, é necessário apontar que esta é uma forma específica de discurso e que

permite a compreensão do mundo ao nosso redor de determinada forma que ações humanas são relacionadas umas com as outras e adquirem significado devido ao seu efeito na realização de objetivos e desejos. Em outras palavras, [...] a narrativa seria uma das mais importantes formas cognitivas que os seres humanos têm para entender a causalidade das ações dos agentes sociais. (Vila, 2014: 17)

Os produtos audiovisuais são discursos e, mais especificamente, são também narrativas. As músicas que compõem a trilha sonora desses audiovisuais também atuam no processo de construção de sentidos e, assim, também possuem função narrativa e discursiva, com uma particularidade importante: sua grande capacidade interpelatória, “porque ela[s] trabalha[m] com experiências emocionais intensas, experiências que são muito mais poderosas que aquelas produzidas por outros artefatos culturais” (Vila, 2014: 22).

As músicas utilizadas no documentário possuem relações estreitas com as imagens que as acompanham e apresentam uma característica diferenciada em relação a outros documentários pesquisados: são, em sua maioria, músicas brasileiras. Por exemplo, ao falar dos estereótipos, utiliza-se a bossa nova ou o samba-jazz, músicas de grande consumo internacional. Ao se falar dos contrastes da cidade, a música *Rio 40 graus*, com seu célebre verso “purgatório da beleza e do caos”. *O caminho do bem*, de Tim Maia, é acompanhado por imagens das ruas com pessoas em situação de vulnerabilidade, dormindo nos bancos e calçadas, construindo um sentido de ironia para os lugares. Ao longo do documentário, a música indica os tempos e espaços, construindo e desconstruindo sentidos sobre eles. No entanto, fica a dúvida sobre a eficácia dessa estratégia, considerando que não há legendas no arquivo ao qual tive acesso e a língua poderia se apresentar como barreira para a compreensão, caso as músicas não tenham sido legendadas durante as exibições na televisão.

Músicas e imagens de arquivo são centrais para a montagem deste documentário, conduzindo a narrativa de uma forma a produzir sentidos que corroboram o ideia do

contraste entre utopia e distopia, mas que também exercem uma importante função: tensionar os estereótipos e os clichês associados à cidade, mostrando que ela é muito mais diversa e que é uma cidade em conflito – não apenas o conflito armado, mas também em relação a uma violência simbólica que exclui em nome da reconfiguração da imagem da cidade para os megaeventos, para a criação de uma marca-cidade que se almejava cidade-global.

O oxímoro utilizado para descrever o Rio – “paraíso tropical distópico” – é uma figura de linguagem que, pelo uso das palavras de sentidos opostos (dado que um paraíso seria uma utopia, jamais uma distopia), reforça a linguagem do filme de Temple: cheia de ironias e sarcasmo, também típicos do humor inglês. Trata-se de um documentário construído a partir de um jogo de imagens contrastantes, atuais ou de arquivo (que muitas vezes se confundem com imagens feitas exclusivamente para o documentário), e a produção desses sentidos não se encerra nessas imagens contrastantes, ela se dá também nos recursos de montagem, dos quais a música também é parte fundamental.

Considerações Finais

Antes de *Rio 50 Degrees: Carry on Carioca*, Temple havia dirigido *London: The Modern Babylon*, lançado em 2012, ano de realização dos Jogos Olímpicos na cidade, um filme com linguagem e objetivo semelhantes aos de *Rio 50 Degrees*. Em *release* divulgado pela *Film London*¹¹ durante o Festival de Cannes de 2011, destaca-se a assinatura de contrato entre a *Film London* e a Rio Filmes que tinha por objetivo “desenvolver o intercâmbio de comércio, talento e cultura dentro das indústrias cinematográficas de suas cidades”, tendo em vista que ambas cidades “são [ou eram, na ocasião] *hubs* de filmagem vibrantes, centros de comércio global e pontos de encontro para redes de negócios” (utilizando, nesses argumentos, temas centrais que se relacionam com o planejamento estratégico no *city branding*, como indústrias culturais e cidade global). Embora as aspas atribuídas a Temple destaquem seu fascínio pela cidade desde sua primeira visita na década de 1970 (“visualmente, o Rio é a mina de ouro de um cineasta e, através de sua música e das pessoas que o criam, tanto a alma da cidade quanto seu destino único encontram sua expressão máxima”), o *release* aponta o interesse de uso dos produtos audiovisuais no contexto do “momento olímpico” em que viviam as duas cidades. Lê-se na nota à imprensa:

¹¹ A *Film London* administra a *British Film Commission* através de uma parceria público-privada financiada pelo Departamento de Cultura, Mídia e Esporte.



A parceria acontece quando Londres se prepara para passar para o Rio de Janeiro o papel de sediar os Jogos Olímpicos em 2016, após os Jogos de Londres em 2012. Embora o foco do acordo *City to City* seja compartilhar ideias e melhores práticas domésticas e produção internacional de filmes, também haverá colaboração sobre como as indústrias cinematográficas dessas duas cidades olímpicas podem explorar melhor a oportunidade única que oferece. Isso vai variar de como gerenciar a logística das filmagens durante os Jogos Olímpicos até o uso de filmes para capitalizar as oportunidades de turismo.¹²

Segundo matérias publicadas à época de pré-produção e produção¹³, Temple pretendia fazer um filme que se chamaria *Children of the Revolution* e abordaria as revoluções musicais na cidade a partir da década de 1960, incluindo o Rock in Rio. Ele não objetivava fazer um estudo sociológico do Rio, como pontuou em uma de suas entrevistas, mas “mostrar esta cidade como um organismo vivo de cultura” (Fonseca, 2012, 6 de outubro). O projeto, no entanto, sofreu modificações, como se constata ao assistir ao filme, e é possível que o sucesso de *London: The Modern Babylon* tenha causado impacto sobre o resultado final de *Rio 50 Degrees - carry on carioca*. O documentário vai para além do que se propunha inicialmente tanto no tempo histórico quanto em seu tema principal, que deixa de ser a música, embora ela seja importante norteadora da narrativa e tenha função central na linguagem audiovisual. E o contexto de sua produção deixa clara a importância desse tipo de produto na construção da cidade olímpica.

A Copa do Mundo e os Jogos Olímpicos foram meio e fim para um processo de reconfiguração da imagem da cidade. Para tanto, foram utilizadas técnicas de *city branding* – modelo desenvolvido no campo do Marketing, a partir de uma visão da Administração e da cidade enquanto produto, e não como *lócus* de circulação dos imaginários contemporâneos. Esse modelo é “vendido” mundo afora há cerca de 30 anos como “solução” para diversos problemas, em uma visão que “molda” novos modos de ser, estar e viver na cidade, gerando uma nova ideia de cidadania (Sánchez, 2010) – e os meios de comunicação são elementos-chave na construção dessas novas subjetividades.

¹² No original: “The partnership comes as London prepares to pass on to Rio de Janeiro the role of hosting the Olympic Games in 2016, following the London Games in 2012. While the focus of the City to City agreement will be to share ideas and best practice on domestic and international film production, there will also be collaboration on how the film industries of these two Olympic host cities can best exploit the unique opportunity it offers. This will range from how to manage the logistics of filming during an Olympic Games to using film to capitalise on tourism opportunities.” (London and Rio sign city to city agreement, 2011).

¹³ Veja-se: Albuquerque (2011, 14 de agosto) e Fonseca (2012, 6 de outubro).

Na disputa discursiva sobre a produção de sentidos acerca da cidade olímpica, Julien Temple promove em seu filme importantes deslocamentos em relação aos sentidos produzidos pelos discursos oficiais utilizando recursos de montagem, a partir por exemplo do uso de imagens contrastantes e de arquivo, as quais promovem tensionamentos em relação aos mais sólidos estereótipos e clichês da cidade com um potencial de reconfiguração do passado, com possíveis novas associações e classificações; a partir da música, muitas vezes utilizada de forma irônica e em contraste com as imagens, ou mesmo como contextualização histórica da produção de clichês; e a partir dos textos / falas, como por exemplo quando o apresentador questiona se esse é mesmo o “momento do Rio”. A importância deste filme se dá ainda pelo fato de que esses discursos desviantes entraram em circulação na mídia hegemônica, colocando em xeque, de certa forma, todo aparato de construção da cidade olímpica pelos efeitos produzidos pela estratégia de megaeventos no Rio de Janeiro.

Apenas nos primeiros 14 minutos, *Rio 50 Degrees – Carry on Carioca* promove um grande e importante tensionamento nos imaginários relacionados à cidade, que é apresentada como “paraíso tropical distópico”. Áudio e visual compõem um leque de representações que denunciam um reducionismo da cidade aos seus estereótipos, a distância entre o discurso oficial da marca e cidade vivida, a colonização dos corpos, o abismo social entre os mais ricos e os mais pobres: uma cidade moldada pela geografia maravilhosa do paraíso edênico, mas que carrega o estigma das narrativas distópicas futuristas em seu passado e presente. Mas também, uma cidade plural, que vive todos os seus espaços das mais diversas formas, apesar de estes serem excluídos na conformação da marca-cidade.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes) – Código de Financiamento 001.

Referências bibliográficas

Abreu, M. de (1987). *A evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPLANRIO e Zahar.

Albuquerque, C. (2011, 14 de agosto). *O inglês Julien Temple volta ao Rio para filmar documentário*. O Globo. Consultado em: <https://oglobo.globo.com/cultura/o-ingles-julien-temple-volta-ao-rio-para-filmar-documentario-2690948>.

Amancio, T. (2000). *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*. Niterói: Intertexto.

Arara-vermelha-grande (2019). Wikiaves. Consultado em: <https://www.wikiaves.com.br/wiki/arara-vermelha>.



- Aumont, J. & Marie, M. (2004). *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto e Grafia.
- Bauman, Z. (2003). Utopia with no Topos. *History of the Human Sciences*, vol. 16, n.1: 11–25.
- Born, G. (2013). Introduction – music, sound and space: transformations of public and private experience, in G. Born (ed). *Music, Sound and Space. Transformations on Public and Private Experience*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Carvalho, M. (2007). *A trilha sonora do Cinema: proposta para um “ouvir” analítico*. *Caligrama (São Paulo. Online)*, 3(1): doi: 10.11606/issn.1808-0820.cali.2007.65388
- Comitê de candidatura do Rio 2016 (2009). *Dossiê de candidatura do Rio de Janeiro a sede dos Jogos Olímpicos e Paraolímpicos de 2016 vol.1*. Consultado em: <http://memoriadasolimpiadas.rb.gov.br/jspui/handle/123456789/594>
- Foucault, M. (2000). *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola.
- Foucault, M. (2008). *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Filho, J. F., Herschmann, M. & Paiva, R. (2004). Rio de Janeiro: estereótipos e representações midiáticas. *E-Compós*, v. 1: 1-25. doi: 10.30962/ec.1.
- Fonseca, R. (2012, 6 de outubro). Julien Temple, o cineasta que garimpa sons da cidade. *O Globo*. Consultado em: <https://oglobo.globo.com/cultura/julien-temple-cineasta-que-garimpa-sons-da-cidade-6300792>.
- Freitas, R. F. (2011). Rio de Janeiro, lugar de eventos: das exposições do início do século XX aos megaeventos contemporâneos. In: *Compós, Anais Compós 2011 - XX Compós*: Porto Alegre/RS (pp.1-12). Porto Alegre: UFRGS. Consultado em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1639.pdf.
- Freitas, R. F.; Gotardo, A.T. & Sant’Anna, C.N. (2015). Ativos intangíveis na marca rio: o consumo turístico da cidade nos documentários internacionais. In: *Compós, Anais Compós 2015 - XXIV Compós*: Brasília/DF (pp.1-17). Brasília: UnB. Consultado em: http://www.compos.org.br/biblioteca/compos-2015-3920767f-7bd6-40ea-a794-9588923ea16d_2804.pdf.
- Gomes, M.S. & Gastal, S. (2015). Evas e Marias no turismo do Brasil: o corpo como atrativo turístico e signo de hospitalidade, in D.C.O. Siqueira (Org.). *A construção social das emoções: corpo e produção de sentidos na Comunicação* (pp. 207-226). Porto Alegre: Sulina.
- Gotardo, A.T. (2016). *Rio para gringo: a construção de sentidos sobre o carioca e a cidade para consumo turístico*. Dissertação de Mestrado, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Consultado em: <http://www.ppgcom.uerj.br/wp-content/uploads/Disserta%C3%A7%C3%A3o-Ana-Gotardo.pdf>.
- Gotardo, A.T.; Freitas, R.F. & Brennand, J.M.A. *WELCOME TO RIO: imaginários e interfaces entre cidade global e economia criativa*. In *Compós, Anais Compós 2019 - XXVIII Compós*: PUC/Porto Alegre (pp. 1-21). Porto Alegre: PUCRS. Consultado em: http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_689TP5JHPZX9RXJ14WIQ_28_7710_21_02_2019_13_03_51.pdf.

Holanda, S.B. (2000). *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense.

Embratur Instituto Brasileiro do Turismo (2009). *Plano Aquarela 2020: marketing turístico internacional do Brasil*. Consultado em: http://www.embratur.gov.br/lai_embratur_secom/export/sites/lai/galerias/download/Plano_Aquarela_2020.pdf

Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (2018). *Livro Vermelho da Fauna Brasileira Ameaçada de Extinção vol. i*. Consultado em: http://www.icmbio.gov.br/portal/images/stories/comunicacao/publicacoes/publicacoes-diversas/livro_vermelho_2018_vol1.pdf

Kellner, D. (2001). *A cultura da mídia*. Bauru: EDUSC.

London and Rio Sign City to City Agreement (2011, 17 de maio). *Film London*. Consultado em: http://filmlondon.org.uk/about/press_releases/2011/may/london_and_rio_sign_city_to_city_agreement

Mello, J.G. (2014). O arquivo como sintoma: anacronismo das imagens na obra de Harun Farocki. *Revista Passagens*, vol. 5, n. 1, 20-34.

Netto, F. C. (1988, 1 de abril). Dois repórteres da Trip registram a ousadia e o protesto dos surfistas ferroviários no Rio. *Revistatrip*. Consultado em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/mar-raivoso-a-ousadia-e-o-protesto-dos-surfistas-ferroviarios-no-rio-de-janeiro> .

Orellana, R.C. (2010). Ciudades Ideales, Ciudades sin Futuro. El Porvenir de la Utopía. *Daimon - Revista Internacional de Filosofía, Suplemento 3*: 135-144.

Rose, D. (2002). Análise de imagens em movimento, in M. W. Bauer & G. Gaskell (eds). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som* (pp.343-364). Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes.

Sánchez, F. (2010). *A reinvenção das cidades para um mercado mundial*. Chapecó: Argos.

Sánchez, F. & Broudehoux, A. M. (2013). Mega-events and urban regeneration in Rio de Janeiro: planning in a state of emergency. *International Journal of Urban Sustainable Development*, vol.5, n.2: 132-153.

Temple, J. (2014). *Rio 50 Degrees*. [Documentário]. Reino Unido, Brasil e Alemanha: Killerpic Limited, Film and Music Entertainment (F&ME), 2 Pilots Filmproduction, TV Zero e BBC Television.

Vila, P. (2014). Narrative Identities and Popular Music: Linguistic Discourses and Social Practices, in P. Vila (ed.). *Music and youth culture in Latin America: identity construction processes from New York to Buenos Aires* (pp.17-80). Nova Iorque: Oxford University Press.



Ana Teresa Gotardo é doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGCOM / UERJ / Brasil), com estágio doutoral (bolsa Capes, código de financiamento 001) no Department of Urban Studies and Planning da University of Sheffield. Mestre em Comunicação (UERJ, 2016). Especialista em Marketing Estratégico (PUCRS, 2008). Graduada em Comunicação Social com ênfase em Relações Públicas (UFRGS, 2004). Atua profissionalmente como técnico-administrativo - Relações Públicas na Universidade Federal Fluminense (UFF / Brasil).

✉ aninhate@gmail.com



Corpos colonizados: Recursos com paisagem em fundo. Uma agenda de pesquisa

António Fernando Cascais & Mariana Gomes da Costa

Resumo:

A fotografia dos corpos colonizados visava registar os estigmas raciais que os caracterizavam à luz da antropobiologia portuguesa decalcada da matriz norte-europeia, mas revista e adaptada à exploração colonial. O estudo concentrou-se no cálculo da inteligência no sentido de avaliar a sua assimilabilidade, na mensuração antropométrica e ergográfica com o fim do aproveitamento de mão-de-obra e na deteção de patologias que a podiam comprometer ou ser transmissíveis aos colonizadores. As populações colonizadas foram integradas como material humano no quadro geral do levantamento e exploração de recursos naturais, flora, fauna, minérios, culturas agrícolas, de tal modo que a serviçalidade dos seus corpos funcionou como mediadora da relação do colonizador com a paisagem natural dos territórios ocupados. Integral ao processo de racialização indispensável ao sucesso da empresa colonizadora, o registo fotográfico não só constituiu um documento do arquivo colonial português, como um instrumento epistemopolítico do dolo infligido pela colonização às suas vítimas históricas, desde logo como operador da construção do Outro racial exotizado que, ao definir o limiar em que o primata devém humano, traça por aí mesmo a fronteira inultrapassável pelas raças inferiores, patente nos estigmas físicos e psíquicos que indiciam a sua ancestralidade simiesca. Esta indiciologia fotográfica foi fundamental para a justificação e legitimação do “fardo do homem branco” luso, traduzido nos termos próprios da sua missão civilizadora, assumida como desígnio histórico secular que, a partir do diferendo do “mapa cor-de-rosa” e do empenhamento na Primeira Guerra Mundial, se alcançou a pugna pela salvaguarda da identidade e da independência nacional.

Palavras-chave: colonização; antropometria; fotografia; corpo; raça.

Abstract:

The photography of the colonized bodies purported to record the racial stigmata that characterized them under the light of the Portuguese Anthropobiology moulded after the northern-european paradigm, but duly revised and adapted from the standpoint of the Portuguese colonial exploration. The study focused on the measurement of indigenous intelligence in order to evaluate their susceptibility to assimilation, on the anthropometric and ergographic evaluation in order to make good use of labour force and on the detection of pathologies that might jeopardize it or be transmissible to settlers. The colonized populations were integrated as human material in the overall framework of survey of natural resources, flora, fauna, ore, farming assets, in such way that their bodily resourcefulness mediated the relationship between the settler and the natural environment of the occupied territories. Fully integral to the racialization process that was instrumental to the success of the colonizing endeavour, the photographic recording isn't merely a document in the Portuguese Colonial Archive, but above all an epistemopolitical tool of the harm that was inflicted by the colonization to its historical victims, first and foremost as an operator of the construction of the racialized exotic Other that, while defining the thresh-old beyond which the primate becomes human, also delineates the boundary that cannot be crossed by the inferior races, made visible by the physical and behavioural stigmata of their simian ancestry. Such photographic indiciology was instrumental in the justifying and legitimizing of the Portuguese "white man's burden", translated into the terms of our own civilizing mission that was taken up as an ages-old historical design, one that, in the aftermath of the "Pink Map" dispute and the engagement in World War I, rose to the level of a struggle for the safeguarding of national identity and independence.

Keywords: colonization; anthropometry; photography; body; race.

A origem longínqua do imaginário colonial(ista) português que enformou o mito da missão colonizadora nacional encontramos-la em dois tropos matriciais geminados, já detetáveis em documento tão originário como é a Carta de Pero Vaz de Caminha, mas que ainda cristalizam no romantismo nacionalista de oitocentos e no republicanismo e que ressoam até aos últimos dias das guerras coloniais. O tropo da dádiva de Deus que transparece no "achamento" de uma terra que desde tempos imemoriais aguardava ser descoberta e usufruída como "nossa" com todos os seus tesouros e o tropo do dom de que o mesmo Deus faz graça aos descobridores pela pura virtude do seu merecimento. Trata-se de duas figuras, uma extrativa, outra da exceccionalidade, que, devidamente secularizadas e reformuladas nos termos, respetivamente, da economia-mundo capitalista e da superioridade civilizacional e étnica, se mantêm mais ou menos



subterraneamente com a emergência da ciência moderna, após a revolução do evolucionismo darwiniano, da antropobiologia e da higiene racial, por sua vez contemporâneas da fase imperialista de ocupação colonial efetiva.

A antropologia portuguesa e o colonialismo

Com efeito, a antropobiologia higienista portuguesa inseriu-se plenamente nas tendências científicas internacionais, desde os momentos iniciais do acolhimento, ainda no século XIX – e sem pretendermos confundi-los numa amálgama indistinta – do positivismo, do darwinismo-social, do degeneracionismo moreliano e lombrosiano e do racismo anti-semita (Cleminson, 2011: 143; Madureira, 2003: 291; Pereira, 2001: 244-311, 479-528; Pimentel & Ninhos, 2013: 209-214). Assim foi até ao virar das décadas de 1920 para 1930, quando o pensamento eugénico, em que todos eles vêm desaguar, se encontrava já difundido em amplas áreas da medicina, da biologia e da antropologia portuguesas (Cleminson, 2011: 145). Esse acolhimento teve por eixo o ensino e a investigação universitária, institucionalizados em primeiro lugar com a chamada Escola de Antropologia de Coimbra, pelo menos desde o estabelecimento do ensino da Antropologia, no já distante ano de 1885, data da criação do Curso de Antropologia, Paleontologia Humana e Arqueologia Pré-histórica (Gago, 2009: 65; Matos, 2012: 58-59; Tamagnini, 1947: 5; Tamagnini e Serra, 1942: 4-12), e com o Museu e o Laboratório Antropológico a ele adstritos, por iniciativa de Bernardino Machado, futuro Presidente da República (1915-1917 e 1925-1926). A partir de 1907 e até 1950, ele foi chefiado por Eusébio Tamagnini, no decurso de cuja direção mudou o nome para Instituto de Antropologia da Universidade de Coimbra e se operou a vinculação da “Eugenética” à Antropologia (Tamagnini e Serra, 1942: 13).

Com a reforma do Ensino Superior de 1911, o ensino da Antropologia alargou-se às Faculdades de Ciências das Universidades de Lisboa e do Porto, foi introduzida a cadeira de Etnologia nas Faculdades de Letras, ao mesmo tempo que, nas Faculdades de Medicina de Lisboa e do Porto, se destacaram os Institutos de Anatomia, o primeiro dirigido por Henrique de Vilhena, que a partir de 1912 passou a publicar o *Arquivo de Anatomia e Antropologia*, e o segundo dirigido por J. A. Pires de Lima, onde se publicava a revista *O Instituto de Anatomia*. Em conjunto com a Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia, fundada no Porto em 1918, estes institutos organizaram o XV Congresso Internacional de Antropologia e Arqueologia Pré-histórica e a IV.^a sessão do Instituto Internacional de Antropologia, com parte das suas sessões em 1930 no Porto, e o I Congresso Nacional de Antropologia Colonial, que teve lugar em 1934 (Matos, 2012: 57).

Pela sua parte, a Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia (SPAEE), de que António Augusto Mendes Correia foi o principal impulsionador, publicou os *Trabalhos da Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia*, que, a partir de 1945 passaram a chamar-se *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*. Os Estatutos iniciais da SPAEE estabeleciam que era sua missão estimular e cultivar em Portugal o estudo dos métodos antropológicos, da antropologia zoológica, antropologia étnica, antropologia e arqueologia pré-históricas, psicologia experimental, etnografia, e dos ramos científicos seus derivados ou aplicados, como as antropologias militar, pedagógica, clínica, criminal e judiciária. Entre as muitas atividades suscetíveis de pôr em prática aqueles objetivos, incluíam-se a organização de coleções antropológicas, arqueológicas e etnográficas, a divulgação dos métodos antropológicos sobretudo entre médicos, professores, viajantes e coloniais, a propaganda das vantagens da antropologia escolar, e bem assim dos serviços de identificação antropológica, particularmente como elemento de polícia científica, para além da intensificação e extensão do ensino das ciências antropológicas em Portugal e da investigação de campo, com inquéritos e missões científicas, tanto no país como nas colónias. A investigação antropológica e etnológica nas então colónias portuguesas nasce pois geminada com a mesma pesquisa na metrópole e, por essa via, vizinha de outras áreas disciplinares como a criminologia, a medicina legal e a psiquiatria forense. Patrícia Ferraz de Matos esclarece: “Uma alteração relevante dos estatutos de 1924 ocorreu na alínea g) do Art.º 1.º em que passou a estar escrito «metrópole», em vez de país, e «ultramar», em vez de colónias” (Matos, 2012: 69), o que só muito mais tarde viria a ser adotado na nomenclatura política e administrativa do regime.

A rivalidade existente entre a escola portuense e a escola coimbrã (Matos, 2012: 60-61) passou muitíssimo menos por aquilo que podemos chamar “epistemopolíticas” claramente diferenciadas, pois as bases conceituais e metodológicas eram comuns, para além das afinidades políticas e o engajamento doutrinário no regime do Estado Novo, do que pelos campos de investigação aplicada. A investigação antropobiológica colonial foi essencialmente desenvolvida pelos portuenses, com Mendes Correia como figura tutelar impulsionadora das missões antropobiológicas às então colónias de Angola, Guiné e Moçambique. Tendo-se prolongado da década de 1930 à de 1950, elas transpuseram a barreira constituída pelo imediato pós-Segunda Guerra Mundial, que assistiu ao descrédito internacional da ciência racial, não parece ter tido repercussão significativa nos meios científicos portugueses, o que, contextualizado pelo crescente isolamento do país no concerto das nações, explicaria em boa parte “um certo anacronismo teórico e metodológico, nos trabalhos produzidos, o que, de resto, vigorou



em grande parte do século XX em Portugal. Além disso, a antropologia portuguesa era marginal no contexto internacional” (Matos, 2012: 89).

Por outro lado, já não acompanhamos Patrícia Ferraz de Matos quando considera que a antropologia portuguesa se encontra numa situação intermédia nas duas tradições de desenvolvimento da ciência antropológica desde finais do século XIX, a tendência que, na terminologia de George Stocking, foi chamada de “construção do império” (*Völkerkunde*), prevalecente nos países que possuíam grandes impérios coloniais (designadamente Grã-Bretanha e França), e a tendência de “construção da nação” (*Volkskunde*), ligado à construção da “identidade nacional” (nos países europeus de periferia ou semiperiferia que não tinham colónias e lutavam ainda pela sua autonomia). Com efeito, e à luz da ideia, que remonta a Eduardo Lourenço, segundo a qual a consciência imperial nunca se consolidou ao ponto de sobrelevar a arreigada consciência da identidade nacional, o que se nos oferece dizer, porventura mais finamente, é que a nossa antropologia de “construção do império” sempre se subordinou à “construção da nação” e que essa subordinação se operou em função da tese lusotropicalista da excecionalidade da benevolência do colonialismo português, cuja receção se intensificou numa época, pós-Segunda Guerra Mundial, em que este já se debatia, e em desespero de causa, com a contestação mundial generalizada ao seu paradigma epistemopolítico. A reformulação da ideia de império colonial, de resto nunca verdadeiramente consolidada, pela ideia de uma nação pluricontinental e multiracial “do Minho a Timor” constituiu o derradeiro avatar dessa excecionalidade, que, no pós-Segunda Guerra Mundial, pressupunha, de maneira informulada e fantasmática, a própria sobrevivência da nação. Por outro lado – e esta é uma queixa recorrente entre os protagonistas das missões coloniais – o país nunca teve condições para canalizar para elas os avultados fundos de que dispunham as grandes potências coloniais com as quais nunca pudemos realmente competir – o que reforça a ideia de excecionalidade por compensação mítica que nos torna “incomparáveis” com outros colonialismos.

Também não podemos seguir Patrícia Ferraz de Matos nas suas críticas à obra do italiano Donato Gallo, para quem a antropologia portuguesa serviu desde os seus primórdios o projeto colonial. Sustentando que a antropologia e a exploração colonial se desenvolveram paralelamente como duas áreas estanques, Matos recorre à justificação de que a antropologia não se interessou apenas pelas populações coloniais, mas por outros grupos humanos como os doentes mentais, físicos, ou com anomalias diversas, prostitutas, delinquentes, criminosos, populações rurais e piscatórias, entre outros (Matos, 2012: 223). Em igual direção parece ir Ana Cristina Martins, ao afirmar que a entrada da antropologia física no plano colonial a partir da década de 1930 (contrastando com o alheamento institucional e governamental em relação às

expedições científicas de finais do século anterior) ficou a dever-se à insistência de personalidades ligadas à cultura e à Universidade – entre as quais avultam as figuras de Mendes Correia ou de Tamagnini –, as quais teriam conseguido demonstrar a sua premência para a construção da ideia de uma nação não apenas pluricontinental como multirracial (Martins, 2014: 125).

Refira-se ainda a posição de Madureira, que traça uma vincada separação e uma relação exclusiva entre os usos científico e estatal da antropometria, fazendo mesmo depender a passagem desta a ciência do Estado do seu esvaziamento teórico, reduzido o conhecimento a uma prática burocrática utilitária (Madureira, 2003: 294). Justamente, segundo Madureira, teria sido a quebra do vínculo entre a antropologia e a criminologia aquilo que permitiu aos antropometristas, agrupados em torno de Mendes Correia e da Escola de Antropologia do Porto, virarem o seu olhar para outros campos, *vide* a antropologia física dos indígenas (Madureira, 2003: 299). Não podemos concordar com esta separação entre as esferas e os tempos da ciência e do controlo estatal. Bem pelo contrário – e é isso que está também em causa no pensamento de Ferraz de Matos e de Ana Cristina Martins –, trata-se de entendê-los estritamente ligados e baseando-se mutuamente em todos os momentos, segundo o nexu forte entre poder e saber conforme entendido por Foucault, cuja obra mostrou bem como todo e qualquer saber só pode ser fixado à custa de um conjunto de mecanismos coercivos e, reciprocamente, todo o poder depende de conteúdos de saber que o validam e garantem (Foucault, 1980: 49).

Do exposto, em nosso entender, resulta que a antropologia – e designadamente a antropobiologia portuguesa – não só foi coextensiva ao projeto de ocupação e exploração colonialista, como lhe foi congenial: ao contrário do que sustenta Matos, eles não se limitaram a desenvolver-se paralelamente como duas áreas estanques. Recorrer à justificação de que a antropologia não se interessou apenas pelas populações coloniais, mas por outros grupos humanos como os doentes mentais, físicos, ou com anomalias diversas, prostitutas, delinquentes, criminosos, populações rurais e piscatórias, entre outros, é cair no equívoco de ignorar a solidariedade profunda entre a vertente da ciência racial que trata da ortogénese da raça branca, colonizadora que há que depurar e regenerar de todas as suas degenerescências, e a diferenciação exclusora das raças inferiores dos povos colonizados. Com efeito, o empreendimento colonial e o projeto antropológico encontram-se soldados pelo problema higiénico-racial da mestiçagem, que os antropólogos portugueses como Mendes Correia consideram não se pôr na metrópole, para constituir, ao invés, uma questão candente nas colónias cujos povos era mister civilizar.



O estabelecimento de uma antropobiologia colonial: uma demarcação

Por outro lado, ainda, é a partir deste ponto que a antropologia nacional começa a demarcar-se da antropobiologia germânica que se estava a nazificar progressivamente, centrando-se, ela sim, no problema da miscigenação, que era a questão magna para os pangermanistas que faziam a apologia científica da superioridade da raça ariana. Isto acaba por revelar a suscetibilidade dos antropólogos nacionais ante aquilo que consideram ser o preconceito e o enviesamento étnico germânico – que colocava os latinos e sul-europeus na embaraçosa posição de racialmente impuros tão-só para o transferirem e reformularem em relação aos povos por si colonizados, sem enxergarem que praticam em relação a estes um racismo homólogo daquele praticado pelos alemães em relação a nós. Em resposta a estes, na sua *Introdução à Antropobiologia*, Mendes Correia procura, por um lado, provar a individualização do sangue português, procurando igualmente indícios físicos da nossa antiguidade e pureza étnicas (patentes, por exemplo, num índice cefálico reduzido) e expressando o desejo de encontrar uma base biológica (endocrínica) para o modo de ser português (Correia, 1933a: 40, 73-74). Contrapõe-lhes, por outro lado, que a miscigenação não é diluidora biologicamente, mas que é indesejável no plano político e social, também pelo abastardamento civilizacional a que daria azo. É, aliás, essa miscigenação que impede Mendes Correia, no extenso e ricamente ilustrado *Raças do Império* (1943), de concluir pela impossibilidade de uma homogeneidade racial do império – tendo o cuidado de, também aqui, deixar bem clara a superioridade da raça branca (“leucoderme”, na terminologia da época), tanto fisiológica como psicológica, face à negra (“melanoderme”) – e a definir este império como “multidão em que tamanha diversidade não impede uma unidade essencial de aspirações e interesses, uma solidariedade fraterna, a existência duma ampla e perfeita comunidade nacional, baseada simultaneamente na história, na política, num sentimento profundo de simpatia e compreensão universalista” (Correia, 1943: 603-604).

Este afastamento culminou com a deriva por que passou o movimento eugenista português, no qual os antropobiólogos participaram entusiástica e maciçamente, desde a criação da Sociedade Portuguesa de Estudos Eugénicos (Pereira, 2001: 484; Pimentel e Ninhos, 2013: 214-217; Santos, 2005: 168), por ocasião das comemorações oficiais do quarto centenário da Universidade de Coimbra, no decurso das quais foi atribuído o doutoramento *honoris causa* a Eugen Fischer (Gago, 2009: 70-71; Matos, 2012: 216-217; Pimentel, 1998; Pimentel e Ninhos, 2013: 217; Torgal, 1999: 131, 146).

Eugen Fischer era um dos mais eminentes cientistas germânicos, mundialmente renomado e como tal citado por Mendes Correia (1933a: 17), como autor de *Die*

*Rehoboter Bastards und das Bastardierungsproblem beim Menschen*¹ (Jena, Verlag von Gustav Fischer, 1913), tratado tido por seminal sobre a miscigenação racial na então colónia alemã do Sudoeste Africano, atual Namíbia. Na verdade, Eugen Fischer forma com Erwin Baur e Fritz Lenz a tríade de autores que se considera estabelecerem as orientações teóricas basilares da higiene racial, cujos volumes se encontram todos na Biblioteca e Museu Antropológico: *Erbpathologie*² (Munique e Berlim, J. F. Lehmanns Verlag, 5ª edição revista e aumentada), *Menschliche Erblehre*³ (1º volume de *Menschliche Erblehre und Rassenhygiene*⁴, Munique, J. F. Lehmanns Verlag, 1936, 4ª edição) e, exclusivamente da autoria de Lenz, *Menschliche Auslese und Rassenhygiene*⁵ (2º volume de *Grundriss der Menschlichen Erblichkeitlehre und Rassenhygiene*⁶, obra coletiva de Erwin Baur, Eugen Fischer e Fritz Lenz, Munique, J. F. Lehmanns Verlag, 1923). Fischer era diretor do *Kaiser Wilhelm Institut für Anthropologie, Menschliche Erblehre und Eugenik* (Instituto Kaiser Wilhelm de Antropologia, Genética Humana e Eugenia) de Berlim-Dahlem, que mantinha intercâmbio de publicações com a Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia e contactos com antropólogos portugueses que a historiografia alemã do pós-Segunda Guerra Mundial haveria de confirmar (Gago, 2009: 70-71).

A higiene racial era a primeira prioridade de investigação daquela e de outras duas prestigiadas instituições que a partir de 1948 mudariam o nome para Institutos Max Planck, o então *Kaiser Wilhelm Institut für Psychiatrie* (Instituto Kaiser Wilhelm de Psiquiatria) de Munique, dirigido por Ernst Rüdin, um dos principais arquitectos das leis de esterilização, e o *Institut für Erbbiologie und Rassen-Hygiene* (Instituto de Biologia Hereditária e Higiene Racial) da Universidade de Frankfurt, dirigido por Otmar Freiherr von Verschuer, supervisor das pesquisas de Joseph Mengele em Auschwitz e especialista de reputação internacional no estudo sobre gémeos, que sucederia a Fischer em Berlim-Dahlem após a reforma deste (Cascais, 2014: 164-165).

À comissão organizadora da Sociedade Portuguesa de Estudos Eugénicos presidiu Tamagnini, em Coimbra, tendo ficado Mendes Correia à frente da secção do Porto, e Henrique de Vilhena à frente da de Lisboa (Correia, 1933: 161), secretariados, respetivamente, por Alfredo de Ataíde e por Vítor Fontes. No entanto, nota Richard

¹ *Os bastardos de Rehobot e o problema da mestiçagem humana* (tradução livre dos autores; Rehobot é uma localidade da atual Namíbia).

² *Patologia hereditária* ou *Heredopatologia* (tradução livre dos autores).

³ *Teoria da Hereditariedade Humana* (tradução livre dos autores).

⁴ *Teoria da Hereditariedade Humana e Higiene Racial* (tradução livre dos autores).

⁵ *Seleção Humana e Higiene Racial* (tradução livre dos autores).

⁶ *Fundamentos de Doutrina da Hereditariedade Humana e Higiene Racial* (tradução livre dos autores).



Cleminson, “já então o regime de Salazar tinha tornado claro que tipo de eugenia, se é que algum, haveria de ser sancionado pelo estado” (Cleminson, 2011: 145). Com efeito, embora autores portugueses continuassem a colaborar regularmente com a imprensa científica e as instituições alemãs já completamente nazificadas através do processo da *Gleichschaltung* – “sincronização”, “alinhamento” ou “compaginação” com a ideologia “*biologisch*” do regime e o *Führerprinzip* – posto em prática de 1933 a 1937, os antropólogos portugueses acompanharam o sentimento sul-europeu de que a eugenia nazi é guiada por preocupações que, acima de tudo, respondem a um preconceito interesseiro, auto-convencido, narcísico e etnocêntrico, em exclusivo proveito dos alemães e no qual os não-alemães não se podem reconhecer porque lhe pressentem os prejuízos para si próprios. Facilmente se pode depreender que este é o motivo principal que sustenta a deautorização da “precária base científica” da eugenia nazi, nada lisonjeira relativamente aos europeus do sul que, por outro lado, se esforçavam por emular os alemães no plano da sofisticação científica (Matos, 2012: 217; Gago, 2009: 69-70).

O crescente distanciamento dos eugenistas do Sul da Europa relativamente à eugenia do Norte levou à criação da Federação das Sociedades Latinas de Eugénica, de cuja primeira reunião em Agosto de 1937 em Paris (Matos, 2012: 217; Cleminson, 2011: 137) Almerindo Lessa dá conta, por lá ter estado presente (Pimentel & Ninhos, 2013: 224). Dizia ele que os latinos podiam ver melhor que os nórdicos problemas como os das migrações, das miscigenações e das mestiçagens, num ambiente porventura mais favorável, com uma atenção especial ao sentimento de raça e das nacionalidades particulares, etc., reputados de sentimentos e interesses com acentos particulares na Europa do Sul:

a tolerância com que nesta outra Europa se vêem as questões de raça permite que os efeitos qualitativos e quantitativos do crescimento duma delas possam ser estudados *sine irae et jocundo* no seio do seu areópago eugénico, pois nenhum dos associados compreenderá ou admitirá que uma raça possa ser superior às outras *per ogni tempo e per ogni luogo*, ou que todas as raças sejam, por igual modo, intelectualmente iguais (Lessa, 1938: 176).

Simplificando, foi deste modo que a ideia de raça se “desbiologizou” em parte na Europa do Sul, para se “culturalizar”, diferenciando-se hierarquicamente as raças sobretudo em função da sua capacidade de produzir cultura, o que se coadunava com, e protegia, os projetos coloniais de países como a França, a Itália e Portugal. Estava preparado o terreno para as missões de investigação colonial, no mesmo gesto com que, na metrópole, se faziam sentir as condicionantes económicas e societárias dos flagelos sociais ainda largamente prevaletentes num país pobre e atrasado como Portugal –

alcoolismo, tuberculose, sífilis – a cujo combate havia que dar prioridade numa sociedade ajuizada pelas carências económicas, a iliteracia, a promiscuidade, as más condições de vida e as carências de toda a espécie. A defesa do ponto de vista da causalidade hereditária era deixada aos cientistas de países como a Alemanha, que já tinha em grande medida resolvido tais questões sócio-económicas e as podia agora abordar no plano estritamente biomédico de uma higiene racial, quando, entre nós, seria sobretudo de profilaxia e higiene pública que se tratava. Mais do que a tentativa de um apuramento biológico da nação ou de uma depuração genética, estava em causa um programa de higienismo físico e mental, caracterizado pelo controlo dos casamentos ou pelo combate à reprodução mórbida, especialmente advogado este na psiquiatria de Sena, Júlio de Matos ou Magalhães Lemos (Madureira, 2003: 290-291; Pereira, 2001; Proctor, 1988). Assim, o fator determinante que viria a condicionar a receção nacional da eugenia germânica seria a existência de um império colonial e as preocupações e desígnios daí resultantes. Foram estes que enformaram os nossos próprios narcisismo etnocêntrico, racismo científico e auto-convencimento nacionalista que filtram os seus congéneres alemães em nosso interesseiro proveito: Como sumariza Maria do Mar Gago: “É possível mostrar como o regime fascista português respondeu a este contexto internacional e, ao fazê-lo, o colonialismo surge como a questão central das iniciativas políticas eugénicas em Portugal” (Gago, 2009: 68).

A antropobiologia colonial: teoria e prática

Dois eventos absolutamente decisivos, revelando a solidariedade de fundo entre a higiene racial nacional e a antropobiologia colonial marcaram igualmente o impulso originário das missões de investigação às colónias: o I Congresso Nacional de Antropologia Colonial, em 1934, e o Congresso Nacional de Ciências da População, em 1940. Do I Congresso Nacional de Antropologia Colonial, organizado no Porto por Eusébio Tamagnini e Mendes Correia de 22 a 26 de Setembro de 1934, diz Gonçalo Duro dos Santos que:

É neste congresso que se definem (...) as linhas gerais de uma antropologia naturalista colonial com o objectivo de promover a recolha de dados antropométricos e serológicos nas várias colónias portuguesas visando a elaboração de mapas etnológicos capazes de assistirem a administração colonial na racionalização da exploração do trabalho colonial (Santos, 2005: 168).

No Congresso, Tamagnini profere uma conferência sobre “Os problemas da mestiçagem” que marca emblematicamente o momento crucial da inflexão do eugenismo português no sentido do colonialismo (Gago, 2009: 68-70) e Vítor Fontes,



presidente da Comissão de Antropologia da Sociedade de Geografia de Lisboa, apelou à formação do pessoal médico e administrativo para a recolha de materiais para pesquisa, enquanto que Mendes Correia apela ao desenvolvimento da investigação científica nas colónias, em especial da antropologia. Paralelamente, foi organizada a Exposição Colonial Portuguesa, aberta de 16 de Junho a 30 de Setembro de 1934, mediante a qual o nosso país deu o seu específico contributo para a tradição dos chamados “zoos humanos” que se vulgarizaram desde o século XIX, prova provada de que, como bem nota Étienne Samain, o ambiente da época era tão positivista quanto exibicionista e etnocêntrico. Este fenómeno resulta das primeiras expedições científicas ao continente africano, quando aos exploradores eram pedidas “amostras” do mais fino exotismo africano, primeiro sob a forma indicial de desenhos, fotografias ou moldagens em gesso, depois, na voragem de visibilidade tão cara ao tempo, sob a forma material do vivo. Diz Samain: “Parece, todavia, que no final do século esses índices não eram suficientemente eloquentes. Queria-se mais. Precisava-se aproximar o selvagem do civilizado: vê-lo, enfim, a olho nu, de carne e osso, e oferecê-lo em espetáculo público” (Samain, 2001: 111-112). Foi nessa condição que se celebrizaram Saartjie Baartman, a chamada Vénus Hotentote, ou, já no século XX, o pigmeu congolês Ota Benga, cujas características físicas ditavam a sua classificação como aberrações e cuja exibição, na linha dos *freak shows* em voga durante aquele período, se destinava, *grosso modo*, a vincar a diferença entre o normal e o anormal, no contexto de relações de poder normalizantes no interior das quais a figura do monstro detém um papel fundamental tanto no reforço das normas existentes como na produção de novas normas, patentes estas na produção de conhecimento, de instituições ou de funções estatais (Taylor, 2014: 28; Foucault, 1999). Pelos anos de 1930, contudo, os zoos humanos já eram alvo de indignada contestação por parte de quantos apercebiam, sob o verniz da retórica científica, uma aberrante afinidade com os “*espetáculos de monstros*”, que, no caso português, ainda concitavam o voyeurismo de um público basbaque que nos anos setenta ocorria às feiras onde era exibido Gabriel Mondlane, o “gigante de Manjacaze”. O verdadeiro mostruário público de mais de trezentos espécimes das raças indígenas coloniais serviu também, e teve por justificação científica como tal louvada por Mendes Correia, o estudo antropobiológico, em condições “laboratoriais”, por investigadores dos Institutos de Antropologia da Faculdade de Ciências e do Instituto de Anatomia da Faculdade de Medicina da Universidade do Porto:

Com esse ‘material humano’ à disposição foram realizadas várias observações antropológicas (...). Alguns desses estudos foram também editados em trabalhos sobre a exposição. Contudo, para além da predominância dos estudos de antropologia física, verifica-se que esses indivíduos foram tomados como representativos dos elementos do grupo

de onde vinham e a partir do seu estudo foram feitas generalizações relativamente a grupos maiores (Matos, 2012: 229).

E, em nota, acrescenta muito esclarecedoramente Patrícia Ferraz de Matos:

Um dos métodos utilizados nas observações do IAUP foi o método de Giacinto Viola que tinha em vista determinar as dimensões comparadas do tronco e dos membros dos indivíduos. A medição era obtida num aparelho designado 'antropómetro de balança', no qual o indivíduo era deitado, e permitia distinguir dois tipos humanos: o 'brevilíneo' e o 'longilíneo'. A inventariação da suposta diversidade biológica em 'tipos' tinha também como objectivo averiguar as capacidades físicas, mentais e psicológicas que eram consideradas estar associadas a cada um desses 'tipos'. Conhecendo melhor essas capacidades podiam controlar-se melhor os indivíduos que estavam sob a administração colonial e destinar-lhes o trabalho, ou as tarefas, mais adequados (Matos, 2012: 229, nota).

Efetivamente, uma das razões que nos ajudam a compreender a priorização da antropobiologia na política colonial diz respeito à sua íntima ligação à racionalização da exploração da mão-de-obra colonial. Como explica ainda Matos, a antropologia física é indispensável por através dela ser possível aferir tanto as características somáticas como as possibilidades psicofísicas dos indivíduos. Daí que, num plano de estudos antropológicos para seis anos elaborado por Mendes Correia em 1941, seja sublinhado o duplo aspecto da tarefa: um intuito puramente científico, por um lado, mas também um intuito de utilidade prática, visando, segundo Mendes Correia, tanto a melhoria das condições de vida dos indígenas quanto, na mesma linha, a sua "colaboração na prosperidade do nosso Império" (Matos, 2012: 234).

Por sua vez, o Congresso Nacional de Ciências da População, em 1940, pode ser considerado como o momento que marca o pleno estabelecimento do que quer que possa ter sido uma comunidade eugenista portuguesa:

O Congresso de Ciências da População foi, no fundo, um palco privilegiado para a discussão da higiene do povo português, assunto que estava então na ordem do dia entre os académicos portugueses. Os textos produzidos estavam imbuídos de termos como 'seleção natural', 'degrados sociais', 'hereditariedade' e até 'eugenia', inserindo-se perfeitamente nas discussões que se desenvolviam nas arenas científicas internacionais. Procuravam demonstrar a pureza do povo português, enquanto condição sine qua non para a sua sobrevivência, aliando os fatores físicos aos morais e até aos ideológicos, considerando mesmo que os seus trabalhos deveriam constituir o fundamento para as reformas sociais que o Estado encetaria, de forma a garantir o futuro da nação e evitar, assim, a sua decadência. Não eram defendidas, no entanto, medidas radicais como as que vingavam na Alemanha nacional-socialista, entre as quais se contavam o aborto eugénico ou a própria eutanásia estatal. A questão da eutanásia e do aborto eram, sem dúvida, assuntos melindrosos, numa sociedade conservadora e católica como a portuguesa, onde a imprensa



católica denunciava e criticava os ‘excessos’ praticados na Alemanha. A maioria dos intervenientes portugueses estava longe dos excessos neomalthusianos e dos radicalismos eugénicos, como lhes chamou Mendes Correia. Mesmo assim, sentimentos racistas atravessavam as intervenções de todos estes académicos, sobretudo quando se referiam aos povos colonizados, africanos e indianos, ou judeus e mouros, considerados povos ‘invasores’, que contrapunham a romanos e germanos, entendidos como a ‘nata’ da pureza biológica (Pimentel e Ninhos, 2013: 227-228)

Eis constituídos os dois propósitos maiores da investigação antropobiológica nas colónias portuguesa: a avaliação ergométrica – da capacidade de trabalho – e a avaliação étnico-cultural, das características comportamentais (designadamente as aptidões intelectivas). Eram indispensáveis para o aproveitamento do autêntico “material humano” (a mesma infelicíssima expressão muito significativamente utilizada por essa mesma época por Heinrich Himmler para se referir aos detidos nos campos de concentração nazis, remetendo-nos ao mesmo tempo para a *Gestell* heideggeriana enquanto matéria-prima à disposição para indefinida transformação), constituído pelos corpos colonizados ao serviço da ocupação e da exploração colonial. Tratava-se de uma forma de “usos do corpo”, na muito produtiva expressão forjada por Giorgio Agamben (Agamben, 2016: 1093 e segs.) que consistia essencialmente no recurso à serviçalidade dos corpos como mão-de-obra maioritariamente desqualificada para o trabalho braçal na agricultura e na indústria colonial, por um lado, e, por outro lado, nas tarefas menores e hierarquicamente inferiores da administração colonial, a serem desempenhadas por setores muito minoritários das etnias suscetíveis de serem assimiláveis e parcialmente civilizadas, isto é, aportuguesadas. Em 1940, ano em tudo e por tudo simbólico – oitavo centenário da fundação da nacionalidade e terceiro centenário da restauração da independência – a antropobiologia dava o seu contributo fundamental para a nacionalização integral da empresa colonial que, de missão histórica secular constitutiva da nação lusa, se volvia doravante em incumbência ingente da preservação da identidade e da existência independente e orgulhosamente solitária num mundo em que esse tipo de *ratio* fundadora era cada vez mais desafiado pela crítica e pelos factos. Com efeito, em 1940, começava-se a aventar que a mestiçagem podia até ser algo de desejável do ponto de vista das necessidades de uma efetiva colonização, obrigando a antropobiologia portuguesa a distanciar-se da sua matriz originária norte-europeia e do brutal e genocidário racismo germânico que já se encontrava *in nuce* na obra *Die Rehoboter Bastards und das Bastardierungsproblem beim Menschen* de Eugen Fischer que selou o destino trágico dos bosquímanos da Namíbia, expulsos para zonas desérticas onde a sobrevivência era impossível. A partir de 1945, a mestiçagem vai-se reformulando progressivamente através do filtro lusotropicalista que pretendia restituir à

nação portuguesa a inocência e a bondade matriciais de um destino paternalista excecional que mais não tinha feito do que “dar novos mundos ao mundo”, e só pretendia ser deixado em paz para poder continuar a fazê-lo.

Longe de constituir uma rutura de paradigma, o que houve foi uma “evolução na continuidade” na qual Mendes Correia desempenhou um papel crucial:

Nos anos 50 o autor vai aprimorando a sua visão, motivado também pela mudança do contexto internacional e pelas críticas à presença portuguesa nas colónias. Passa então a considerar o mestiçamento como um agente poderoso na expansão portuguesa (...). Contudo, no que ao contexto colonial dizia respeito não teve inicialmente essa opinião e alertou para os potenciais perigos da mestiçagem ocorrida nas colónias, que deveria ser limitada a circunstâncias especiais, nomeadamente as que estivessem relacionadas com a presença portuguesa efectiva nesses locais. Já numa fase posterior, durante a qual as pressões anticoloniais se difundiram, o autor enaltece as capacidades especiais dos portugueses para o mestiçamento, que constituía, inclusivamente, um agente na colonização (Matos, 2012: 174)

As missões de investigação colonial e a evolução cosmética da antropobiologia portuguesa

O pós-Segunda Guerra Mundial veio ditar uma segunda fase na política colonial do Estado Novo, marcada a primeira dessas fases pelo racionamento e congelamento do desenvolvimento das colónias (Margarido, 1975; Pereira, 1987). Nessa época, descrita por Rui Pereira em termos muito coerentes com os propósitos antropobiologistas, “exceptuando-se as descrições, mais ou menos etnográficas, de alguns agentes da colonização, o discurso antropológico possível tinha regredido ao seu ponto mais obscuro, comprazendo-se na exposição da barbárie e da selvageria” (Pereira, 1987, 94). Como explica o mesmo investigador, a antropometria dominava as missões antropológicas, de acordo com a tendência europeia no sentido de mensurar e classificar os tipos raciais, visando afirmar diferenças biológicas que pudessem elas próprias justificar a dominação branca (Matos, 2012: 241; Pereira, 1987: 94).

O cenário internacional posterior a 1945 é, como é sabido, marcado tanto pela irrupção dos movimentos nacionalistas africanos como pela pressão externa no sentido da descolonização. Tanto a nova Constituição de 1951, reformulando o Acto Colonial de 1930 com alterações linguísticas no sentido de depurar o léxico colonialista, recorrendo agora a designações como “províncias” ou “ultramar”, como a Lei Orgânica do Ultramar Português, de 1953, reformulando a estrutura administrativa das possessões ultramarinas fazem parte daquilo a que Pereira chama “uma operação de «cosmética»” em dois tempos, com o fito de salvaguardar o poderio colonial, promovendo ao mesmo



tempo o assimilacionismo, mormente a “assimilação cultural e espiritual” estipulada na Constituição, a qual mais não é do que a replicação da subjugação social, política e económica (Pereira, 1987: 96-97).

Em tal contexto surgem, na década de 50, os trabalhos de campo da equipa de Jorge Dias em Moçambique. Aparentemente descentrados dos objectivos antropobiologistas, o seu pendor etnográfico tende a ser lido como uma rutura que, no entender de autores como Pereira, deve ser denunciada como tendo um fito preventivo: “já não era mais possível encarar os Africanos como uma massa amorfa de trabalhadores braçais ou *bons selvagens* que havia que saber explorar. Conhecer-lhes as motivações, as práticas e as aspirações, era poder tentar preservá-los do «desassossego»” (Pereira, 1987: 99), palavra outra, esta última, para o potencial de resistência dos povos subjugados.

É este engajamento político da antropologia portuguesa pelo menos até ao 25 de Abril de 1974 que levava Alfredo Margarido a concluir com pessimismo: “Decerto, houve e continua a haver uma produção antropológica, mas esta não é senão a tentativa colonialista de deslocar para um terreno cultural, por assim dizer, problemas exclusivamente políticos. É preciso talvez concluir que a antropologia portuguesa morreu” (Margarido, 1974: 344).

Embora não seja um pioneiro absoluto da antropologia colonial, pois ele próprio reconhecia em Fonseca Cardoso o fundador da disciplina desde as observações antropológicas que realizou na Índia em 1895, foi Mendes Correia o principal responsável pela sistematização que lançou as bases das missões antropológicas às colónias africanas e a Timor de que resultou um vasto e valioso espólio fotográfico:

foi criada a primeira das missões, destinada a Moçambique, pelo Decreto-lei n.º 26.842, de 28.7.1936, que teve seis campanhas em 1936, 1937-1938, 1945, 1946, 1948 e 1955-56, todas chefiadas por Santos Júnior – colaborador do IAUP, bolseiro do IAC e da JMGIC, e orientando de Mendes Correia – e alargou-se por quase todo o território. Além desta missão, foram realizadas: uma outra à Guiné, chefiada por Amílcar de Magalhães Mateus, com campanhas em 1945, 1946 e 1947; outra ainda a Angola, chefiada por António de Almeida com campanhas em 1948, 1950, 1952 e 1955; e, por último, a Timor, também chefiada por António de Almeida, com campanhas em 1953, 1954, 1957, 1963, 1964, 1968, 1969, 1974 e 1975 (Matos, 2012: 234).

Geminadas com o levantamento e descrição dos recursos naturais, flora, fauna, minérios, culturas agrícolas, as missões antropológicas registavam as características bio-étnicas das populações, a robustez e a vitalidade dos indivíduos, as suas perspectivas de desenvolvimento e progresso, os costumes dos grupos étnicos, as qualidades psíquicas, as capacidades e tendências (impulsividade, moralidade, sugestibilidade, autocontrolo, resolução ou decisão, previdência, tenacidade,

inteligência global e educabilidade), especialmente em vista da sua utilização como força de trabalho, isto é, da sua valia ergométrica. Como diria o próprio Mendes Correia, tratava-se da inventariação integral do fator humano do ponto de vista do seu inestimável interesse que era tanto científico como económico e nacional. Medir as características físicas com o objetivo de aquilatar a capacidade de trabalho que o indivíduo seria capaz de prestar, e isto também em função do treino que seria possível ministrar-lhe em função das suas aptidões psicotécnicas, mais não servia, evidentemente, do que o seu aproveitamento como recurso disponível no âmbito da exploração colonial. O que se pode dizer é que, longe de se ter deparado com uma seca, fera e estéril *terra nullius*, inútil e despida, calva, informe e da natureza em tudo aborrecida, o que se ofereceu à colonização portuguesa foi uma paisagem luxuriante povoada de recursos imediatamente percebidos como mão-de-obra disponível, desde logo mercadejável como quaisquer outro bem através do tráfico de escravos, para depois continuar a ser explorada servilmente ao abrigo do estatuto do indigenato⁷.

Como bem mostrou Agamben, o material humano manteve através das alterações do estatuto da sua serviçalidade – de usos do corpo colonizado – a qualidade de instrumento animado que mediava a relação do colonizador com a natureza, uma paisagem pletórica de riquezas e com o benefício adicional de se encontrar povoado de recursos para a trabalhar, assim perfazendo a disponibilidade “obediencial” ilimitada do instrumento à intenção do agente principal (Agamben, 2016: 1141). É nesse sentido que, em tudo e por tudo, laboram as missões antropológicas às colónias portuguesas. À mensuração quantificadora, toda inteira assente na «falsa medida do homem» bem descrita por Stephen Jay Gould (1999), que visava traduzir-se metodologicamente em dados estatísticos e demográficos tão exaustivos quanto possível, correspondia, por sua vez, o registo fotográfico de todas as características observadas, na melhor tradição do paradigma científico positivista. Eis porque, para além dos vastos espólios arqueológicos, etnográficos e documentais das campanhas realizadas pelas diferentes missões às colónias, encontramos espólios iconográficos (filmes e fotografias) que, além de registarem tudo o anterior, se concentraram na imagem antropobiológica que,

⁷ O *Estatuto dos Indígenas Portugueses das Províncias da Guiné, Angola e Moçambique*, foi aprovado por Decreto-lei de 20 de Maio de 1954, no intuito de promover a assimilação das populações nativas das colónias e foi abolido em 1961 por Adriano Moreira, então Ministro do Ultramar, com o objetivo de permitir aos indígenas um acesso mais fácil e abrangente à cidadania portuguesa, já sob pressão das guerras coloniais nos seus primórdios. Esta última versão do estatuto do indigenato sucedeu a uma sequência de instrumentos formais que começaram com *Estatuto Político, Social e Criminal dos Indígenas de Angola e Moçambique*, de 1926, a que se seguiram o *Acto Colonial*, de 1930, e a *Carta Orgânica do Império Colonial Português e Reforma Administrativa Ultramarina*, de 1933.



muito mais do que constituir um documento segundo, tinha um valor científico próprio e intrínseco, na medida em que visibiliza a correlação antropométrica entre as aptidões e os valores e medidas corporais (cor da pele, cabelo, forma das orelhas, do nariz e dos lábios, espessura da massa adiposa, massa muscular, etc.). Pormenor nada negligenciável, as missões serviam também, ainda que indiretamente, o incentivo à população da metrópole para emigrar para as colónias, para tanto servindo os estudos médicos da salubridade das condições prevalentes nas colónias, exemplificadas nomeadamente com recurso ao estudo dos índices de saúde dos filhos dos colonos nascidos e criados em ambiente colonial. O receio acrescido do risco de mestiçagem daí resultante, denunciado por Mendes Correia e por Tamagnini, era inicialmente compensado com a pressão no sentido de ela se confinar sobretudo às zonas de mais difícil fixação da população europeia “leucoderme”, antes da viragem final para uma “democracia racial” lusotropicalista no pós-Segunda Guerra Mundial, quando a mestiçagem se desproblematiza no plano doutrinário e político.

A fotografia antropométrica filia-se na linhagem de valorização científica da técnica fotográfica como reprodução fidedigna da verdade factual, capaz de restituir o real de forma transparente, superior ao discurso, dado que se acreditava que ela era desprovida da retórica deformadora deste. Deste modo investida da crença na sua omnisciência, “(u)ma fotografia é frequentemente percebida como uma cópia não mediada do mundo real, uma película de realidade retirada à própria superfície da vida. Referimo-nos a este conceito como o mito da *verdade fotográfica*” (Sturken e Cartwright, 2001:17)⁸. Antes de se transferir para o domínio específico da antropobiologia colonial, a sua justificação científica, a sua metodologia e a sua técnica, os seus procedimentos práticos e os seus propósitos já se encontravam todos definitivamente estabelecidos na ciência racial médica, antropológica, forense que se consolidou na convergência das correntes degeneracionistas de Bénédict Morel (1809-1873) e de Cesare Lombroso (1835-1909) e da técnica de fotografia policial desenvolvida por Alphonse Bertillon (1853-1914). Nesta conformidade, a degenerescência *transparecia* nos estigmas físicos e comportamentais que visivelmente a *indiciavam* e que a fotografia era capaz de registar com um rigor superior ao do olho humano porque estaria livre das limitações orgânicas deste:

Entre os estigmas físicos, contavam-se a protuberância occipital, as órbitas volumosas, a testa fugidia, as arcadas supraciliares e zigomáticas salientes, as orelhas grandes e afastadas, o nariz tortuoso, os lábios grossos, o prognatismo mandibular, as arcadas dentárias deformadas, os braços excessivamente longos, as mãos grandes, as anomalias dos

⁸ No original: “A photograph is often perceived to be an unmediated copy of the real world, a trace of reality skimmed off the very surface of life. We refer to this concept as the myth of photographic truth”.

órgãos sexuais e a polidactilia. No que respeita aos estigmas anímicos, avultavam a insensibilidade à dor, a ausência de senso moral, a crueldade, o cinismo, a vaidade, o carácter impulsivo, a preguiça excessiva e a tendência para as tatuagens (Santos, 2010: 142)

Nota conclusiva

A fotografia dos estigmas constituía-se como uma *indiciologia* dos sintomas de algum modo patológicos, desviantes, degenerativos, regressivos ou atávicos que cindiam uma raça modelar no seu próprio seio entre normais e anormais e, por sua vez, que diferenciava essa raça das demais que não tinham atingido o seu grau de apuramento racial na escala evolutiva da espécie *Homo*. Tudo o anterior, encontrado em criminosos, prostitutas, homossexuais, doentes mentais, alcoólicos e toxicodependentes, etc., era de igual modo detetável no plano racial e era isso que, justamente, permitia diferenciar com rigor, e logicamente hierarquizar, as diferenças entre raças segundo uma escala de aproximação (o grau de melanodermia, a coloração escura da pele) *versus* afastamento (as características “atávicas”, “simiescas”) do arquétipo racial. No entanto, ao passo que a higiene racial germânica se ateu sempre a esta matriz biologista e a refinou no sentido da sua arianização, a ciência antropobiológica sul-europeia, latina e portuguesa, atenuou-a e, por assim dizer, “culturalizou-a” no sentido do racismo colonialista precisamente à medida em que ela prosperava com o nazismo num sentido brutalmente eugenista e genocidário. Eis porque o jargão obviamente racista e eugenista se encontra praticamente ausente dos espólios e da literatura das missões de investigação colonial portuguesa, dissimulando por essa via os fundamentos teóricos e as metodologias. A historiografia contemporânea não deve pois ser amnésica relativamente à *puenda origo* destes porquanto eles se mantiveram, com efeito, no que era essencial, com a sua adaptação à ocupação colonial, para o que era necessária uma avaliação antropométrica da assimilabilidade das etnias colonizadas, e à exploração colonial de mão-de-obra, para o que se impunha uma avaliação bio-ergográfica das suas aptidões físicas. Foi igualmente por esta via que se deram os efeitos culturais desse paradigma racista, a alterização e a exotização do não branco, que acontecia longe de nós e nunca como nós, mas que, por isso mesmo, nos reafirmava naquilo que éramos e nos justificava naquilo que fazíamos com esses *outros*. Dessa indiciologia é fruto o espólio iconográfico das missões de investigação antropobiológica nas colónias portuguesas.

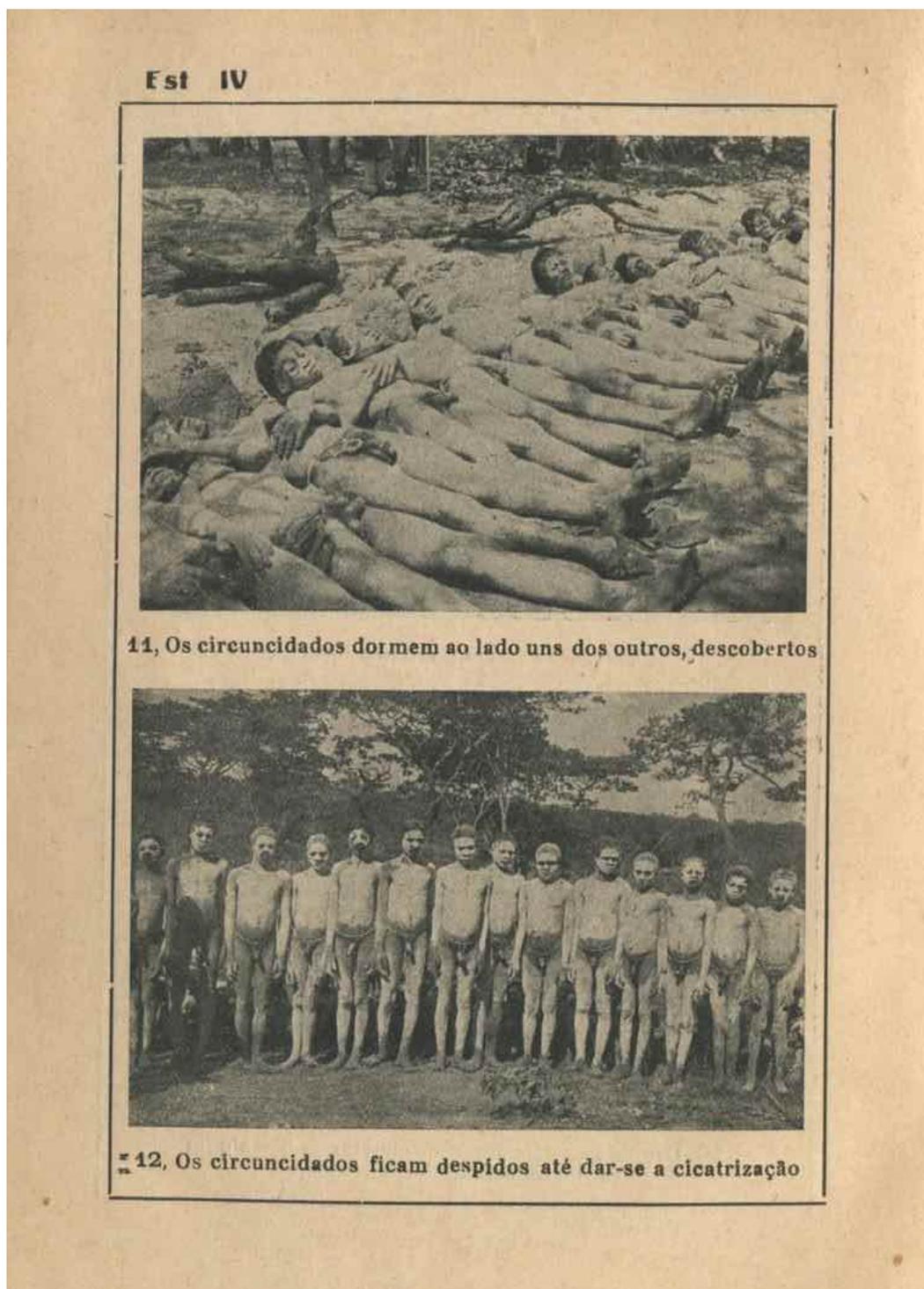


Figura 1. “11. Os circuncidados dormem ao lado uns dos outros, descobertos. 12. Os circuncidados ficam despídos até dar-se a cicatrização.” Em Almeida, António (1937). *Mutilações étnicas dos aborígenes de Angola*. Estampa nº IV (s/ paginação). Lisboa: Oficinas Gráficas.

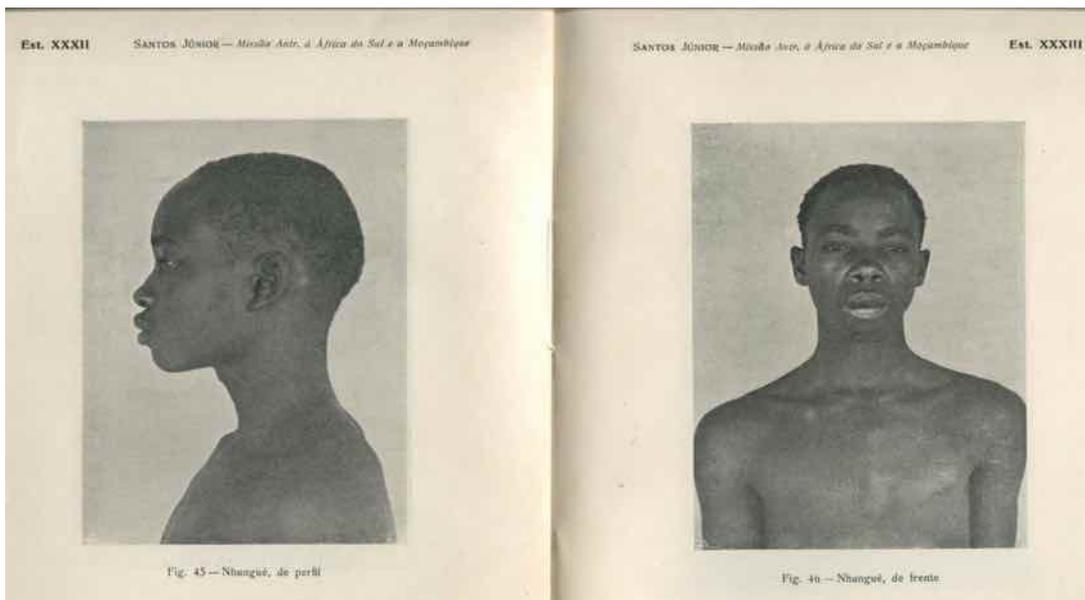


Figura 2. “Fig. 45. Nhangué, de perfil. Fig. 46. Nhangué, de frente”. Em Santos Júnior, J.R. (1938). Relatório da Missão Antropológica à África do Sul e Moçambique. 1ª Campanha de trabalhos - 1936. Estampas XXXII e XXXIII (s/ paginação). Edição da Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia. Porto: Imprensa Portuguesa.

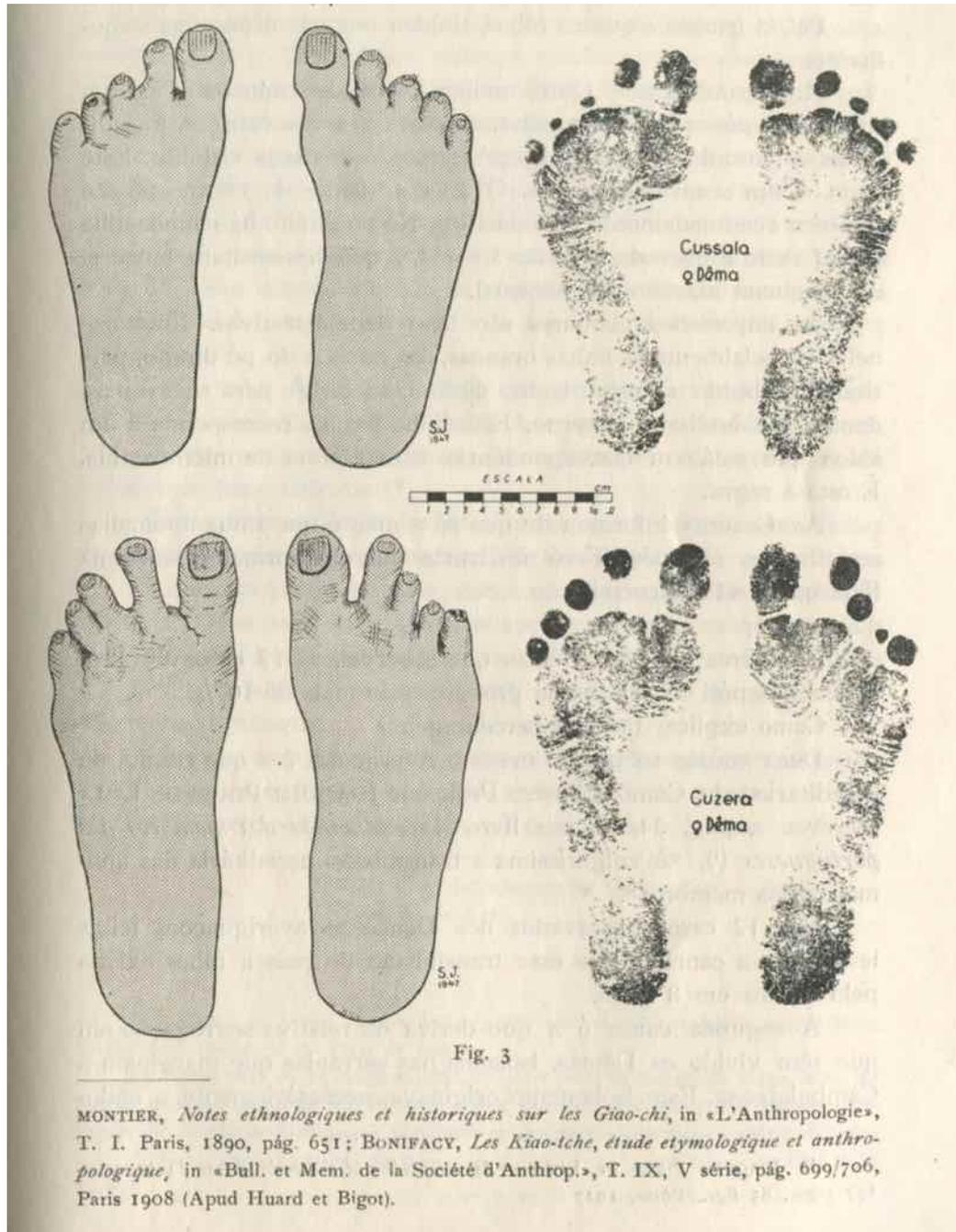


Figura 3. Em Santos Júnior, J.R. (1947) Anomalias pododigitais na tribo dos Dêmas. "Fig. 3 "(s/ paginação). Porto: Tipografia da Enciclopédia Portuguesa.

ALGUMA DOCUMENTAÇÃO FOTOGRÁFICA DE TRIPANOSSOMADOS

Apresentada por CRUZ FERREIRA e CARLOS ALMEIDA



Fig. 1 — Doente no 3.º período (L. C. R. = 517 cel. e 0,64 %/100 alb.), Hipertrofia ganglionar (++)

Fig. 2 — Doente no período linfático-sanguíneo. Hipertrofia ganglionar evidente (++++)

Fig. 3 — Doente no 1.º período. Hipertrofia ganglionar (+++++)



Fig. 4 — Doente no 5.º período (proteínas totais no L. C. R. = 0,50 %/100), Coréia. Estado demencial. Edema da face. Síndrome disenteriforme agudo. Escaras múltiplas. Fig. 5 — Doente no período nervoso já tratado (L. C. R. = 241 — 2; proteínas totais — 0,40). Quelóides de extirpações ganglionares anteriores sob as quais se punccionaram gânglios hipertrofiados com tripansomias. Fig. 6 — Doente em período linfático-sanguíneo. Edema da face (bem marcado nas pálpebras)

Figura 4. Imagens publicadas em Ferreira, Cruz e Almeida, Carlos (1950), "Missão de estudo e combate da doença do sono na Guiné Portuguesa", *Gazeta Médica Portuguesa*, Vol.III, nº 4, 4º trimestre, p. 785.



190 MORAIS, J. A. David de, et al. — Subsídios para o conhecimento médico e antropológico do povo Undulu

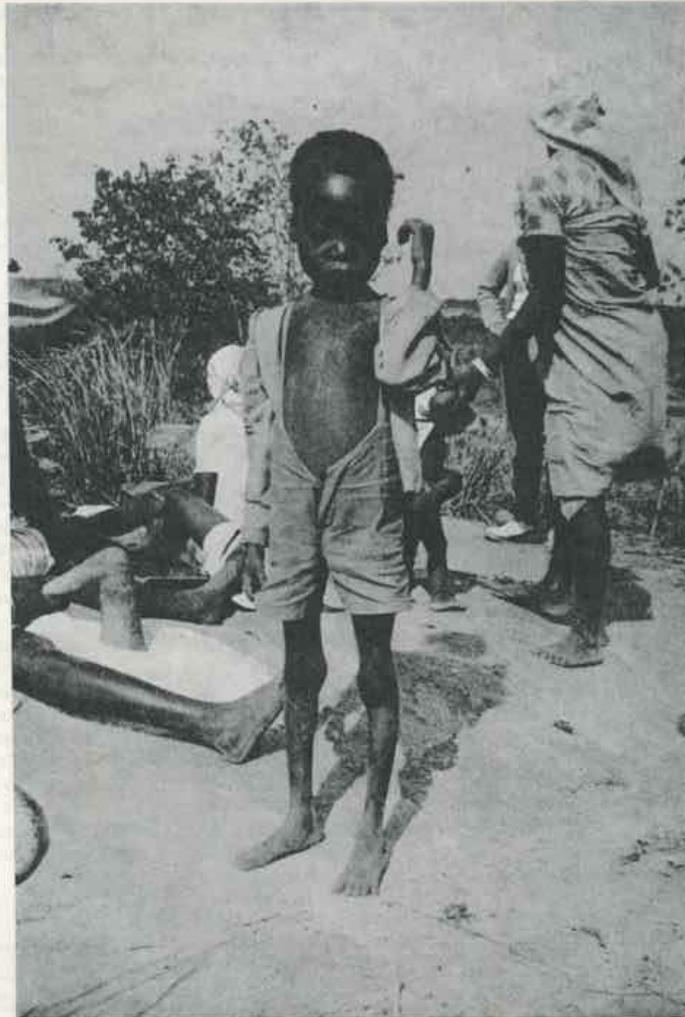


Foto 11 — Criança em desnutrição calórico-proteica. Notar, em especial, a amiotrofia acentuada dos membros inferiores

An. do Instituto de Higiene e Med. trop. — Vol. 2 n.º 1-4, 1975 — Lisboa

Figura 5. Imagem publicada em Morais, J.A. David (1975) “Subsídios para o conhecimento médico e antropológico do povo Undulu”, *Anais do Instituto de Higiene e Medicina Tropical*, vol.2, nos 1-4, Lisboa.

Agradecimento

Artigo elaborado no âmbito do Projeto FCT de I&D PTDC/COM-OUT/29608/2017: *O impulso fotográfico: medindo as colónias e os corpos colonizados. O arquivo fotográfico e fílmico das missões portuguesas de geografia e antropologia*

Referências bibliográficas

- Agamben, G. (2016). *Homo sacer. L'intégrale 1997-2015*. Paris: Seuil
- Almeida, A. (1937). *Sobre as mutilações étnicas dos aborígenes de Angola*. Lisboa: Oficinas Gráficas.
- Cascais, A. F. (2014). A receção da eugenia alemã em Portugal 1933-1945, in F. Clara & C. Ninhos (eds.). *A Angústia da Influência. Política, Cultura e Ciência nas relações da Alemanha com a Europa do Sul, 1933-1945* (pp. 157-196). Frankfurt, Berlim, Berna, Bruxelas, Nova Iorque, Oxford, Viena: Peter Lang.
- Cleminson, R. (2014). *Catholicism, Race and Empire: Eugenics in Portugal, 1900-1950*. Budapeste e Nova Iorque: Central European University Press.
- Cleminson, R. (2011). Eugenics in Portugal, 1900-1950: Setting a Research Agenda, *East Central Europe*, nº 38, 133-154.
- Correia, A. A. M. (1943). *Raças do império*. Porto: Portucalense Editora.
- Correia, A. A. M. (1933). Sociedade Portuguesa de Estudos Eugénicos, *Trabalhos da Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia, Vol. VI, Fasc. II*, 161.
- Foucault, M. (1990/1978). Qu'est-ce que la critique? (Critique et *Aufklärung*). *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, nº 84, 2, 36-63.
- Gago, M. M. (2009). *The emergence of genetics in Portugal: J. A. Serra at the crossroads of politics and biological communities (1935-1952)*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal. Consultado em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/4630>
- Gould, S. J. (2004). *A falsa medida do homem*. Vila Nova de Famalicão: Quasi.
- Heidegger, M. (1958). La question de la technique, In *Essais et conférences* (pp. 9-48). Paris: Gallimard.
- Júnior, S. (1938). Relatório da missão antropológica à África do Sul e a Moçambique, *Trabalhos de Antropologia e Etnologia, Vol. VIII, n.º 3*: 1-52.
- Lessa, A. (1938). Federação das sociedades Latinas de Eugénica. Trabalhos da primeira reunião (Textos e comentários), *Arquivo de Anatomia e Antropologia, Vol. XIX, 1938, 173-177*: 273-292
- Madureira, N. L. (2003). A estatística do corpo: Antropologia física e antropometria na alvorada do século XX, *Etnográfica, Vol. VII, n.º 2*: 283-303



Margarido, A. (1975). Le colonialisme portugais et l'anthropologie, in J. Copans (org.) *Anthropologie et Impérialisme* (pp. 304-344). Paris: Librairie François Maspero.

Martins, A. C. (2014). Fotografias da missão antropológica e etnológica da Guiné (1946-1947): entre a forma e o conteúdo, in F. L. Vicente (ed.), *O império da visão: Fotografia em contexto colonial (1860-1960)* (pp.117-140). Lisboa: Edições 70

Matos, P. C. V. F. (2012). *Mendes Correia e a Escola de Antropologia do Porto: Contribuição para o estudo das relações entre antropologia, nacionalismo e colonialismo (de finais de século XIX aos finais da década de 50 do século XX)*. Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal. Consultado em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/7831>

Morais, J. A. et al (1975). Subsídios para o conhecimento médico e antropológico do povo Undulu, *Anais do Instituto de Higiene e Medicina Tropical, Vol. 2* (1-4), 43-56.

Pereira, A. L. (2001), *Darwin em Portugal [1865-1914]. Filosofia - História - Engenharia Social*. Coimbra: Almedina.

Pereira, R. (1987). O desenvolvimento da ciência antropológica na empresa colonial do Estado Novo, in *O Estado Novo das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959), vol. II* (pp. 89-106). Lisboa: Fragmentos.

Pimentel, I. F. (1998). O aperfeiçoamento da raça, *História, Ano XX, n.º 3*, 18-27.

Pimentel, I. F. e Ninhos, C. (2013). *Salazar, Portugal e o Holocausto*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Proctor, R. (1988). From anthropology to *Rassenkund*, in G. W. Stocking Jr. (org.), *Bones, Bodies, Behaviours* (pp.138-179). Madison: University of Wisconsin.

Samain, É. (2001). Quando a fotografia (já) fazia os antropólogos sonharem: O jornal *La Lumière* (1851-1860). *Revista de Antropologia, USP, Vol. 44, n.º 2*, 89-126.

Santos, G. D. (2012). The Birth of Physical Anthropology in Late Imperial Portugal, *Current Anthropology, Vol. 53, N.º S5*, S33-S45. doi: 10.1086/662329.

Santos, G. D. (2005). *A Escola de Antropologia de Coimbra 1885-1950*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

Santos, J. C. (2010). Corpo desviante. Um olhar médico-legal, in AAVV, *Corpo: Estado, medicina e sociedade no tempo da I República* (pp. 139-149). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Stocking Jr., G. W. (1988) (ed.). *Bones, Bodies, Behaviours*. Madison: University of Wisconsin.

Tamagnini, E. & Serra, J. A. (1942). *Subsídios para a história da antropologia portuguesa*. Coimbra: s/n.

Tamagnini, E. (1946). *L'Anthropologie au Portugal : conferência efectuada na sede do Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland em 18 de Abril de 1946*. Coimbra: Faculdade de Ciências da Universidade de Coimbra.

Taylor, D. (2014). Abnormal, in L. Lawlor & J. Nale (eds.), *The Cambridge Foucault Lexicon* (pp. 25-35). Nova Iorque e Cambridge: Cambridge University Press.

Torgal, L. R. (1999). *A universidade e o Estado Novo. O caso de Coimbra 1926-1961*. Coimbra: Minerva.

António Fernando Cascais é docente no Departamento de Ciências da Comunicação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa e investigador integrado do ICNOVA. Organizou os livros: *Mediações da Ciência – Da Compreensão Pública da Ciência à Mediação dos Saberes – Um Reader* (ICNOVA, 2019), *Olhares sobre a Cultura Visual da Medicina em Portugal* (Unyleya, 2014), *Indisciplinar a teoria* (Fenda, 2004), *A SIDA por um fio* (Vega, 1997) e, em colaboração, *O vírus-cinema: cinema queer e VIH/sida* (Lisboa, 2018), *Cinema e Cultura Queer. Queer Lisboa – Festival Internacional de Cinema Queer* (Lisboa, 2014), *Hospital Miguel Bombarda 1968 - Fotografias de José Fontes* (Documenta, 2016), *Lei, Segurança, Disciplina. Trinta anos depois de Vigiar e punir de Michel Foucault* (CFCUL, 2009), e os n.ºs 38 – “*Mediação dos Saberes*” (2007), 19 – “*Michel Foucault. Uma Analítica da Experiência*” (1994) e 33 - “*Corpo, Técnica, Subjectividades*” (2004) 19 (1994), 33 (2004) and 38 (2007) da *Revista de Comunicação e Linguagens*. Investigador responsável dos Projectos FCT *História da Cultura Visual da Medicina em Portugal e Modelos e Práticas de Comunicação da Ciência em Portugal*.

✉ afcascais1@gmail.com

Mariana Gomes da Costa é investigadora do ICNOVA. Licenciada em Comunicação Social pela Universidade Católica Portuguesa (2005) e em Filosofia pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (2010), concluiu em 2018 também na Faculdade de Letras um mestrado sobre a obra de Michel Foucault, com especial enfoque na obra *Nascimento da Clínica: Uma Arqueologia do Olhar Médico*. Nos últimos anos, conciliou o trabalho de freelancer na área da Imprensa escrita, de revisão de texto e de tradução com a colaboração com os centros de investigação CEFi-UCP e CLEPUL-FLUL, onde desempenhou também tarefas de fixação textual de texto antigo e comunicação institucional. Atualmente, bolsista de doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, desenvolve um projeto que cruza as áreas das Ciências da Comunicação e da Filosofia para estudar a influência dos dispositivos fotográfico e radiográfico na transformação do olhar médico.

✉ mariana.gcosta@gmail.com

As figuras do Gungunhana no caleidoscópio (pós)colonial

Sílvio Marcus de Souza Correa

Resumo:

O presente artigo aborda a polissemia de algumas imagens do Gungunhana durante os períodos colonial e pós-colonial. Gungunhana foi preso em dezembro de 1895 durante uma campanha militar portuguesa em Moçambique. Retratos do célebre prisioneiro foram reproduzidas nas páginas da imprensa periódica ilustrada de Lisboa antes da sua chegada à metrópole em março de 1896. No entanto, algumas imagens satíricas tiveram conteúdo crítico e a monarquia por alvo. Em termos metodológicos, as imagens em diferentes suportes materiais foram analisadas diacrónica e sincronicamente e permitiram identificar e classificar as figuras do Gungunhana no caleidoscópio (pós)colonial. Durante o século XX, as representações do Gungunhana adquiriram novos sentidos. De archi-inimigo à vítima do imperialismo colonial, ele foi ainda considerado um herói da resistência anticolonial e do protonacionalismo moçambicano. A partir das “múltiplas vidas” das imagens em diferentes contextos históricos, percebe-se que algumas delas incidem mais que outras sobre as artes, sobre a história e, por conseguinte, sobre a memória (pós)colonial.

Palavras-chave: Gungunhana; visualidade; história visual; memória (pós)colonial.

Abstract:

This paper discusses the polysemy of a set of images of Gungunhana during the colonial and post-colonial periods. The Portuguese military campaign in Mozambique arrested Gungunhana in December 1895. Portraits of the notorious prisoner reproduced in the pages of Lisbon's periodic press anticipated his arrival in the metropolis in March 1896. However, some satirical images of

the African potentate bore critical content and targeted the monarchical power. Methodologically, the research diachronically and synchronically analyzed images in diverse material support, resulting in the identification and classification of depictions of Gungunhana in the (post)colonial kaleidoscope. Throughout the twentieth century, Gungunhana's representations acquired new meanings. From archenemy to a victim of colonial imperialism, he was also considered a hero of anti-colonial resistance and Mozambican proto-nationalism. The paper highlights that some of the "multiple lives" of images in disparate historical contexts fall more than others upon the arts, history, and, therefore, post-colonial memory.

Keywords: Gungunhana; visibility; visual history; (post)colonial memory.

Imagem e visualidade (pós)colonial

As perspectivas pós-coloniais na história, na antropologia, na literatura e nas artes visuais se multiplicaram nos últimos anos. De modo geral, elas têm valorizado as imagens do passado colonial, notadamente aquelas dos acervos de arquivos, bibliotecas e museus. São imagens em diferentes suportes materiais como periódicos, livros, álbuns fotográficos, postais ilustrados e filmes. Destarte, a materialidade da visualidade dos impérios coloniais continua a circular nos tempos hodiernos em exposições, mercado de arte e antiguidades, etc. As imagens – mesmo que fragmentárias e dispersas – aparecem como um dos principais recursos da memória e das novas narrativas do passado. Mas toda a produção de imagens depende de processos mediadores (Sanches, 2012: 200).

As particularidades de cada técnica inerente à representação visual de alteridade têm chamado a atenção dos investigadores no campo da história visual do colonialismo. A representação visual dos impérios coloniais pela fotografia (Ryan, 1997; Landau & Kaspin, 2002), pela imprensa periódica ilustrada (Mabire, 1996; Scully & Varnava 2019), pelos postais ilustrados (Prochaska, 1991; Geary, 2007) ou pelas imagens satíricas da África e dos africanos (Taouchichet, 2015; Correa, 2016) tem sido abordada em sua relação com regimes visuais, visualidade e imaginário, favorecendo estudos transversais ou comparativos entre os impérios coloniais. A comparação das representações visuais dos impérios coloniais pode abrir novas perspectivas.

os exercícios de comparação que já são possíveis entre Portugal e outras nações coloniais europeias permitem perceber o 'império colonial português' como um império de imitação, não só no plano das políticas e práticas coloniais, das iniciativas de exploração e propaganda do império,



mas também ao nível das representações que criaram um imaginário colectivo em torno do universo colonial. (Martins, 2012:191-192)

Em termos académicos, os estudos sobre a iconografia colonial portuguesa têm acompanhado as tendências internacionais, seja na imprensa periódica ilustrada (Martins, 2012), na fotografia (Vicente, 2014), na propaganda colonial no cinema (Piçarra, 2015) e mesmo nas artes visuais (Ferreira, 2015). As novas abordagens sobre as imagens dos arquivos coloniais são tributárias dos estudos sobre cultura visual e, por outro lado, da emergência do debate pós-colonial. Destaca-se ainda a viragem arquivística que tem impulsionado as artes visuais (Rosengarten, 2012). Artistas e cineastas como Ângela Ferreira, Filipa César e Genny Pires, para ficar em três exemplos, têm recorrido às imagens fotográficas e filmicas do colonialismo português como filtros mediadores da arte e da memória.

No campo da história, a iconografia colonial tem sido tratada de forma inovadora e, não obstante, polémica desde o final do século XX. Da sua relação com a propaganda colonial (Bancel et al, 1993) até abordagens controversas sobre sexo, raça e colonialismo (Blanchard et al, 2018), as imagens das colónias ou dos “indígenas” têm mostrado mais sobre o imaginário colonial e sobre a visão dos colonizadores do que propriamente sobre os representados.¹ De tal modo que estes últimos surgem nas imagens subalternizados (Sanches, 2012:200).

As figuras do Gungunhana na iconografia colonial são emblemáticas nesse sentido. Aprisionado, desterrado, exibido e humilhado, suas imagens revelam a violência colonial (Sanches, 2012:202). Algumas imagens do Gungunhana foram analisadas por Leonor Pires Martins (2012) num trabalho pioneiro e seminal sobre imagens do colonialismo português na imprensa periódica ilustrada. No cinema colonial, outras imagens do Gungunhana aparecem no filme *Chaimite* (Seabra, 2000; Vieira, 2011; Piçarra, 2015). A profusão de imagens do potentado africano rendido e preso durante as campanhas de África em 1895, deportado em 1896 e falecido no exílio em 1906, nunca foi analisada em seu conjunto. Como as imagens têm diferentes suportes materiais, elas se encontram dispersas em museus, arquivos, hemerotecas e bibliotecas.

Com o intuito de fazer um inventário preliminar das imagens do Gungunhana e de rastrear as evidências de sua circulação e das “múltiplas vidas” de algumas delas, optou-se por seleccionar um conjunto de jornais e revistas da imprensa periódica

¹ As imagens da violência colonial recenseadas no livro *Sexe, race & colonies* (Blanchard et al., 2018) engendraram uma polémica em torno da violência das imagens e do seu (ab)uso memorialista (Fourchard, 2018). Alguns historiadores, sociólogos e antropólogos têm deplorado a abordagem sensacionalista da história e a derrapagem memorialista nos trabalhos da *Association Connaissance de l’Histoire de l’Afrique Contemporaine* (ACHAC). (Collectif Colonisation et Domination des Corps, 2019, 1 de abril).

ilustrada nos acervos da Hemeroteca Municipal de Lisboa (HML) e da Biblioteca Nacional de Portugal (BNP). Fotografias foram visionadas no Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa (AFCML), postais ilustrados no acervo iconográfico da BNP e filmes no Arquivo Nacional da Imagem em Movimento (ANIM) e no Arquivo audiovisual da Rádio e Televisão de Portugal (RTP). Outros suportes materiais das imagens do Gungunhana foram consultados como os objetos cerâmicos da coleção do Museu Rafael Bordalo Pinheiro, assim como livros e catálogos diversos dos acervos da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, da BNP e da Biblioteca e Arquivo Fotográfico da Cinemateca Portuguesa.

Diante do *corpus* iconográfico recenseado em diversos acervos e cuja materialidade remete a processos mediadores distintos, ou seja, com técnicas próprias a cada linguagem de representação visual, optou-se por uma abordagem transversal das imagens do Gungunhana, o que fez levar em conta os diferentes contextos históricos das imagens, mas sem poder aprofundar a análise formal, estilística ou estética de cada imagem seja caricatura, fotografia ou personagem de um filme.

No processo de seleção das imagens percebeu-se uma repetição de certos elementos nas figuras do Gungunhana. Imagens do “arquivo colonial” e mesmo alguns objetos musealizados incidem sobre romances, peças de teatro, filmes, exposições e instalações no campo das artes visuais. As imagens do Gungunhana sobrevivem ao homem, ganham novos significados e ressurgem na revisão crítica das representações visuais do império colonial português, mas também nas narrativas nacionais de Moçambique e no agenciamento de uma memória pós-colonial, inclusive da diáspora africana.

“Se ele não existisse, seria preciso inventá-lo”

No final do século XIX, a chamada “Partilha da África” acirrou a concorrência entre os impérios coloniais. Conflitos entre as potências, como nos episódios do ultimato britânico (1890) e da crise de Fachoda (1898), e algumas fragorosas derrotas, como nas batalhas de Isandhlwana (1879) e de Adwa (1896), marcaram os brios nacionalistas de muitos europeus. Na altura, uma série de revezes militares causou o exílio de potentados africanos.

Nas metrópoles, a imprensa periódica ilustrada publicou várias imagens de soberanos africanos derrotados pelos impérios coloniais. Eram imagens de homens vencidos e, não raro, exilados. No final de março de 1894, o *oba* do Daomé, Béhanzin, foi deportado para a Martinica, após a sua rendição diante da ocupação das tropas francesas. Em 1896, o *asantéhéné* Prempeh I foi destituído pelos britânicos e partiu para exílio nas



Seychelles. No final de fevereiro de 1897, foi a vez da soberana malgaxe Ranavalona III ser destituída e partir para o exílio na ilha da Reunião e, depois, para Argélia, onde morreu em 23 de maio de 1917. Em setembro de 1898, o *almamy* Samori Touré foi preso e exilado no Gabão. Na África oriental, as tropas britânicas capturaram Mwanga, *kabaka* de Buganda, e Kabarega, *omukama* de Bunyoro, e os despacharam para o exílio nas Seychelles em 1899.²

Já o *hosi* nguni Gungunhana foi preso em dezembro de 1895 e enviado para Lisboa em janeiro de 1896. Da metrópole, partiu para o exílio definitivo na Ilha Terceira dos Açores em meados do mesmo ano. Morreu exilado em 1906. A imprensa monarquista portuguesa fez de Gungunhana o principal butim das campanhas de África. A notícia da sua prisão teve um impacto retumbante na metrópole. Durante dois meses, os jornais informaram sobre os preparativos para a chegada do célebre prisioneiro. O jornal *O Occidente* noticiou a tão esperada chegada nos seguintes termos:

Anteontem, 13, chegou ao fim, ao Tejo, o transporte de guerra português, conduzindo a seu bordo os prisioneiros da guerra na África Oriental.

Entre esses prisioneiros, que simbolizam tanta luta, tanta dor e tantos sacrifícios, destacava-se, como o mais importante de todos, o temido potentado negro Gungunhana, de quem o valoroso capitão Mousinho de Albuquerque, tenentes Couto e Miranda, apenas acompanhados de quarenta e seis esforçados soldados portugueses, conseguiram apossar-se.

Essa prisão, constitui o mais brilhante feito das armas portuguesas no nosso século. (A chegada do Gungunhana a Lisboa, 1896, 15 de março: 58)

Exibir para exultar parece ter sido um dos motivos da apresentação pública do Gungunhana. Para *O Paiz*, “todos quantos ontem o viram a bordo do África ou nas ruas da capital, abatido, triste, mais parecendo um mendigo que um régulo, sentiram a alma vibrar de alegria e de entusiasmo”. (O Gungunhana em Lisboa”, 1896, 14 de março: 1). A população viu o homem como um troféu, um sinal visível da vitória militar nos confins da África e que o próprio António Ennes teria prometido à rainha quando foi nomeado Comissário-Régio em Moçambique em 1894.

A chegada do Gungunhana em Lisboa deu azo para uma desforra. A apresentação pública do potentado africano pelas ruas da capital foi a celebração de um triunfo e promoveu uma catarse coletiva. “Por isso, o dia de ontem foi de festa. Por isso, ontem, a capital rejubilou. Por isso nessas ruas se viam apenas sorrisos e se ouviam palavras de bom humor.” (O Gungunhana em Lisboa”, 1896, 14 de março: 1).

² Optou-se por manter os títulos dos potentados africanos para não os reduzir a uma denominação vernacular que nem sempre contempla as funções atribuídas aos referidos títulos.

Cabe lembrar que o brio nacionalista dos portugueses estava maculado desde o ultimato britânico de 1890. Na imprensa satírica e humorística, muitas foram as caricaturas dos britânicos a tentar inescrupulosamente açambarcar territórios africanos sob dominação portuguesa. O acordo anglo-português de 1891 fora alvo de críticas na imprensa portuguesa. Ainda em 1891, dois emissários de Gungunhana estiveram em Londres. A desconfiança de que os britânicos poderiam se valer de aliados africanos para solapar os interesses portugueses era compartilhada entre muitos na metrópole. Em Lisboa, esperava-se uma vitória militar em Moçambique (Henriksen, 1978:88).

A chamada “Partilha da África” e a política colonial portuguesa eram discutidas por vários artistas e intelectuais alfacinhas, inclusive do chamado Grupo do Leão, composto por José Malhoa, Eça de Queiroz e Rafael Bordalo Pinheiro, entre outros. Na altura, a ameaça da perda de territórios ultramarinos foi tema de várias imagens satíricas. A eventual venda de territórios também foi objeto de especulação na imprensa.³ Eça de Queiroz tratou da eventual venda de Lourenço Marques no seu livro *A Ilustre Casa de Ramires*. Com ironia, ele já havia proposto a venda das colônias em *Uma Campanha Alegre* (1871).⁴ O assunto não era apenas literário. A alienação dos territórios africanos foi tema político (Almeida, 1891).

As incertezas com relação ao futuro do imperialismo colonial eram inquietações da elite intelectual de Lisboa *fin-de-siècle*. Durante a Conferência de Berlim, Rafael Bordalo Pinheiro recorreu à auto-derrisão e caricaturou os portugueses como os “Zulus da Europa” (Não somos mais do que isto, 1884, 11 de dezembro: 7). Anos depois, o caricaturista continuava a fazer jogos de inversão. Dessa vez, Gungunhana se tornava um janota na metrópole (Gungunhana Vários, 1896, 14 de março: 6). O binómio barbárie e civilização serviu a várias imagens satíricas na imprensa periódica ilustrada de Lisboa. A decadência e a opulência de um império também inspiravam os periodistas da metrópole. Para alguns deles, a prisão de Gungunhana foi percebida como um sinal de novos tempos.

Alguns dias antes da chegada de Gungunhana em Lisboa, houve a fragorosa derrota italiana na batalha de Adwa na Etiópia. A imprensa metropolitana publicou algumas notícias sobre o acontecimento na primeira quinzena de março de 1896. Rafael Bordalo Pinheiro fez uma caricatura de Menelik II (Crispinada, 1896, 14 de março: 7). No dia seguinte, foi a vez de Celso Hermínio caricaturar o imperador etíope (Amigos de peniche, 1896, 15 de março: 7). O recente e inesperado desastre italiano deu um sabor

³ Ver por exemplo: A venda da África aos estrangeiros, 1896, 23 de março: 2.

⁴ Para a visão queirosiana sobre a África e os africanos, ver Salvado (2016).



especial ao júbilo popular quando da chegada do prisioneiro Gungunhana, em 13 de março de 1896.

Na imprensa metropolitana, exagerou-se o perigo que o “Leão de Gaza” encarnava para enaltecer ainda mais o heroísmo de Mouzinho de Albuquerque e, por conseguinte, da propalada vitória portuguesa nas campanhas de África. No entanto, alguns intelectuais e artistas republicanos acabaram por usar a figura de Gungunhana para alvejar o poder monárquico. Numa crônica publicada no jornal *O Berro*, o republicano liberal João Pinheiro Chagas apontou com mordaz ironia os efeitos benfazejos da rendição do potentado africano para a nação portuguesa e concluiu com uma paráfrase: “O Gungunhana não foi pois um inimigo, foi um achado, e dele se pode dizer o que Voltaire disse de Deus – se não existisse, seria preciso inventá-lo” (Chronica, 1896, 15 de março: 2).

As imagens de Gungunhana na imprensa periódica ilustrada

A imprensa periódica ilustrada de Lisboa publicou várias imagens de Gungunhana desde meados de janeiro de 1896. Essas imagens anteciparam ao público leitor o que ele poderia ver em carne e osso no dia 13 de março daquele ano. Na edição de 15 de janeiro de 1896, o jornal ilustrado *O Occidente* publicou um retrato do potentado africano a partir de uma fotografia trazida da África pelo senhor Francisco de Mello Breyner. O irmão de Thomaz de Mello Breyner havia partido para Moçambique em 10 de outubro de 1894 (Ramalho, 2018:120). Uma gravura foi publicada n’*O Paiz*, na primeira página da edição de 20 de janeiro de 1896. O mesmo jornal publicaria uma outra imagem em edição de 16 de fevereiro. Dessa vez, a matéria informou a procedência da fotografia.

A gravura que temos hoje a satisfação de apresentar aos nossos leitores representa Gungunhana preso a bordo da *Neves Ferreira* e pouco antes de desembarcar, para ser exposto às vistas da população de Lourenço Marques.

É cópia de fotografia tirada a bordo por um curioso e de que foi mandada para Lisboa uma única prova.

Essa prova foi nos cedida para tirarmos a gravura que hoje estampamos nesta folha. (Gungunhana, 1896, 25 de fevereiro: 1).

Ainda segundo o jornal, era “o Gungunhana autêntico e verdadeiro, perfeitamente igual ao que todos conhecem pelas fotografias antigas que foram ultimamente reproduzidas e que estão colocadas em tantas montras das lojas da Baixa e nos mostruários dos fotógrafos”. Conforme Leonor Pires Martins (2012:87), a figura de Gungunhana teve uma exploração comercial em diversos objetos de consumo.

O jornal *O Século* estampou também uma imagem do Gungunhana segundo uma fotografia.

Damos hoje uma curiosa reprodução da fotografia tirada a bordo do África, onde se representa o Gungunhana com as suas mulheres e outros prisioneiros no meio de um grupo de praças portuguesas e tripulantes do navio.

Como se sabe, o famoso régulo já saiu de Luanda no África, devendo, pois, chegar a Lisboa no fim do corrente mês. (Gungunhana e duas das suas mulheres, 1896, 16 de fevereiro, p.1)

A imprensa satírica e humorística publicava em fevereiro as primeiras caricaturas do célebre prisioneiro. No semanário de cariz republicano *O Berro*, uma imagem sua foi publicada sob o título “Rei na barriga” e de autoria de Celso Hermínio (Rei na barriga, 1896, 9 de fevereiro: 3). O desenhista já havia recorrido à figura do bojudado soberano para caricaturar o ministro João Franco como “O Gungunhana de Cá” (O Gungunhana de Cá, 1895, 21 de março: s/p). João Franco foi responsável por medidas autoritárias e seria novamente alvo do desenhista na caricatura intitulada “O verdadeiro Gungunhana e suas almas danadas” (O verdadeiro Gungunhana e suas almas danadas, 1896, 9 de fevereiro: 3). Celso Hermínio apresentou os ministros Hintze Ribeiro e João Franco como as “almas danadas” do rei Dom Carlos. Segundo Leonor P. Martins (2012: 86), a caricatura dos três faz alusão ao autoritarismo do governo regenerador, notadamente à lei que previa a deportação para África e Timor de “agitadores sociais”. A lei foi promulgada em 13 de fevereiro de 1896. Na imagem satírica “O verdadeiro Gungunhana e suas almas danadas”, Celso Hermínio desenhou o rei D. Carlos travestido de Gungunhana. A roupa do rei, as anilhas nos tornozelos e a pose remetem à fotografia cuja cópia foi reproduzida n’*O Occidente* de 15 de janeiro de 1896. Porém, a reprodução do periódico ilustrado não foi fidedigna ao retrato. Já Hintze Ribeiro e João Franco apresentam a mesma pose na qual foi representado um outro prisioneiro africano na primeira página do jornal republicano *A Vanguarda* em sua edição de 14 de março de 1896.⁵

Quando Gungunhana já estava em Lisboa, Celso Hermínio fez mais uma imagem satírica sob o título “Testas coroadas” e com a seguinte legenda: “A primeira cabeça de rei que podemos oferecer à Nação” (Testas coroadas, 1896, 15 de março: 4-5). Ainda no final de março, mais uma caricatura sob o título “Gungunhanas” e com a seguinte legenda: “O que Lisboa viu/O que Lisboa deseja ver” (Gungunhanas, 1896, 29 de março: 4-5).

Assim como “O verdadeiro Gungunhana e suas almas danadas” e “Cabeças coroadas”, a imagem satírica “Gungunhanas” ocupava duas páginas do jornal. Na primeira página, a multidão observa o prisioneiro africano e dois outros a chegar numa caleche. Era “o

⁵ Zichacha fazia parte do grupo de prisioneiros que partiu para o exílio juntamente com Gungunhana. (A chegada do Gungunhana, 1896, 14 de março: 1).



que Lisboa viu”. Na página seguinte, uma multidão assiste a partida do rei Dom Carlos numa caleche. Era “o que Lisboa deseja ver”. Celso Hermínio aproveitou a chegada de Gungunhana para mais uma crítica à monarquia portuguesa.

Outro jornal satírico, *O António Maria*, fez várias caricaturas do célebre prisioneiro entre 6 de fevereiro e 11 abril. Foram nove páginas com caricaturas de Gungunhana antes e depois da sua chegada em Lisboa. Numa imagem satírica de Gustavo Bordalo Pinheiro, intitulada “O Português perante o estrangeiro”, tem-se a figura de Portugal antes e depois da captura de Gungunhana. Na legenda, uma frase de Victor Hugo: “não há pequenos povos, há pequenos homens” (O Português perante o estrangeiro, 1896, 6 de fevereiro: 1). Acontece que o jovem desenhista nunca vira o Gungunhana. Provavelmente, ele se inspirou na fotografia trazida por Francisco de Mello Breyner. Cabe lembrar que o pai do jovem desenhista conhecia os irmãos Francisco e Thomaz de Mello Breyner.

Para Rafael Bordalo Pinheiro, a captura do potentado africano e a sua chegada em Lisboa eram motivos para exultar. Quase como uma banda desenhada, ele ilustrou com humor o que fazer para louvar os heróis portugueses das campanhas de África, sob o título interrogativo “Como exprimir o nosso entusiasmo?” Segundo ele, “nós já andamos pelas ruas, praças e travessas, dando vivas e gritando muito, o que é mais eloquente, do que fazer apoteoses a lápis.” E conclamava todos: “vamos todos gozar estes dias criadores, gritando Viva o Exército, Viva a Armada, Viva Portugal e Viva o Gungunhana, o causador destes triunfos, e vamos fumar uma charutanga em louvor de todos eles, e a favor de todos nós.” (Como exprimir o nosso entusiasmo?, 1896, , 6 de fevereiro: 4). Nas caricaturas d’*O António Maria*, o prisioneiro africano apareceu, geralmente, com a coroa de cera sobre a cabeça, com a casaca bordada e as anilhas nos tornozelos como em “Gungunhana e a Civilização”. Provavelmente de autoria de Gustavo Bordalo Pinheiro, uma outra caricatura do célebre prisioneiro foi publicada na primeira página do *Diário de Notícias* de sua edição de 18 de fevereiro de 1896. Assim como Celso Hermínio, o pai e o filho Bordalo Pinheiro fizeram as suas primeiras caricaturas do Gungunhana em fevereiro de 1896. Destacaram os pés descalços com anilhas nos tornozelos e a coroa de cera sobre a cabeça. Porém, esses elementos não apareciam na cópia do retrato de Gungunhana, publicada n’*O Occidente* em 15 de janeiro de 1896. As caricaturas foram, provavelmente, inspiradas na fotografia trazida por Francisco de Mello Breyner, pois nela esses elementos são visíveis.

No dia 13 de março de 1896, o jornal *O Século* publicou na sua primeira página uma gravura com a legenda “Gungunhana e duas de suas mulheres”. Era mais uma variante daquela fotografia que serviu para *O Paiz* publicar uma imagem do soberano africano na sua edição de 20 de fevereiro de 1896. Em 15 de março de 1896, *O Occidente*

publicou uma fotografia do Gungunhana com duas de suas mulheres (A chegada do Gungunhana a Lisboa, 1896, 15 de março, 61). Segundo Leonor P. Martins (2012:123), trata-se da primeira fotografia impressa neste periódico. No mesmo dia, o *Diário Ilustrado* publicou igual retrato a partir da mesma fotografia na sua primeira página e *O Paiz*, que já havia publicado uma imagem a partir da cópia da mesma fotografia, reedita-a.

Um dia depois da chegada do *hosi nguni* em Lisboa, *O António Maria* publicou um novo poema satírico com algumas caricaturas dos “vários Gungunhanas”. Dessa vez, intitulado *O Rei dos Pretos*, os versos esboçavam novos devires ao prisioneiro cujas imagens satíricas o mostravam em “pequenino”, em “amanuense”, em “velho civilizado” e em “janota” (Gugunhanas vários, 1896, 14 de março: 6). Poucas semanas depois, uma crônica no jornal *O António Maria* é destinada ao “ex-rei de Gaza”. O percurso do célebre prisioneiro do Arsenal até o Monsanto foi pretexto para alvejar o governo, o clero, os políticos e funcionários das repartições públicas. Na mesma edição de 11 de abril, o *hebdomadário satírico* publicou caricaturas do Gungunhana (*O Gungunhana*, 1896, 11 de abril: 7).

Nas imagens publicadas na imprensa ilustrada metropolitana, tem-se um prisioneiro apático ou um africano bonachão ou bebedor. Resta elidido ou diminuído o homem político. Afinal, ele tinha acurada consciência dos limites das negociações com os europeus (Wheeler, 1980:602). Já a profusão de figuras do *hosi nguni* tinha por limites os espelhos do caleidoscópio colonial. No entanto, a prisão de Gungunhana, a sua vinda para Lisboa e o seu exílio deram novos elementos à sátira política de Celso Hermínio, Rafael Bordalo Pinheiro e outros caricaturistas da Lisboa *fin-de-siècle*.

Como toda imagem satírica, as caricaturas do Gungunhana na imprensa periódica ilustrada buscam provocar o riso. Pela sátira ou pelo humor, a caricatura quer fazer saltar a verdade pelo exagero. Os desenhos de Celso Hermínio e de Rafael Bordalo Pinheiro foram, de modo geral, um recurso visual para emitir uma mensagem crítica. Fazer rir era uma forma de questionar a exibição do Gungunhana em Lisboa e de denunciar um espetáculo em prol da monarquia. Também recorreram à sátira para criticar a separação do prisioneiro de suas esposas, o seu batismo e o seu próprio exílio. O exagero inerente à caricatura precisa com propriedade algumas formas da violência colonial.

Variantes da figura icônica de Gungunhana

O fotógrafo José Chaves Cruz registrou o desembarque de Gungunhana e demais prisioneiros no arsenal naquela tarde de sexta-feira, 13 de março de 1896. Deste



registro visual, uma série de negativos de gelatina e prata em vidro se encontra no Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa. As fotografias de José Chaves Cruz parecem não ter vindo a público pela imprensa ilustrada de Lisboa.

Em janeiro de 1896, uma semana depois do telegrama que informava a chegada do “prisioneiro de Mouzinho” a Lourenço Marques, um folheto de 16 páginas, intitulado *O Gungunhana* e com tiragem de 4.000 exemplares, foi publicado em Lisboa. Além de um prefácio do ex-cônsul português em Natal, Eduardo Borges de Castro, o folheto continha um artigo do conselheiro Augusto de Castilho, uma biografia do potentado deposto, de autoria de Eduardo de Noronha, e um retrato do Gungunhana. Como a primeira edição foi esgotada rapidamente, uma segunda e ampliada edição chegou em todas às livrarias do reino em abril de 1896. A segunda edição contava com 32 páginas e ainda uma vista do forte na serra de Monsanto, onde o célebre prisioneiro se encontrava quando o folheto foi novamente publicado.

A reprodução do retrato do Gungunhana no folheto era de autoria de Francisco Pastor, grande gravurista da imprensa periódica ilustrada em Lisboa. “O retrato do feroz régulo vátua, que se vê na primeira página deste folheto, é a reprodução de uma fotografia, vinda diretamente das terras de Gaza” (Castro, 1896: 23). A gravura do Forte de Monsanto, feita por Domingos C. Branco & Caetano Alberto, foi também publicada no jornal ilustrado *O Occidente*. (A chegada do Gungunhana a Lisboa, 1896, 15 de março: 61).

O desembarque de Gungunhana e mais três exilados – entre eles, o seu filho Godide – em Angra do Heroísmo não teve a mesma celebração da chegada em Lisboa. No exílio açoriano, o grupo de exilados pousou para fotógrafos locais e cartões postais foram vendidos. Em 1899, Gungunhana foi batizado junto com os demais companheiros de exílio. O batismo foi tema de uma imagem satírica publicada num semanário ilustrado de Lisboa (*O baptizado de Gugunhana*, 1899, 22 de abril, p.2). Desde a sua chegada nos Açores em meados de 1896, Gungunhana e seus companheiros de exílio pousaram para fotógrafos locais. Algumas fotografias foram vendidas como postais ilustrados. Antes da sua morte, um último retrato foi publicado numa revista quinzenal ilustrada em 1904. Na legenda, aparece o seu nome cristão (*O último retrato do Gungunhana*, 1904, 10 de agosto: 583). Curiosamente, a “coroa de cera” está sob a cabeça de Molungo e a aparência do Gungunhana lembra uma caricatura de Rafael Bordalo Pinheiro.

Gungunhana inspirou também objetos de faiança. O artista Rafael Bordalo Pinheiro fez duas bilhas de cerâmica policromada com alusões ao célebre prisioneiro. As duas peças artísticas foram expostas na vitrina da livraria Gomes e reproduzidas as suas imagens na segunda página do jornal *O Século*, de 30 de março de 1896. A exposição de louça artística “que Lisboa tem admirado” durou ainda alguns dias.

Em 1898, Avelino António Soares Belo fez uma garrafa cuja forma bojuda representava o soberano africano e com a seguinte inscrição: “Viva o Exército e a Armada, o Portugal vitorioso, a 2 de fevereiro de 1895 no combate de Marracuene, a 7 de setembro no Magul, a 7 de novembro em Coolella, a 11 de novembro no Manjacaze, a 28 de dezembro no Chaimite a prisão de Gungunhana.” (Coleção do Museu da Cerâmica, Caldas da Rainha, n. inv. MC 208). Da Real Fábrica de Porcelanas Vista Alegre, em Aveiro, provém um prato em porcelana vidrada com o retrato de Gungunhana (Coleção do Museu da Guarda, N. Inv. 3426). A imagem reproduzida teve por fonte um retrato do soberano africano ainda com a coroa de cera sobre a cabeça. Rafael Bordalo Pinheiro voltaria a dar forma de Gungunhana a dois objetos em faiança em 1902. Um representa um homem altivo e outro um homem prostrado, respetivamente antes e depois de ser capturado em Chaimite (Coleção do Museu da Cerâmica, Caldas da Rainha, n. inv. MC 206 e 207).

Com a morte do Gungunhana em 1906, o regicídio em 1908 e a proclamação da república em 1910, a figura do “prisioneiro de Mouzinho” foi sendo cada vez menos lembrada pela elite intelectual republicana. Como a sua prisão e o seu exílio estiveram associados às últimas glórias da política colonial do governo regenerador, houve um certo esquecimento de Gungunhana durante a Primeira República.

A propaganda colonial daria nova forma e novo conteúdo à narrativa épica da colonização portuguesa durante o Estado Novo. O acontecimento de Chaimite ganhou destaque nos discursos em prol da presença portuguesa em Moçambique. A imagem do Gungunhana apareceu nos relevos em bronze no plinto de um monumento inaugurado em Lourenço Marques em 1940. Do escultor Leopoldo de Almeida, os relevos representavam cenas do encontro de Mouzinho de Albuquerque com o *hosi* nguni em Chaimite. Por 35 anos, a imagem em bronze de Gungunhana deposto esteve exposta numa rotunda em Lourenço Marques (atual Maputo).

A figura fílmica de Gungunhana

Além da representação plástica da prisão de Gungunhana, o acontecimento integrou a narrativa cinematográfica do filme de longa metragem *Chaimite*, cuja primeira exibição em Lisboa foi em abril de 1953. O mesmo filme teve a sua première em Lourenço Marques, no Teatro Manuel Rodrigues, em 27 de setembro de 1953 (Espetáculo, 1953, 19 de setembro: 2). Se os restos mortais do soberano africano jaziam em terras distantes, a sua imagem – graças à magia do cinema – aparecia novamente em terras africanas.



No jornal *Espetáculo*, de Lourenço Marques, uma nota sobre o filme de Jorge Brum do Canto considerava *Chaimite*, “grande epopeia dos portugueses em terras do Ultramar” e os “habitantes das terras onde se desenrolaram os acontecimentos” poderiam, finalmente, assistir “o melhor filme nacional de todos os tempos” (*Espetáculo*, 1953, 12 de setembro: 1). Para a crítica, o filme era um exemplo da arte cinematográfica ao serviço da criação, conservação e desenvolvimento dos valores espirituais e morais. Cabe ressaltar que o empresário Manuel Rodrigues conseguiu exibir o filme em Lourenço Marques no mesmo ano do seu lançamento em Lisboa. Os leitores do periódico laurentino *Espetáculo* puderam também ler uma entrevista com o diretor Jorge Brum do Canto às vésperas da estreia de *Chaimite* em Moçambique (*Espetáculo*, 1953, 26 de setembro: 6). A “grande epopeia portuguesa em terras do Ultramar” foi projetada no ecrã do Teatro Manuel Rodrigues, considerado “o mais moderno e elegante de todo o império português” (*Espetáculo*, 1953, 19 de dezembro: 1).

Produzido pela Cinematografia Nacional e com subsídio do Fundo do Cinema Nacional, o filme *Chaimite* tinha argumento, diálogos, planificação, direção e montagem de Jorge Brum do Canto e por conselheiro histórico e militar o major Vassalo Pandayo (Seabra, 2000). O filme foi considerado como uma “empolgante epopeia militar portuguesa em terras de Moçambique” e “uma reconstituição fiel dos episódios heroicos que os portugueses viveram no território do Gungunhana” (*Espetáculo*, 1953, 3 de outubro: 12). A figura fílmica do potentado africano foi construída totalmente a partir das informações dos arquivos coloniais. A narrativa cinematográfica da sua prisão em Chaimite foi baseada no relatório de Mouzinho de Albuquerque (1896). As fotografias de Gungunhana do médico suíço e missionário Georges Liengme podem ter contribuído para o figurino da personagem interpretada por Carlos Benfica.

Assim como outros filmes, *Chaimite* passou pela censura do Estado Novo e modificações foram necessárias para a sua aprovação. A sequência da negociação entre o Comissário-Régio e Gungunhana não foi filmada, por exemplo, embora estivesse prevista no argumento original (Piçarra, 2015: 107). Na versão final do longa metragem, Gungunhana não aparece mais do que cinco minutos.

O “prisioneiro de Mouzinho” foi também personagem no filme *Aqui d’El-Rei!* (1991), de António-Pedro Vasconcelos. Foi a primeira vez que o espetáculo da exibição do Gungunhana pelas ruas de Lisboa fez parte de uma narrativa fílmica. Mas o trajeto do Arsenal até o Rossio que durou aproximadamente 45 minutos em 1896, resumiu-se em menos de dois minutos no filme. As filmagens da exibição do célebre prisioneiro pelas ruas da metrópole foram feitas ao pé do castelo de São Jorge em Lisboa. Para as filmagens da cena inicial, houve a participação de 350 figurantes. O papel do Gungunhana foi interpretado por Erasmo Titose. Segundo a nota d’*O Diário*,

“Gungunhana chegou ontem a Lisboa rodeado por fanfarras, caleches e cavalos e aclamado pelo povo que se apinhava na entrada do castelo” (O Diário, 1989, 5 de setembro, s/n.).

O filme de António Pedro Vasconcelos foi uma coprodução de um canal de televisão português (RTP), um espanhol (TVE) e um francês (FR3). Foi o maior investimento da RTP numa produção audiovisual (Diário de Notícias, 1989, 26 de Agosto, s/n.) O filme de quase três horas foi adaptado para uma série televisiva com três episódios de hora e meia cada um (O Jornal, 1992, 3 de abril: 32). Assim como *Chaimite* (1953), o filme *Aqui d’El-Rei* (1991) tem uma história de amor. Em ambos os filmes, a realidade histórica é matéria para a ficção. Depois da estreia nos países coprodutores, o filme de António Pedro de Vasconcelos inaugurou o ciclo de cinema português do Oriente, em Macau, com legendas em inglês (Diário de Notícias, 1993, 6 de outubro, s/n).

Além de filmes de ficção, a figura de Gungunhana aparece no documentário *Forgotten Royalty* (2019), de Mosco Kamwendo. Nascido no Zimbabué e de nacionalidade inglesa, Mosco Kamwendo interpelou por meio do cinema a memória de um passado colonial. Porém, não houve um envolvimento crítico do legado fotográfico que parece ser necessário a toda consulta em acervos de arquivos e museus (Edwards & Mead, 2013). As várias fotografias do Gungunhana que mostra o documentário provêm dos arquivos coloniais, desde as primeiras tiradas em Moçambique no final do século XIX até as últimas na Ilha Terceira nos primeiros anos do século XX. Todas elas foram também reproduzidas em painéis nos quadros de uma exposição temporária durante o evento *Relembrando Gungunhana e os seus companheiros de exílio*, realizado em Angra do Heroísmo entre os dias 27 e 28 de julho de 2019. Desprovida de um enquadramento histórico das imagens e de uma crítica dos processos mediadores inerentes à representação visual, a exposição foi mais uma compilação de imagens a ilustrar partes da trajetória da vida de um homem, cuja biografia é bem conhecida (Vilhena, 1996; Vilhena, 1999; Miranda, 2013; Khosa, 2018). Cabe informar ainda que o município da Ilha Terceira está a preparar as comemorações dos 125 anos da chegada do célebre exilado naquela localidade.

Notas finais: “E eu hei de voltar.”

No dia 7 de outubro de 1983, desembarcava em Portugal o presidente de Moçambique Samora Machel. No quadro das novas relações diplomáticas entre ambos os países, entabulava-se a negociação para a exumação, o traslado e o repatriamento dos restos mortais do Gungunhana. Acontece que a identificação dos despojos no cemitério era praticamente impossível. As autoridades portuguesas autorizaram a exumação e o



translado dos supostos restos mortais em tempo hábil para as comemorações dos 10 anos de independência de Moçambique. Em 15 de julho de 1985, chegou o féretro com os supostos restos mortais do Gungunhana em Maputo.

O translado dos restos mortais de reis e rainhas africanos remonta ao período colonial. Para ficar em dois exemplos, em 1928, as autoridades francesas em Argel autorizaram a exumação dos despojos de Béhanzin, falecido na capital argelina em 1906, e o seu translado para Abomey. Dez anos depois, os restos mortais de Ranavalona III, também exilada em Argel e falecida em 1917, foram trasladados para Antananarivo. Na segunda metade do século XX, os despojos de alguns “heróis da resistência africana” foram repatriados com pompa e circunstância. Em 1968, houve o translado dos restos mortais de Samory Touré, falecido no Gabão em 1900, após negociação entre o presidente guineense, Ahmed Sekou Touré, e o presidente gabonês Omar Bongo. A cerimônia ocorreu nos quadros das comemorações dos 10 anos de independência da Guiné-Conacri.

O repatriamento dos restos mortais do Gungunhana se inscreve nesta démarche pós-colonial, iniciada com o translado dos despojos de Samory Touré, em 1968, e que prosseguiu com outras reivindicações de diferentes governos de países africanos. Em 2002, houve o repatriamento dos restos mortais da “Vênus Hotentote”, após um longo trâmite desde o pedido oficial do presidente Nelson Mandela ao seu homólogo francês até a votação de uma lei especial na França para a restituição dos restos mortais. Também crânios que tinham sido enviados para a Alemanha durante o II Reich e que serviram de objetos de estudos de antropologia física foram restituídos para a Namíbia nos últimos anos.

Em 1985, Gungunhana já era visto como um herói da resistência ao colonialismo português. No discurso oficial das autoridades de Maputo, os restos mortais eram de um moçambicano e não mais do *hosi* nguni que partiu de Lourenço Marques em 1896. Para Samora Machel e para a FRELIMO, a nacionalização dos heróis da resistência anticolonial era também uma forma de continuar a “destribalização” de Moçambique. As dúvidas sobre os restos mortais exumados e trasladados para Maputo não diminuíram o valor simbólico e tampouco o espetáculo da chegada do féretro na capital moçambicana para as comemorações dos dez anos de independência daquele país. O repatriamento dos despojos foi tema de um conto de Marcelo Panguana (2004). Com humor, a prosa do escritor moçambicano ressalta o estranhamento da sua personagem ficcional ao chegar em Maputo, uma cidade cuja paisagem urbana é percebida como um palimpsesto, com marcas sobrepostas de diferentes épocas.

Antes do translado do Gungunhana, houve o derrube e a retirada do monumento colonial mais emblemático da então Lourenço Marques. Em 12 de novembro de 1974,

os baixos relevos alusivos à prisão do Gungunhana pelas tropas portuguesas foram removidos do local onde estiveram por mais de três décadas. O derrube da estátua de Mouzinho de Albuquerque em Maputo ocorreu meses depois (21/05/1975) e pode ser visionado nas imagens de arquivo audiovisual da RTP (RTP1, 1974). O derrube foi tema de um conto de Mia Couto (1991).

Outras cidades deitaram fora os seus monumentos coloniais nos últimos anos. Em Windhoek, o monumento equestre do soldado alemão foi retirado de uma rotunda em 2009. No mesmo lugar foi colocada uma estátua de Sam Nujoma. A estátua do líder da SWAPO e primeiro presidente da Namíbia foi feita pela mesma empresa norte-coreana que fez o monumento de Samora Machel e que se encontra na mesma rotunda onde havia outrora o monumento de Mouzinho de Albuquerque. Na Cidade do Cabo, um monumento de Cecil Rhodes foi removido do campus universitário em 2015, após a mobilização estudantil sob a moção “Rhodes must fall”.

Os monumentos coloniais retirados dos espaços públicos de Windhoek e Maputo foram destinados aos museus das respetivas cidades. Em Moçambique, os restos do monumento (estátua equestre e baixos relevos) e os restos mortais do Gungunhana foram depositados no Museu de História Militar, situado na Fortaleza de Nossa Senhora da Conceição de Maputo. Como já deplorou Marcelo Panguana (2004), um museu não é o sítio mais adequado para guardar os despojos do Gungunhana.

Depois da independência de Moçambique, uma ideologia nacionalista forjou um mito em torno da figura do Gungunhana (Garcia, 2008; Ribeiro, 2011).⁶ Porém, nunca houve consenso entre os historiadores e menos ainda entre a população multiétnica do país. Nos últimos anos, a figura do Gungunhana tornou-se personagem controversa na prosa de escritores como Mia Couto, Paulina Chiziane e Ungulani Ba Ka Khosa. Apesar das memórias díspares e contraditórias, alguns discursos da identidade nacional da moçambicanidade têm recorrido às imagens do “arquivo colonial” sem necessariamente uma reflexão crítica quanto ao (ab)uso da iconografia colonial.

Na vaga dos estudos sobre cultura visual, historiadores têm recorrido às imagens do passado colonial. A tendência a “faire sauter le verrou” dos arquivos coloniais tem desdobramentos na história e na memória pós-colonial, assim como na literatura, no cinema, no teatro e noutras artes que têm interpelado o passado colonial de diversas maneiras.⁷

⁶ Para uma relação direta entre a resistência anticolonial de Gungunhana e o movimento de libertação nacional em Moçambique, veja-se Henriksen (1978:184).

⁷ Para ficar num exemplo, a exposição *Fiction Congo*, patente entre 22 de novembro de 2019 a 15 de março de 2020, no Museu Rietberg de Zurique (CH) reúne alguns trabalhos de artistas contemporâneos congolezes, como Sammy Baloji, Michèle Magema, Monsengo Shula e Sinzo Aanza, em correlação com objetos



No caso da iconografia do Gungunhana, ela contém um conjunto de elementos que remete a diferentes contextos históricos e ao complexo circuito social das imagens. Algumas delas, como as caricaturas de autoria de Celso Hermínio, foram produzidas para despertar uma consciência republicana ao criticar o despotismo de alguns ministros e do perdulário rei D. Carlos. Houve também uma série de imagens satíricas de Rafael Bordalo Pinheiro em que Gungunhana aparece sob diferentes formas passadas e futuras, como contra-representações àquela narrativa heroica do império colonial (Sanches, 2012:200). Outras representações visuais tinham o propósito de acutillar adversários pelo jogo de inversão ou de deslocamento como os “Gungunhanas de cá”. Algumas imagens destacam o homem derrotado, o troféu de guerra, transformado em “fenômeno de feira”, como nas fotografias de José Chaves Cruz ou no filme de António-Pedro Vasconcelos. Nos baixos relevos de Leopoldo de Almeida, tem-se a monumentalização de um duplo acontecimento, isto é, a rendição do Gungunhana e o triunfo de Mouzinho. Imagem similar foi reproduzida no filme de Jorge Brum do Canto, porquanto Gungunhana, ao baixar o olhar diante de Mouzinho, reconhece a primazia militar portuguesa (Vieira, 2011:166).

O circuito social destas imagens foi ampliado ao longo de mais de um século. Da imprensa periódica ilustrada ao cinema, as imagens de Gungunhana foram reproduzidas e circularam em diferentes suportes materiais (papel, película, faiança, bronze...). No final do século XX, a instalação *Amnésia* (1997), de Ângela Ferreira, na Bienal Internacional das Caldas da Rainha, foi uma primeira abordagem crítica nas artes visuais em torno do passado colonial português. Além de um áudio-vídeo sobre Moçambique, a instalação dispunha de objetos como cadeiras, toros de madeira e as cerâmicas bojudas de Gungunhana, réplicas feitas a partir dos moldes pertencentes à Coleção do Museu de Cerâmica das Caldas da Rainha (Ferreira, 2015:229). A instalação interpelava o espectador sobre a memória de um passado colonial. Após um lustro, *Amnésia* integrou uma exposição temporária Museu Berardo (Museu Berardo, 2012).

Se algumas imagens do Gungunhana aparecem em filmes como *Forgotten Royalty* (2019), de Mosco Kamwendo, ou em instalações como *Amnésia* (1997), de Ângela Ferreira, outras se tornaram capas de livros (Khosa, 2018; Couto, 2017; Vilhena, 1999). Resta saber o quanto destas imagens do “arquivo colonial” incidem nas novas representações icônicas do Gungunhana, seja como herói anticolonial ou do protonacionalismo moçambicano ou ainda como uma fantasmagoria ou uma figura

e fotografias da expedição ao Congo (1938/39) do etnólogo e marchand Hans Himmelheber (1908-2003), como pode ser constatado na apresentação da exposição no site do museu.

recalcada na memória coletiva. Em recentes peças de teatro como *Netos de Gungunhana*, do grupo O Bando, ou *Nos Tempos de Gungunhana*, de Klemente Tsamba, pode-se escutar os ecos das palavras pronunciadas pelo Gungunhana, num conto de Paulina Chiziane (2013: 40): “E eu hei de voltar. Com outra forma, noutro tempo, encarnado na outra geração, mas hei de voltar!”

Gungunhana deve voltar ainda aos Açores. Para 2021, a Câmara Municipal da Angra do Heroísmo pretende inaugurar um monumento em homenagem ao célebre exilado nos quadros das comemorações dos 125 anos de sua chegada na ilha Terceira (Matola, 2019, 19 de junho). Ele volta também em filme. O realizador António-Pedro Vasconcelos está a preparar uma série de ficção sobre os dez anos de exílio de Gungunhana nos Açores (António Pedro Vasconcelos prepara série sobre exílio de Gungunhana na ilha Terceira, 2019, 28 de julho).

As imagens do Gungunhana conservadas no “arquivo colonial” ganham novas vidas em filmes, exposições, instalações, livros etc. O pretense realismo fotográfico parece ser ainda uma das causas da preferência por certas imagens em detrimento de outras. Conquanto o número de caricaturas do Gungunhana seja superior ao número de seus retratos fotográficos, as fotografias e fotogravuras prevalecem no imaginário em torno da figura do “último imperador de Gaza”. As caricaturas do Gungunhana revelam um potencial crítico, mesmo que, hoje, elas não façam mais rir ninguém. Se historiadores já trabalham com a imagem satírica enquanto fonte visual ou objeto de estudo e também como um filtro mediador da realidade pretérita, ela resta pouco explorada por outras formas de agenciamento da memória (pós)colonial.

Agradecimento

O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela bolsa de produtividade em pesquisa (processo n. 312449/2017-8).

Referências Bibliográficas

A chegada do Gungunhana a Lisboa (1896, 15 de março). *O Occidente*.

A chegada do Gungunhana (1896, 14 de março). *A Vanguarda*.

Albuquerque, M. (1896). *Relatório sobre a prisão do Gungunhana*, publicado em suplemento ao Boletim Oficial do Governo Geral da Província de Moçambique, n.9. Lourenço Marques: Tipografia Nacional de Sampaio & Carvalho.



Almeida, J. B. F. (1891). *O interesse nacional: discurso proferido na Câmara dos Senhores Deputados em 10 de junho de 1891 sobre a alienação de Moçambique*. Lisboa: Imprensa Nacional.

Amigos de Peniche (1896, 15 de março). *O Berro*.

António Pedro Vasconcelos prepara série sobre exílio de Gungunhana na ilha Terceira (2019, 28 de julho). Observador, Agência Lusa. Consultado em: <https://observador.pt/2019/07/28/antonio-pedro-vasconcelos-prepara-serie-sobre-exilio-de-gungunhana-na-ilha-terceira/>

A venda da África aos estrangeiros (1896, 23 de março). *O Paiz*.

Bancel, N. et al. (1993). *Images et Colonies. Iconographie et propagande coloniale sur l'Afrique française de 1880-1962*. Nanterre/Paris : BDIC et ACHAC.

Blanchard, P. et al. (2018), *Sexe, race et colonies. La domination des corps du XV^e siècle à nos jours*. Paris: La Découverte.

Castro, E. B. (1896). *O Gungunhana*. Lisboa: Tipografia do Comércio.

Canto, J. B. (Realizador). (1953). *Chaimite* [Filme]. Portugal: Cinematografia Nacional (CINAL).

Chiziane, P. (2013). *As andorinhas*. Belo Horizonte: Nandyala.

Chronica (1896, 15 de março). *O Berro*.

Como exprimir o nosso entusiasmo? (1896, 6 de fevereiro). *O António Maria*.

Correa, S. M. de S. (2016) Caricatura de África: a Partilha da África pela imprensa ilustrada de Lisboa. *Revista Outros Tempos*. v. 13, n.22, 192-207.

Couto, M. (2017). *O Bebedor de Horizontes*. Lisboa: Caminho.

Couto, M. (1991). "A derradeira morte de Mouzinho" in *Cronicando*. Lisboa: Caminho.

Crispinada (1896, 14 de março). *O António Maria*.

Collectif Colonisation et Domination des Corps. (2019, 1 de abril). *Colonisation et domination des corps: comment dépasser une conception publicitaire de l'histoire*. Consultado em: <https://elam.hypotheses.org/1930>

Edwards, E. & M. Mead (2013). Absent Histories and Absent Images: Photographs, Museums and the Colonial Past. In *Museum and Society* 11(1), 19-38.

Ferreira, A. (2015). *O discurso artístico como dispositivo de inovação na discussão do após pós-colonialismo*. Lisboa: Universidade de Lisboa-Faculdade de Belas Artes.

Fourchard, L. (2018). Sur les travers d'une entreprise mémorielle, *Politique africaine*, 152(4), 165-175. Consultado em : <https://www.cairn.info/revue-politique-africaine-2018-4-page-165.htm>

Garcia, J. L. de L. (2008). O mito de Gungunhana na ideologia nacionalista de Moçambique, in Torgal (ed.). *Nação e Nacionalismos em África*. (pp.131-147). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Geary, C. (2007). Mondes virtuels : les représentations des peuples d'Afrique de l'ouest par les cartes postales, 1895-1935. *Le Temps des médias*, 8(1), 75-104.

Gungunhana (1896, 25 de fevereiro). *O Paiz*.

Gungunhana e duas das suas mulheres (1896, 16 de fevereiro), *O Século*.

- Gungunhanas (1896, 29 de março). *O Berro*.
- Gungunhana Vários (1896, 14 de março). *O António Maria*.
- Henriksen, T. (1978). *Mozambique: A History*. Londres e Cidade do Cabo: Rex Collings/David Philip.
- Kamwendo, M. (Realizador) (2019). *Forgotten Royalty* [Filme]. País de Gales: Velvet Productions.
- Khosa, U. (2018). *Gungunhana*. Porto: Porto Editora.
- Landau, P. & D. Kaspin (eds.) (2002). *Images and Empires. Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press.
- Mabire J.-C. (1996). *La représentation iconographique des colonies françaises à travers les périodiques illustrés (1881-1939)*. Tese de Doutoramento. Institut d'Études Politiques de Paris, Paris, França.
- Matola, M. (2019, 19 de junho). Gungunhana terá uma estátua ou monumento em Angra do Heroísmo, nos Açores. *Jornal É Agora*. Consultado em: <https://jornaleagora.pt/gungunhana-tera-uma-estatu-a-ou-monumento-em-angra-do-heroismo-na-ilha-dos-aco-res/>
- Miranda, M. R. (2013). *Gungunhana. O ultimo rei de Moçambique*. Lisboa: A esfera dos livros.
- Museu Berardo (2012). Da solidão do lugar a um horizonte de fugas 19/12/2012 – 28/04/2013 (catálogo digital da exposição temporária). Consultado em: https://pt.museuberardo.pt/sites/default/files/documents/catalogo_da_exposicao_da_so_lidao.pdf
- Não somos mais do que isto (1884, 11 de dezembro). *O António Maria*.
- O baptizado de Gugunhana (1899, 22 de abril). *Branco e Negro*.
- O Gungunhana (1896, 11 de abril). *O António Maria*.
- O Gungunhana de Cá (1895, 21 de março). *O Micróbio*.
- O Gungunhana em Lisboa (1896, 14 de março). *O Paiz*.
- O Português perante o estrangeiro (1896, 6 de fevereiro). *O António Maria*.
- O verdadeiro Gungunhana e suas almas danadas, (1896, 9 de fevereiro). *O Berro*.
- O último retrato do Gungunhana (1904, 1 de Agosto). *Brasil-Portugal*.
- Panguana, M. (2004). *Os ossos de Ngungunhana: Estórias*. Maputo: Imprensa Universitária/Universidade Eduardo Mondlane.
- Piçarra, M. do C. (2015). *Azuis Ultramarinos. Propaganda Colonial e Censura no Cinema do Estado Novo*. Lisboa: Edições 70.
- Prochaska, D. (1991). Fantasia of the Photothèque. French Postcard Views of Colonial Senegal. *African Arts* 24 (4), 40-47, 98.
- Ramalho, M. (2018). *Thomaz de Mello Breyner. Relatos de uma época. Do final da Monarquia ao Estado Novo*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Rei na barriga (1896, 9 de fevereiro). *O Berro*.



Ribeiro, F. B. (2011). História, heróis e a construção da nação em Moçambique, in Moreira & Ribeiro (eds.). *Encontros com África - Moçambique* (pp. 89-104). Vila Real: Centro de Estudos em Letras Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.

Rosengarten, R. (2012) *Entre Memória e Documento: A Viragem Arquivística na Arte Contemporânea*. Lisboa: Museu Berardo.

Ryan, J. (1997) *Picturing Empire. Photography and the Visualization of the British Empire*, Londres: Reaktion Books.

RTP 1 (1974). Estátua de Mouzinho de Albuquerque. Noticiário Nacional de Novembro. Consultado em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/estatua-de-mouzinho-de-albuquerque/>

Salvado, J. A. (2016). *O olhar colonial em Eça de Queirós. O continente africano na escrita queirosiana*. Lisboa: Edições Vieira da Silva.

Sanches, M. R. (2012). A bem da Europa e das suas nações. Em jeito de posfácio, in Martins. *Um império de papel*. Imagens do colonialismo português na imprensa periódica ilustrada (1875-1940) (pp.195-207). Lisboa: Edições 70.

Scully, R. & A. Varnava (eds.) (2019). *Comic empires. Imperialism in cartoons, caricature and satirical art*. Manchester: Manchester University Press.

Seabra, J. (2000). Imagens do Império. O caso *Chaimite* de Jorge Brum do Canto, in Torgal (ed.) *O cinema sob o olhar de Salazar* (pp. 235-273). Lisboa: Círculo de Leitores.

Taouchichet, S. (2015) *La presse satirique illustrée française et la colonisation (1829-1990)*. Tese de Doutoramento, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Paris, França.

Testas coroadas (1896, 15 de março). *O Berro*.

Vasconcelos, A. P. (Realizador) (1991). Aqui d'El-Rei. Portugal, França, Espanha: Caméras Continentales, Centre National du Cinéma et de l'image animée, France 3, Instituto Português de Cinema, La Sept Cinéma, OPUS Filmes, RTP, TVE.

Viera, P. (2011). *Cinema no Estado Novo. A encenação do regime*. Lisboa: Edições Colibri.

Vicente, F. L. (Org.) (2014). *O Império da Visão: Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960)*. Lisboa: Edições 70.

Vilhena, M. (1996). *Gungunhana no seu Reino*. Lisboa: Edições Colibri.

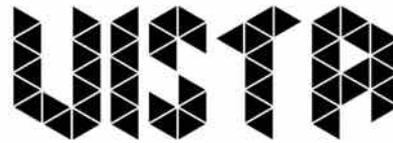
Vilhena, M. (1999). *Gungunhana – Grandeza e Decadência de um Império Africano*, Lisboa: Edições Colibri.

Wheeler, D. (1980). Joaquim Mouzinho de Albuquerque (1855-1902) e a política do colonialismo. *Análise Social*, v. XVI (61-62), 295-318.

Wheeler, D. (1968). 'Gungunyane The Negotiator: A Study in African Diplomacy', *Journal of African History*, Vol. IX, N.4, 585-602.

Sílvio Marcus de Souza Correa é professor associado no Departamento de História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Doutor pela Westfälische-Wilhelms-Universität Münster (Alemanha), com estágios de pós-doutorado na Université du Québec à Rimouski (UQAR) e no Institut National de la Recherche Scientifique (INRS) no Canadá. Foi pesquisador visitante nos Instituto de Investigação Científica Tropical (IICT) de Lisboa (2013), Instituto de Estudos Avançados de Paris (2013-2014), Centre d'études en Sciences Sociales sur les Mondes Africains, Américains et Asiati-ques (CESSMA) da Université Paris 7 (2018-2019) e Centro Interuniversitário de História da Ciência e da Tecnologia (CIUHCT) da Universidade Nova de Lisboa (2018/2019). É pesquisador com bolsa produtividade CNPq. Seus trabalhos, com ênfase na história visual do colonialismo, abordam a representação da África e dos africanos.

✉ silvio.correa@ufsc.br



For Whom the Bell Tolls: Memeing French Landscape on Instagram

Meredith L. Pruden

Resumo:

Na noite de 15 de abril de 2019, várias nuvens de fumo irromperam da Catedral de Notre-Dame e atravessaram os telhados da Ile de la Cité em Paris, França. Os líderes mundiais expressaram as suas condolências pela perda e muitos especialistas alertaram publicamente que, embora possa ser reconstruído, o monumento ao catolicismo do século XII nunca "será o mesmo". No final do dia seguinte, os sinos da catedral dobraram ecoando nos céus da cidade em homenagem ao devastador incêndio e centenas de milhões de euros já haviam sido prometidos, com os super-ricos a liderar o caminho. Nos dias que se seguiram, os esforços com o incêndio e a angariação de fundos atraíram uma verdadeira tempestade mediática e provocaram um enorme fervor nas redes sociais. A hashtag #NotreDameFire liderou no Twitter, tornou-se viral no Facebook e, até ao momento, conquistou quase 22.000 posts no Instagram. Grande parte deste discurso popular on-line não tem sido amistoso e pode ser lido como uma forma de luta política em torno do significado e da identidade de Notre-Dame travada no arquivo digital do Instagram. Este artigo examina a hashtag #NotreDameFire no Instagram, interpretando os elementos visuais aí publicados através dos conceitos propostos por Cara A. Finnegan em *Making Photography Matter: A Viewer's History from the Civil War to the Great Depression*. Considera os conceitos de Finnegan de presença, carácter, apropriação e magnitude no contexto do Instagram entendido como um arquivo que funciona, neste caso, simultaneamente, como lugar e visão de uma paisagem imperial a Catedral de Notre-Dame.

Palavras-chave: mídias sociais; teoria descolonial; cultura visual; Catedral de Notre-Dame.

Abstract:

On the evening of April 15, 2019, hoary plumes of smoke erupted from Notre-Dame Cathedral and rolled across the rooftops of the Ile de la Cité in Paris, France. World leaders expressed their condolences over the loss, and many experts publicly warned that, though it can be rebuilt, the 12th-century monument to Catholicism will never “be the same”. By the end of the next day, cathedral bells tolled across the city in honor of the devastating fire and hundreds of millions in euros already had been pledged, with the uber-wealthy leading the way. In the days that followed the fire, the fire and fundraising efforts garnered a veritable tempest of media coverage and ignited a social media fervor. The hashtag #NotreDameFire trended on Twitter, spread virally across Facebook and, to date, has garnered almost 22,000 posts on Instagram. Much of this online popular discourse has not been as kind and can be read as a form of political struggle around the meaning and identity of Notre-Dame waged on the digital archive of Instagram. This article examines the #NotreDameFire hashtag on Instagram, reading the associated visuals through the framework set out by Cara A. Finnegan in *Making Photography Matter: A Viewer’s History from the Civil War to the Great Depression*. It considers Finnegan’s presence, character, appropriation and magnitude in the context of Instagram as an archive of, in this case, both site and sight of one imperial landscape — Notre-Dame Cathedral.

Keywords: social media; decolonial theory; visual culture; Notre-Dame Cathedral.

Introduction

On the evening of April 15, 2019, hoary plumes of smoke erupted from Notre-Dame Cathedral and rolled across the rooftops of the Ile de la Cité in Paris, France like fog languishes across a riverbed on a warm Southern morning. Paris firefighters battled the blaze, which prompted the evacuation of the renowned French Gothic church during evening mass, throughout the night, as flames licked the night sky and Parisians and tourists alike looked on in bewilderment. The rest of the world, too, feared the worst, watching the shadowy orange glow pulse in strange rhythms out from behind the rose windows and across the screens of their televisions, tablets and smart phones. By morning, the catastrophic blaze had toppled the historic building’s iconic 295-foot central spire and overtaken its northern transept and wooden roof, which is affectionately known as the “forest” because more than 13,000 oak trees were felled to construct it (Prior, 2019, para. 5). Amazingly, no one was killed, and there was only one reported injury. Moreover, the twin bell towers, the stained glass rose windows, the flying buttresses and much of the priceless art held inside survived the inferno. Even the 16 statues surrounding the church’s destroyed spire were spared, having been removed only days



prior due to ongoing renovations. Nevertheless, many experts publicly warned that, though it can be rebuilt, the 12th-century monument to Catholicism will never be the same (Eustachewich & Perez, 2019).

Rebuilding is exactly what French president Emmanuel Macron plans to do, according to reports from The Guardian, BBC, Reuters and other news sources. Even as world leaders (including Barack and Michelle Obama, Hillary Clinton, Mike Pence, Theresa May, Queen Elizabeth, Pope Francis, and other political and religious heavyweights from Greece, Italy, Australia, Japan, Egypt and many others) expressed their condolences over the loss (and as Donald Trump now infamously suggested using “flying water tankers” to quell the fire (Trump, 2019, April 15)— much to the apparent chagrin of the Paris Fire Department), Macron announced via Tweet that an international fundraising campaign would be launched on April 16 to rebuild Notre-Dame (Macron, 2019, April 15). By the end of the day on April 16, cathedral bells tolled across the city in honor of the devastating fire and hundreds of millions in euros already had been pledged, with the uber-wealthy leading the way. According to an NPR (2019) report by Gonzalez & Horsley, a small set of international elites and major companies, including François-Henri Pinault (Kering; married to Salma Hayek), Bernald Arnault (LVMH), the Bettencourt Meyers family (L’Oreal), Henry and Marie-Josée Kravis (private equity), Apple and Total had pledged upward of 600 million euros to the cause. By the next day, April 17, that number had soared to at least 845 million euros or the equivalent of \$950 million USD, as Disney, the University of Notre Dame and Assassin’s Creed creator Ubisoft each pledged funds toward the reconstruction (Breedon, 2019, para. 5).

Macron also announced plans to rebuild Notre-Dame within five years in time for the Paris 2024 Olympics, noting the difficulties this timeline may pose even as the French government began circulating rumors of a contest to redesign the cathedral’s lost spire. French Prime Minister Edouard Philippe said the competition would “allow us to ask the question of whether we should even recreate the spire as it was conceived by Viollet-de-Luc... or if, as is often the case in the evolution of heritage, we should endow Notre-Dame with a new spire” (Lough & Pailliez, 2019, para. 5). Adding to the architectural masterpiece has a long history dating back through the centuries, Philippe is referencing Notre-Dame’s many previous renovations and additions. To be sure, the behemoth building has evolved over time, but the spire dates back only to the early half of the 19th century when architect Eugene Viollet-le-Duc designed and oversaw its construction. At the time, it was, apparently, considered quite gauche but since has become arguably the most recognizable symbol of the cathedral. Though the official contest has not yet been launched at the time of this writing, redesign concepts (of varying quality) already are somewhat prolific online.

Re-imaginings of the beloved spire are not the only abundant Notre-Dame fire-related hits that turn up online. A Google search of “notre dame fire” at the time of this writing results in more than 4.7 million hits. Furthermore, in the days that followed the fire, the event garnered a veritable tempest of media coverage, with a ProQuest search for “notre dame” and “fire” between the dates of April 15 and April 30, 2019 turning up more than 6,000 results in five languages (French, English, Spanish, Russian and Urdu) across global newspapers, wire services, blogs, podcasts, websites, trade publications, magazines and audio/visual segments. The most recent coverage outlines Paris investigator’s theories about possible causes, including worker negligence with smoldering cigarette butts and a short-circuit in the spire’s electric bells. It seems, from a cursory overview of these ProQuest hits, that much of the coverage (particularly in mainstream and legacy media news stories) is straight reporting about the fire as events unfold with relatively little pushback or critique. Unsurprisingly, however, all of the money raised by high profile donors, attention from world leaders, competing design contests and widespread media coverage also ignited something of a social media fervor surrounding the Notre-Dame fire. The hashtag #NotreDameFire trended on Twitter, spread virally across Facebook and, to date, has garnered almost 22,000 posts on Instagram with another 1,400 posts nested under similar but less popular hashtags. Much of this online popular discourse has not been as kind and can be read as a form of political struggle around the meaning and identity of Notre-Dame waged on the digital archive of Instagram.

This paper examines the #NotreDameFire hashtag on Instagram, reading the associated visuals through the framework set out by Cara A. Finnegan in *Making Photography Matter: A Viewer’s History from the Civil War to the Great Depression*. This paper does not employ a content analysis method or select images from the curated hashtag because of frequency of appearance. Instead, all images in the population were viewed and a set of images was selected that seem to be representative of the different visual rhetorics contained in the hashtag. It considers Finnegan’s presence, character, appropriation and magnitude in the context of Instagram as an archive of, in this case, both site and sight of one imperial landscape — Notre-Dame Cathedral. Although it is not a landscape in the traditional sense (“a natural scene mediated by culture”), Notre-Dame as a medieval manmade structure has become a naturalized representation of the Parisian landscape (Mitchell, 1994: 7). Indeed, the world famous cathedral may be one of the most recognizable sites and sights in all of Europe. But, it does not only appear as a prolific ‘must-see’ in the travel and tourism magazines, it also houses countless treasures looted from former French colonies and remains a symbol of French imperial history. This is, to quote W.J.T. Mitchell, a “‘hard fact’ embedded in idealized settings”



helping us to consider how landscape is bound up in politics, ideology and imperialism (Mitchell, 1994: 7; 9).

Making Photography Matter

In *Making Photography Matter*, Finnegan applies her background as a rhetorician to study viewer responses to historic photographs. She does this by identifying discursive evidence of these responses left in other related historical artifacts, such as newspapers, comment cards, speeches, trial testimony transcripts and many more. Although Finnegan lays out a framework specifically for studying the *textual* discursive traces of photography's first one hundred years as evidence of a developing "rhetorical consciousness" that can be attributed to photography, my aim here is to extend her work to the discursivity of the *image* itself - this, of course, entails thinking of images beyond photography (Finnegan, 2015: 2). This objective is especially relevant within digital spaces, specifically social media, where image often seamlessly blends with text, where the speed of dissemination often lends itself to real-time conversation and where current events often spread virally around the globe in hours or even minutes. As Finnegan suggests, this is of particular importance when one considers that "photography may be understood as an art of the contingent, a visual habit of picturing social, political, and cultural life" (Finnegan, 2015: 5). Perhaps, for our purposes here, photography and other art also can picture imperial sites and sights on the Internet.

Broadly, Finnegan's framework acknowledges that photography (or, for our purposes here, images) have four capacities. The first capacity is to "produce *presence* in the face of profound, and often permanent, absence" (Finnegan, 2015: 2; emphasis in original). According to Finnegan (2015: 48), presence is more than visual - it is affective, sensual and collapses time and space in a way that "open[s] a place for viewers to remake what they see". In this way, it matters far less whether an image represents the 'objective truth' of a person, place or event and much more how an image elicits agency within the viewer that enables them to "engage in complex meaning-making practices" (Finnegan, 2015: 49). The second capacity is to communicate character (or ethos), which Finnegan (2015: 54) argues is not only a foundational principle of rhetoric but also not only about the speaker. Instead, ethos also is about the audience as a community and its ability to tap into social knowledge and shared cultural narratives attached to collective heritage and identity (Finnegan, 2015: 61). Using an early and previously unknown photograph of Abraham Lincoln published in *McClure's* magazine, Finnegan (2015: 78) illustrates how viewer responses to this image relied on the frontier myth to shore up the notion of American exceptionalism by appealing to Lincoln's perceived character traits "as a synecdoche for the nation's character".

The third capacity is that of appropriation, which works to reposition the subject of the image by commandeering the structure, style and strategies of other popular communication (e.g. media narratives). Drawing on several other scholars, Finnegan (2015: 88) outlines these three levels of appropriation thusly: “where structural appropriation happens at the level of conventions and social norms, and stylistic appropriation works in the middle space of the formal or aesthetic, strategic appropriation operates in a more situated and instrumental sense... used to further one’s immediate persuasive goals”. Importantly, much like social media, Finnegan’s (2015: 91) case study here draws on a book that combines “vivid textual description with the presentation of visual images”. She traces this back to the muckraking tradition, which included not only vivid description and heavy use of imagery but also direct address to the intended viewer and “rhetoric designed to shame” (Finnegan, 2015: 95). Moreover, in this chapter, Finnegan (2015: 96) explicitly addresses other visual modalities than photography, including illustrations, which are common throughout the #NotreDameFire hashtag. In the context of this hashtag, which uses Notre-Dame as landscape, this type of visual appropriation also functions as a “medium of exchange... for the formation of identity” for Instagram users (Mitchell, 1994: 2).

Finally, the fourth capacity is to mobilize magnitude, which Finnegan (2015) defines by drawing on the work of Thomas Farrell as possessing gravity, enormity, weightiness and significance. She argues that documentary photos in particular “constitute a visual medium par excellence for enacting magnitude: *Look at this. This is important*” (Finnegan, 2015: 130; emphasis in original). That said, according to Finnegan (2015), humans need to be able to manage magnitude lest it become overwhelming. In the case of the Farm Security Administration’s (FSA) exhibition at the 1938 First International Photographic Exposition in New York City, Finnegan (2015: 131) argues viewers managed magnitude in four distinct ways: “by identifying with the photographs as ‘real,’ educational documents of social fact; by using a popular language... grounded in disassociation, irony, and shame; by demanding public policy action; and by advocating for greater publicity and circulation of the photographs”. As we will see later in this essay, #NotreDameFire images circulating on Instagram not only mobilize and manage magnitude but also produce presence and appropriate popular narratives in similar ways to the cases in Finnegan’s work.

Taken together, the four capacities of presence, character, appropriation and magnitude in the context of #NotreDameFire as digital archive on Instagram represent not only “imperial views” but also resistance to this framework. In both cases, on each side of the struggle, the site and sight of Notre-Dame Cathedral functions as landscape (Mitchell, 1994).



Visual Culture in the Digital Space

In the age of digital culture, conceptualizing image reproductions as decontextualized and operating outside time and space, as did Walter Benjamin (2010: 13), seems a fool's errand. In fact, far from losing authenticity (or aura) in both the original and the reproduction and, subsequently, the ability to act as historical testimony with any authority (or meet the viewer halfway), images circulating on social media often gain cultural power not only through circulation but also through vanity metrics such as shares, likes, re-grams and the like. To be sure, images circulating on social media platforms such as Instagram are based on exhibition value rather than cult value, as Benjamin suggested. Moreover, their 'truth value' increasingly is called into question in the era of 'fake news' and increased technological ability for image manipulation (McIntyre, 2018; Pickard, 2016). However, social media amplifies "the cult of remembrance" in ways Benjamin, writing in 1936, never could have imagined (2010: 21). That said, Benjamin (2010: 43) did inadvertently hint at the rise of social media with his comments about the masses as a "matrix from which all traditional behavior toward works of art issues today in a new form". This becomes particularly salient for our purposes here around #NotreDameFire when considering Benjamin's (2010: 43-43) views on architecture as a "living force" consumed by a collective group of people in a state of distraction. According to Benjamin (2010: 44):

Architecture has never been idle. Its history is more ancient than that of any other art, and its claim to being a living force has significance in every attempt to comprehend the relationship of the masses to art. Buildings are appropriated in a twofold manner: by use and by perception - or rather, by touch and sight. Such appropriation cannot be understood in terms of the attentive concentration of a tourist before a famous building. On the tactile side there is no counterpart to contemplation on the optical side. Tactile appropriation is accomplished not so much by attention as by habit.

Benjamin (2010: 44) saw appropriation (theoretically distinct from Finnegan's appropriation) as the way in which architecture acquired "canonical value" because perception is gained or changed by tactile habits and not by contemplation alone. In short, he believed that even distracted people can form habits and master them. This clearly is true in the case of social media, where tactility (the swiping of the phone screen, the clicky tapping of the computer keys, the mashing of the home or volume button) connects the distracted matrix of the masses not only to content but also to each other through a modern structure of networked communication - if only for a fleeting moment at a time. Would Benjamin see #NotreDameFire images on Instagram as somehow more

alive than Notre-Dame Cathedral itself locked in the gaze of one of the astonished witnesses to the event that fateful evening? Perhaps. What is more clear, as Panofsky (1955) points out, is that all art includes its material form (in this case digital as embodied through a technological device), the idea or subject matter (in this case the Notre-Dame Cathedral fire as landscape) and the content (which varies according to the image). Additionally, “there is no such thing as an entirely ‘naive’ beholder” (Panofsky, 1955: 16). Instead of a ‘naive beholder’, in Panofsky’s (1955) work we see a person who “not only enjoys but also, unconsciously, appraises and interprets the work of art” and in which “no one can blame him if he does this without caring whether his appraisal and interpretation are right or wrong, and without realizing that his own cultural equipment, such as it is, actually contributes to the object of his experience” (Panofsky, 1955: 17). This is exactly the agency that Finnegan suggests allows viewers to make meaning from images and also points to the landscape as a tool of cultural and social identity as Mitchell argues. Although Notre-Dame Cathedral itself is a symbol of the French colonial legacy, it becomes a site/sight of contestation using the #NotreDameFire hashtag on Instagram. Moreover, as Finnegan & Kang (2004: 395) argue, drawing on the work of Warner, Latour and others, a key component of agency is the act of recognizing the mediation or circulation of an image. This recognition of the image as a mediated and re-circulated entity produced and shared by human beings in a continuous feedback loop not only removes the very human tendency to judge an image as inherently “true” or “false” but also to recognize the decontextualized, hidden (and sometimes consciously erased) history of the images that help construct our worldview (Finnegan & Yang, 2004: 395). For this process to work, a viewer must be granted agency. One way this type of agential contestation can occur, according to Dahlgren (2009: 34), is through media alterations that circulate within the public sphere. This is particularly true in the contemporary context, in which proliferation, concentration, deregulation, globalization and digitization have become the new norm and in which traditional journalism has come under steady fire from both market pressures and changing audiences (Dahlgren, 2009: 35-40). Moreover, political communication is in flux due to pluralization and shifting power dynamics, according to Dahlgren (2009: 54), which has resulted in what he terms a media matrix that includes the digital space.

In the case of images disseminated across social media platforms such as Instagram, specifically #NotreDameFire, we see not only a colonial legacy or agential viewers but also participatory cultures. As defined by Jenkins, Ito & boyd (2016: 4),

A participatory culture is a culture with relatively low barriers to artistic expression and civic engagement, strong support for creating and sharing



one's creations, and some type of informal mentorship whereby what is known by the most experienced is passed along to novices. A participatory culture is also one in which members believe their contributions matter, and feel some degree of social connection with one another (at the least they care what other people think about what they have created).

This is not to say that participatory cultures exist only online (they do not); however, it is clear that social media platforms fit the bill — they carry low barriers of entry, include a culture of support for content generation and sharing and often exhibit a deeply felt sense of social connection. Although informal mentorship is somewhat more difficult to ascertain in these spaces, the sharing of advice and how-tos online does indicate (at least anecdotally) a loose network of available guidance for members. Importantly, participatory culture does not preclude hierarchical power relations within the group and is not mutually exclusive with colonial legacies. As these authors point out, “even with very open, participatory cultures with low barriers to entry, people find ways of maintaining status and distinction” (Jenkins, Ito & boyd, 2016: 20). This is, of course, a remnant of a colonial mindset or what Stoler calls “colonial presence” — a recursive colonial history that frames contemporary meaning-making and identity through an imperial lens (Stoler, 2016: 123). Even a participatory culture can engender and disseminate colonial ideas while at the same time and, perhaps paradoxically, defying them. As Stoler (2016: 122-123) asserts specifically related to French colonial history (p. 122-23):

Colonial histories possess unruly qualities... Not least, they raise unsettling questions about what it means to know and not know something simultaneously, about what is implicit because it goes without saying, or because it cannot be thought, or because it can be thought and is known but cannot be said... My interest is in the peculiar conditions that have rendered France's colonial history alternately irretrievable and accessible, at once selectively available and out of reach.

The #NotreDameFire hashtag is an apt illustration of this paradox. Nevertheless, participatory cultures that grow up around social media platforms do provide members social capital, as well as help to shape cultural norms and tastes. In the case of hashtags like #NotreDameFire and others, a certain sense of kinship is constructed around common causes, concerns and life events. In this case, a kinship group has coalesced around the hashtag and, at least in part related to the activism-inspired posts, can be read as a pushback against the colonial visualities of those bemoaning the loss of Notre-Dame as an imperial landscape. Solidarity via hashtag activism has been documented

by several scholars (Bonilla & Rosa, 2015, Loza, 2013; Mottahedeh, 2015; Williams, 2015).

It also is not unusual for affinity or kinship groups to develop around civic engagement and activism within participatory cultures that live primarily in the social media space - this is especially true for younger generations. Drawing on the work of Cohen & Kahne, who define “participatory politics as ‘interactive, peer-based acts through which individuals and groups seek to exert both voice and influence on issues of public concern’ (2012: vi),” Jenkins, Ito & boyd (2016: 155) see participatory politics as nested within participatory culture. Moreover, they call specific attention to the ways in which “appropriation and remixing of media content has become a tactic widely deployed” amongst young online activists in particular (Jenkins, Ito & boyd, 2016: 157). Relevant to #NotreDameFire images, these tactics also can be deployed in the service of civic engagement that does not necessarily rise to the level of activism; however, participatory politics that find ways to challenge the status quo are “enabled by networked collectives and new media” (Jenkins, Ito & boyd, 2016: 158). In some cases, according to these authors, participatory politics has not only cultivated activists but managed to change public policy surrounding specific causes. In this way, participatory politics also challenges landscape as a colonial system of visibility. In the case of Instagram posts using the #NotreDameFire hashtag to push back against the loss of Notre-Dame Cathedral as a paramount concern for international society, we see how solidarity and kinship groups can mobilize to call for attention to issues the group of users considers more pressing— such as the burning Amazon rainforest, big game hunting in Africa and starving children around the world.

This form of remixing and appropriation is not unique to the online space. Huhtamo (2011: 28) traces its legacy to “stereotypical formula[s] evoked over and over again in different guises and for varying purposes”. Though not without some criticisms for being overly vague and universalizing, the study of these formulas, or *topoi*, according to Huhtamo (2011: 30) dates back to the 1930s and Ernst R. Curtius. Curtius was influenced by the Grand Tour ideologies prevalent at that time, as well as by Jung’s archetypes and Warburg’s iconology; however, *topoi* likely have been in use since the Dark Ages (Huhtamo, 2011: 29-30). That said, *topoi* are not consistent - a point to which Huhtamo asserts Curtius did not attend. Instead, they rely on socio-historical context and are “symptomatic of the times and places” in which they were evoked (Huhtamo, 2011: 33).

Two scholars have extended this framework into visual rhetoric and political cartoons - techniques widely used in the Instagram corpus of the #NotreDameFire corpus. Morris (1993: 198-9) sees images as inherently topological and follows earlier scholars,



including Parsons, in suggesting that cartoons are intimately related to one's social position via practical, emotional, intellectual and political knowledge. According to Morris, there are several elements by which cartoonists can invoke or draw upon topological knowledge. These elements include Gombrich's condensation or compressing "complex phenomenon into a single image that is purported to capture its essence" and combination or "the blending of elements and ideas from different domains into a new composite" (Morris, 1993: 200). A third element is Goffman's domestication, which is a process that takes what is novel, abstract, difficult to understand or unfamiliar and translates it into something "close, familiar, and concrete" through patterns and formulas (Morris, 1993: 201). Lastly, Bakhtin's carnivalization and hypercarnivalization affect form by ritualizing the everyday through stylized representation (Morris, 1993: 203).

Connors (2007) uses Medhurst & DeSousa's four inventional topoi, including (1) political commonplaces, (2) personal character traits, (3) situational themes, and (4) literary/cultural allusions to suggest popular culture and political cartoons are deeply interconnected because these types of cultural allusions offer a visual shorthand that connects with the viewer/reader (Connors, 2007: 261; 264). Importantly, Huhtamo (2011: 36; 40) sees the internet as "an enormous topos transmitter (and perhaps a topos generator as well)" in which they have the capacity to go viral thanks to social media.

#NotreDameFire on Instagram

As will be illustrated through an analysis of images and image themes collected using the #NotreDameFire hashtag, there is an amplified cultural power circulating on Instagram that puts the living force of Notre-Dame Cathedral to use as a form of civic engagement for agential viewers and content creators with not only imperial views but also those with decolonial sensibilities. By "decolonial sensibilities," we mean those that question lingering inequities and, specifically, those affective narratives that connect the Notre-Dame fire to "rubrics of 'security', 'terrorism', 'defense of society' or 'race'" (Stoler, 2016: 13). Importantly, the difference between viewers and content creators is a very blurred line these days. In the case of Instagram, users are one and the same. This dual role makes it possible to analyze only the images in this specific case, as these images constitute viewer responses in much the same way as Finnegan's artifacts do (comment cards, trial testimony or newspapers, for example). The image is the response to the event. Though not yet historical and not always photographs, these images still manage to function through Finnegan's framework of presence, character, appropriation and magnitude and provide a route for decolonial scholars to challenge "imperial views" through landscape. This is particularly true in the critical posts within the #NotreDameFire hashtag. As we will see based on the afore-mentioned method, many of these critical

posts employ irony, satire and outright cynicism to challenge the notion that the partial loss of Notre-Dame should take media and societal precedence over what these critics perceive to be more pressing issues of the day. These critical posts apply Finnegan's concepts of presence, character, appropriation and magnitude to challenge the imperial view of Notre-Dame as iconic French landscape. As Mitchell argues, landscape may be the spatially and temporally unmoored "'dreamwork' of imperialism where 'unresolved ambivalence and unsuppressed resistance' are negotiated (Mitchell, 1994: 10).

Presence

If images have the capacity to "produce *presence* in the face of profound, and often permanent, absence," the partial destruction of one of architecture's most iconic monuments (and lingering vestiges of French imperialism) certainly qualifies as one such scenario (Finnegan, 2015: 2; emphasis in original). Indeed, many people clearly felt an acute sense of loss as the fire at Notre-Dame Cathedral burned into the wee hours of the morning. Evidence of this can be found in the gathering crowds of onlookers praying together, resting their faces in their hands with tears streaming down their faces or singing Ave Maria as they huddled together just across the street. On Instagram, the #NotreDameFire hashtag granted presence to the cathedral not only as it was engulfed in flames but even today and likely for many years to come. In this way, the spatiality and temporality of both the building and the event itself were (and continue to be), in fact, collapsed and a space was created for viewers on Instagram to "remake" the building and event from symbol of colonial heritage/presence to site/sight of contestation. This remaking and contestation occurs as some Instagram users bemoan the devastation of Notre-Dame as iconic landscape while others push back on that heritage to question public commitment to a building over pressing social issues. This "conversation" is present throughout the corpus, which includes the population of #NotreDameFire images and functions as a conversation of sorts between those who see the Notre-Dame fire as a profound absence and those critics who view the reaction as overblown in lieu of the more pressing issues already outlined above.

Although there are plenty of rather striking and sometimes heart-wrenching images of Notre-Dame on fire nested within this hashtag, these are not the images that produce presence in the context of Finnegan's framework because they evoke a sense of ongoing action rather than ultimate loss after the fact. While these images are most certainly affective, they fail to collapse time and space - though they may one day do so. Instead, presence primarily is produced in one of three ways - through fine art, through architectural photography of the intact structure and through selfies. In the face of the possible complete ruination of one of the world's most iconic pieces of architecture and



landscapes, many Instagram users turned to art to address a clearly overpowering sense of loss. The sheer variety of styles of art posted under the #NotreDameFire hashtag is astounding. There are pencil and line drawings, watercolors and oils, etchings and graphic designs, realist and abstract representations and many other styles - some of which evoke a sense of critique via satire. Some feature people and others do not. In some, the cathedral is aflame and in others it is intact. Some are vibrantly colored and evoke an almost whimsical nostalgia for the monument/landscape, while others are somber and reflect a sense of mourning. Through it all, however, these representations function in a two-fold manner - both of which are imbued with affect and sensuality. First, the user acts as a virtual witness to unfolding events, even as they come to terms with and work through them. Second, the user provides a sense of presence for Notre-Dame Cathedral when they post the finished image of their art to Instagram using the #NotreDameFire hashtag. In both ways, the user is creating an at least semi-permanent record (archive) of the existence of the cathedral and, in the latter case, the user on Instagram is making virtual travel possible for those far removed from Paris (Finnegan, 2015: 34). In many ways, these personal representations of Notre-Dame construct a more meaningful record of its presence than is possible from the countless collected photographs and illustrations of the cathedral through the years before its destruction because they convey a sense of loss not previously possible.

Another way Instagram users produced presence was by posting photographs of the intact Notre-Dame Cathedral prior to the fire. Like the artistic renderings of the cathedral, these photos also represent a wide variety of styles. There are color and black and white images. Photos with tourists milling about in the background and pristine almost *Architectural Digest* style images that suggest a professional may have taken them. Photos taken by day and at night and in every season judging by the leaves (or lack thereof) on the trees, blooming flowers or tourist outfits. However, unlike the artistic posts, these photographs produce presence in quite a different way. While the tactility of the artistic posts at least implicitly acknowledges a felt sense of loss, these photographs of the intact monument/landscape seem almost in a state of denial as to unfolding events. I use the term “artistic posts” to refer to Instagram users who are uploading their own paintings, illustrations, etc. and “users” to refer to all other posters. This usage is to acknowledge that Instagram users posting their own art are more than just users of a social media platform. They are artists in the traditional sense. This is not to assert all Instagram users are artists. Unlike the artistic posts, however, it is almost as if these photos stand as a virtual witness to Notre-Dame *as it was* and will never be again. In this case, these photos make *imagined* virtual travel possible but to a *place* no one can ever go back to in quite the same way again. This creates a presence in the landscape itself

as a medium that both legitimizes and commodifies the cathedral as a cultural and social symbol. As Mitchell said, “Landscape is a medium in the fullest sense of the word. It is a material “means” embedded in a tradition of cultural signification and communication, a body of symbolic forms capable of being invoked and reshaped to express meanings and values” (Mitchell, 1994: 14).

Finally, Instagram users produced quite a different type of presence through the posting of selfies taken at Notre-Dame (a topic that already has received quite a lot of attention online). Nicholas Mirzoeff (2016: 63; 66; 69) suggests selfies are “really about social groups and communications (sic) within those groups” and that there are two kinds of selfie - the most common of which is “the selfie as digital conversation” or “digital performance of the self”. In these digital conversations, according to Mirzoeff (2016: 69), selfie takers are performing a socially acquired visual vocabulary that has allowed us to move beyond speech and the written word to a form that is not only information rich but also increasingly “fast, intense, and visual”. Much like the photographs of Oliver Wendell Holmes Sr. in Finnegan’s discussion of the battle of Antietam, the #NotreDameFire selfies are authorizing their takers’ own experience but differ from Holmes in that they are not privileging “the viewers’ experience of encountering the images for the first time” (Finnegan, 2015: 35). Instead, they are privileging the takers’ experience as a conversation starter that says, in an extension of the Grand Tour topological narrative, “*I was present before Notre-Dame was gone.*” In this way, we become acutely aware of the presence of the selfie-taking Instagram users, who are not those that can be read as having a decolonial sensibility (Mitchell, 1994). Instead, they are the Instagram users who seem to see France’s colonial history as irretrievable (Stoler, 2016).

Character

If Lincoln’s perceived character traits were “a synecdoche for the nation’s character,” the images and illustrations of Notre-Dame Cathedral being engulfed in communicates character in a similar yet slightly different manner that may, in fact, draw on Connors’ application of intentional topoi (Finnegan, 2015: 78). French culture is renowned for its cuisine, its fashion, its art and, perhaps most importantly, its architecture - all artifacts/evidence of its imperial history. At the top of a very long list of famous French architecture (including the Louvre, the Eiffel Tower, the Palace of Versailles and the Arc de Triomphe, amongst others) is Notre-Dame Cathedral. Construction began on Notre-Dame in 1163, making it the oldest building in Paris still standing today, so it is easy to see why the Paris mayor said the cathedral is “part of our common heritage,” President Macron professed that the loss of Notre-Dame as “a terrible tragedy” since the place “is the cathedral of all French... the epicenter of our life” and many Parisians call the gothic



marvel a “symbol” of French culture and heritage. The shared cultural narrative for the French surrounding Notre-Dame is not only that the cathedral stood in the heart of the country’s capital city but also that it played host to major national events and houses a collection of beloved national treasures - many of them looted from conquered peoples during the French imperial reign. For the French people, images of this burning icon no doubt stand in as a synecdoche via condensation and combination for a country in turmoil (Yellow Vest protests¹, rising gas prices, anti-semitism, a controversial immigration bill) whose national identity (read, white identity) is in peril.

For Catholics across the world, Notre-Dame is second only to Vatican City’s St. Peter’s Basilica in terms of iconicity. Often a site for pilgrimage and prayer, Notre-Dame still held evening mass each day and was home to many religious relics, including the tunic of Saint Louis, a stone from the Church of the Holy Sepulcher, nails from the cross, a piece of the cross and the crown of thorns, amongst others (the nails, cross and crown of thorns are uncertified). Within France, despite being an increasingly secular nation, even ‘lapsed Catholics’ recognize the significance of the cathedral to the church and its parishioners. Like the French people, many Catholics likely see images of the broken spire alight in the night sky during Holy Week as a symbol of a broken and woefully out of touch church on the brink of disaster from widespread charges of sexual abuse that largely have gone unrecognized and unpunished. In this case, these images are a synecdoche for a religious identity ravaged by an embroiled church. Of course, there are still many defenders of Catholicism who see images of the untouched golden cross that survived fire as “the forest” fell in on it and see God’s divine grandeur, defying scientific explanation. Nevertheless, in each of these cases, the images of Notre-Dame sparkling in the fiery glow of smoke and ember most likely do not so much help viewers “as a rhetorical resource for working out the anxieties of their age” as they reflect those anxieties back out off the screen at them (Finnegan, 2015: 55). Of course, it is impossible to ignore religion as colonial power par excellence in and of itself nor the myriad ways in which religion and imperial nation-states mutually construct and empower one another - a fact to which W.J.T. Mitchell (1994) alludes throughout his work.

For other users engaged in meaning-making within the Instagram community surrounding #NotreDameFire, the ethos of these images challenges taken-for-granted imperial narratives by visually admonishing the assertion that Notre-Dame is more

¹ The Yellow Vest movement took root in France in 2018, and the revolutionary group continues to regularly protest at the time of this writing. There have been several violent confrontations between police and protestors. Named for the reflective jackets road crews and some motorists wear, the Yellow Vest movement began as a response to rising fuel prices but has grown into a grassroots movement focused on broad issues of economic justice.

worthy of raising millions of dollars as people are starving, the environment is being destroyed and violence is erupting in locations across the planet. These users are tapping into a collective hashtag solidarity to question French cultural supremacy and implicitly its imperial legacy exemplified by the Cathedral.

Appropriation

Mitchell (1994: 2) argues that “landscape *circulates* as a medium of exchange, a site of visual appropriation, a focus for the formation of identity” (emphasis in original). If we consider Notre-Dame Cathedral as landscape and view appropriation as working to reposition the subject of an image by commandeering the structure, styles and strategies of other popular communication, memes are probably the most obvious example of appropriation on social media — especially in the highly visual realm of Instagram. Moreover, the style of appropriation found here draws on the visual shorthand suggested by Connors (2007), Huhtamo (2011), and Morris (1993). Although Finnegan’s examples of appropriation draw on the muckraking tradition and include references to vivid description and direct address, for our purposes here (and in keeping with Mitchell’s understanding of landscape as a surface model), this section focuses only on the structure, style and strategies of the memes as standalone and the “rhetoric designed to shame” contained within them (Finnegan, 2015: 95). It does not include an analysis of the accompanying textual description posted alongside the memes or user comments. Additionally, while Finnegan sees the full-page portrait frontispiece of Dawley’s book *The Child That Toileth Not* as a sort of “visual epigraph” that situates “the author within a particular space and time and hinting that he possesses firsthand experience of the conditions he will describe,” in the case of Instagram, it is the hashtag that functions as epigraph (Finnegan, 2015: 99). In the case of #NotreDameFire, however, the epigraph not only does the work of positioning the author, it also works to “invite the viewer” into the open space as a photograph’s caption does for Finnegan (2015: 102). But, what are these memes inviting the viewer into?

Although they certainly do not do so exclusively, many of the memes themselves function as visual rebuttals to the colonial master narrative of the Notre-Dame fire as catastrophe (Finnegan, 2015: 108). They do this by shifting the viewer’s attention away from the fire and onto other pressing issues of the day through juxtaposition that constructs a “visual discourse of morality” (Finnegan, 2015: 65). Examples of this juxtaposition include: an illustration of a starving child holding a “save Notre Dame” sign; a photo of a group of malnourished and solemn looking children set underneath a photo of the gutted roofline of Notre-Dame with the caption “When a building is more important than human life... the devil is winning”; A blurry snapshot featuring a young boy stretching awkwardly in an



attempt to reach the fourth stair step labeled “Notre Dame” from the bottom floor where the boy is “millions of donations” and each step he is skipping represents “world hunger”, “Puerto Rico relief” and “uncaging migrant children”; Side-by-side photos of the burning cathedral and the burning rainforest; Four photographs of the jungle, the coastline, a coral reef and a beehive all stamped with the words “rebuild this cathedral”; Another stacked group of photos featuring the burning church set atop a man tenderly touching a forlorn-looking rhinoceros. All of these exemplify the use of juxtaposed imagery to draw attention to the hypocrisy of raising hundreds of millions of dollars for a building when there are people starving, the planet is in peril and animals are going extinct every day to no great fanfare (or great donations). This is the visual rhetoric of shame.

Still other memes appropriate popular culture (especially cartoons as discussed earlier in the context of *topoi*) to alternatively poke fun at those mourning the loss of Notre-Dame or to illustrate their sadness about the event. There are more than a handful of Photoshopped images featuring dragons burning down the cathedral. To further exemplify the *Game of Thrones*²² theme, there also is a fake news article with Cersei Lannister smiling smugly at the photo of Notre-Dame burning positioned to her right. The headline reads, “Cersei Lannister claims responsibility for Notre Dame (sic) fire,” as well as a well-illustrated comic of Daenerys Targaryen telling one of her dragons, “I said that dame! I was talking about Cersei!” as the cathedral burns in the background. While the Disney version of the Hunchback of Notre-Dame (along with his gargoyle buddies, OJ Simpson and a bear on a tricycle) also appears in the police lineup of “Notre Dame fire suspects” that pokes fun at the event, far more of the memes featuring the quintessentially Parisian characters mourn the loss of the great cathedral. In fact, many of the cartoon memes that fall into this category are of either the Hunchback hugging Notre-Dame or of the gargoyles crying. Although it is impossible to know for sure, it seems at least anecdotally possible the prevalence of this style of meme may be the reason Disney decided to donate money to reconstruction. In all cases, these memes rely on what Mitchell (1994: 92; 262) has termed the “imaginative appropriation of landscape” and clearly invoke a “considerable power to mobilize political passions”.

Magnitude

If magnitude is about gravity, enormity, weightiness and significance, the Notre-Dame fire exemplifies deep cultural meaning and importance. It also requires, as Finnegan

²² Game of Thrones was an award-winning HBO fantasy drama series that ran from 2011 to 2019. It was based on George R.R. Martin’s book series and featured several rival families fighting for the right to sit on the Iron Throne. Cersei Lannister and Daenerys Targaryen were women from two of the families competing for the throne.

proposes, management to become less overwhelming - this especially is true for Parisians and Catholics who may be enmeshed with the status quo of colonialism or entangled in a colonial presence. The images found within the #NotreDameFire hashtag suggest some Instagram users are attempting to manage the personal and cultural gravity of the situation through visual mediation. At the most basic level, sharing images of Notre-Dame *as it was* expresses a deep nostalgic drive, while sharing images of Notre-Dame ablaze can be read as an attempt at catharsis in the wake of unimaginable devastation to national and religious identity. Even the sharing of parodic memes may be read as an attempt to mediate sadness or anger through humor. Ultimately, it is impossible to know through the images alone whether these social media users identify with the images as “‘real’, educational documents of social fact”; however, we do see the use of “popular language... grounded in disassociation, irony, and shame”, as well as a demand for public policy action (though not necessarily related to Notre-Dame) and advocacy for wider circulation through the photos, art and memes discussed in the sections above (Finnegan, 2015: 131).

Read through the lens of Mitchell’s (1994) perspective on landscape and imperialism as objects of nostalgia, the ways in which #NotreDameFire meme creators construct its mediated representation in the digital archive of Instagram also illustrates these memes “magnitude of value” (Mitchell, 1994: 335). Their magnitude of value lies not only in Instagram users’ attempts at meaning-making, catharsis or even political struggle but also in the labor involved in creating and sharing them. Within participatory cultures and politics, there is an exchange value to appropriating and remixing content that challenges the status quo and, in the case of critical Instagram users, also challenges Notre-Dame as a landscape of French imperialism. For example, many memes compare the gravity of the loss of Notre-Dame to the loss of the Amazon rainforest, the loss of endangered species or the loss of human life. In this way, these images are saying ‘Don’t look at this. It isn’t important. Instead, look at this. It is’. These images, in particular, employ Finnegan’s conception of magnitude in that they are using the fire at Notre-Dame compared with other catastrophes as a different kind of “educational document of social fact” to reframe the conversation to a critical activism perspective (Finnegan, 2015: 131). Moreover, they are grounding the visual conversation in the language of shame. They are saying, “You should be ashamed to care more about Notre-Dame than this more pressing issue.” These images also implicitly demand policy action around these same issues. Lastly, with X users, publishing these images on Instagram demands increased visibility for these images.



Final remarks: Making Images Matter

The images within the #NotreDameFire hashtag exist in a particular socio-historical time and place and can only be understood by framing them within this context. In addition to the contextual clues provided in each of the four sections dedicated to an image's capacity to produce presence, communicate character, appropriate popular culture and mobilize magnitude, the fire at the iconic cathedral also was preceded by a series of other calamitous events that likely informed Instagram viewers and content creators' perspectives on the event. In June 2017, a massive fire destroyed Grenfell Tower (a public housing block in London), killing 72 people and decimating both the tower and many surrounding homes. Outside of the United Kingdom, it is a catastrophe most global citizens still know nothing about. In late March and early April before the Notre-Dame fire broke out, three black churches were burned down by a white sheriff's son in Louisiana across a 10-day arson spree. Although coverage was prevalent in the United States for a short period, it quickly waned before being dwarfed by stories about the Notre-Dame fire. On Easter Sunday, just days after the Notre-Dame fire, a series of violent bombings by Muslim extremists devastated churches across Sri Lanka, killing at least 359 people. Despite no one dying in the Notre-Dame fire, it still seemed to receive far more coverage than the other fires (and bombings) across the world. These messages, for many, were loud and clear—the sight of an historic landscape in peril deserves more “air time” than racism, violent extremism or poor people's lives.

When the public recognizes these injustices but has little or no power to address them, where do they turn? In today's modern mediated world, increasingly to social media. Finnegan (2015: 124) argues that “photographs shape citizens' experience of national life and are routinely mobilized by citizens as resources for public argument”. If this is the case, and I believe it is, then Instagram as a visual digital archive seems the most likely of the social media platforms for citizens and decolonial scholars to use as a resource in this way. Moreover, in the specific context of social media such as Instagram, it clearly is not only photographs that shape experience and mobilize citizens - art, illustrations, memes, etc. can do the same work when collected via hashtag. They do so through their unique capacities for presence, character, appropriation and magnitude. In this way, a visual digital archive such as Instagram can not only provide a vehicle for sympathetic messages in line with the dominant narrative but also potentially problematize that narrative and organize political resistance to the colonial legacy of symbolic landscapes like Notre-Dame. Whether we like it or not, the political reality in today's context is that traditional ideals of citizenship often stand in stark contrast to reality, and this disproportionately effects young people who are called out for being disengaged (Dahlgren, 2009: 13). Perhaps, as Dahlgren (2009: 14) suggests, part of

moving beyond the current conundrum in which we find ourselves means “finding new ways to embody and express democratic values and principles, rather than try to reconstruct circumstances that have become historically eclipsed”. Perhaps, despite its somewhat ambiguous and contradictory nature, Instagram hashtag activism is one such way.

References

- Benjamin, W. (2010). *The work of art in the age of mechanical reproduction* (first published 1936). New York, NY: Prism Key Press.
- Bonilla, Y. & Rosa, J. (2015). #Ferguson: Digital protest, hashtag ethnography, and the racial politics of social media in the United States. *American Ethnologist*, 42(1), 4-17.
- Connors, J.L. (2007). Popular culture in political cartoons: Analyzing cartoonist approaches. *PS: Political Science and Politics*, April, 261-265.
- Finnegan, C.A. (2015). *Making photography matter: A viewer's history from the Civil War to the Great Depression*. Chicago, IL: University of Illinois Press.
- Finnegan, C.A. & Kang, J. (2004). “Sighting” the public: Iconoclasm and public sphere theory. *Quarterly Journal of Speech*, 90(4), 377-402.
- Hariman, R. & Lucaites, J.L. (2007). *No caption needed: Iconic photographs, public culture, and liberal democracy*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Huhtamo, E. (2011). Dismantling the fairy engine. In E. Huhtamo & J. Parikka (Eds.), *Media Archeology: Approaches, Applications, and Implications* (27-47). Berkeley: University of California Press.
- Jenkins, H., Ito, M. & boyd, d. (2016). *Participatory culture in a networked era*. Malden, MA: Polity Press.
- Loza, S. (2013). Hashtag feminism, #SolidarityIsForWhiteWomen, and the other #FemFuture. *A Journal of Gender, New Media, and Technology*, 5, n.p.
- McIntyre, L. (2018). *Post-truth*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Mirzoeff, N. (2016). *How to see the world: An introduction to images, from self-portraits to selfies, maps to movies, and more*. New York, NY: Basic Books.
- Mitchell, W.J.T. (1994/2002). *Landscape and power* (2nd ed.). Chicago: University of Chicago Press.
- Morris, R. (1993). Visual rhetoric in political cartoons: A structuralist approach. *Metaphor and Symbolic Activity*, 8(3), 195-210.
- Mottahedeh, N. (2015). *#iranelection: Hashtag solidarity and the transformation of online life*. Stanford, CA: Stanford University Press.



Panofsky, E. (1955). *Meaning in the visual arts: Papers in and on art history*. New York, NY: DoubleDay.

Pickard, V. (2016). Media failures in the age of Trump. *The Political Economy of Communication*, 4(2), 118122.

Stoler, A.L. (2016). *Duress: Imperial durabilities in our times*. Durham: Duke University Press.

Williams, S. (2015). Digital defense: Black feminists resist violence with hashtag activism. *Feminist Media Studies*, 15(2), 341-344.

Periodicals and Social Media

Breeden, A. (2019). Millions in Notre-Dame Donations Pout in as France Focuses on Rebuilding. *The New York Times*. Retrieved from <https://www.nytimes.com/2019/04/17/world/europe/donate-notre-dame-fire.html>.

EmmanuelMacron. (2019, April 15). Cette cathédrale Notre-Dame, nous la rebâtirons. Tous ensemble. C'est une part de notre destin français. Je m'y engage: dès demain une souscription nationale sera lancée, et bien au-delà de nos frontières. [Tweet]. Retrieved from <https://twitter.com/EmmanuelMacron>.

Eustachewich, L. & Perez, C. (2019). Notre Dame cathedral might never be the same, experts warn. *New York Post*. <https://nypost.com/2019/04/16/notre-dame-cathedral-might-never-be-the-same-experts-warn/>.

GoArchitect (2019). The People's Notre-Dame Cathedral Design Competition. Retrieved from <https://www.goarchitect.co/products/the-peoples-notre-dame-cathedral-design-competition>.

Gonzalez, R. & Horsley, S. (2019). Donation pledges roll in for Notre Dame's reconstruction. NPR. Retrieved from <https://www.npr.org/2019/04/16/714116303/donation-pledges-roll-in-for-notre-dames-reconstruction>.

Lyons, K. (2019). Notre Dame fire: Macron promises to rebuild cathedral within five years. *The*

Guardian. Retrieved from <https://www.theguardian.com/world/2019/apr/17/notre-dame-fire-macron-promises-to-make-cathedral-more-beautiful-than-before>.

Lough, R. & Pailliez, C. (2019). France asks - should Notre-Dame's spire be rebuilt as it was? *Reuters*. Retrieved from <https://af.reuters.com/article/worldNews/idAFKCN1RS0B8>.

Lough, R. & Pineau, E. (2019). French President Macron hopes to rebuild Notre-Dame in five years. *Reuters*. Retrieved from <https://www.reuters.com/article/us-france-notredame-probe/french-president-macron-hopes-to-rebuild-notre-dame-in-five-years-idUSKCN1RS0AV>.

Notre-Dame fire: Macron says new cathedral will be 'more beautiful' (2019, April 17), *BBC News*. Retrieved from <https://www.bbc.com/news/world-europe-47957400>.

Prior, R. (2019). The entire wooden interior of Notre Dame Cathedral has been lost. *CNN*. Retrieved from <https://www.cnn.com/style/article/nortre-dame-fire-oak-wood-trnd/index.html>.

realDonaldTrump (2019, April 15). So horrible to watch the massive fire at Notre Dame Cathedral in Paris. Perhaps flying water tankers could be used to put it out. Must act quickly! [Tweet]. Retrieved from <https://twitter.com/realDonaldTrump>.

Meredith L. Pruden is a doctoral student in the Department of Communication at Georgia State University. Her focus lies in cultural studies, with specific attention to feminist media studies, digital culture and visual communication. She has several journal articles under review and presented her research at diverse conferences. She is an inaugural doctoral research assistant on a Facebook grant exploring the internationalization of far-right publics, and serves as an NCA Feminist and Gender Studies Division Graduate Student Representative. With a professional background as a journalist, her goal is to be a public intellectual working at the intersection of academia and the popular press.

✉ mpruden1@gsu.edu

varia



Muñecas: sueños & juegos ancestrales que desafían la Teoría canónica de la imagen

Dorota Maria Kurażyńska & Juan J. Cabrera-Contreras

Resumo:

O objetivo deste artigo é patentear algumas das limitações da teoria das imagens atualmente considerada canónica - que postula que imagem = signo -, ilustrando-os com uma análise de sua dificuldade em enfrentar a questão “que tipo de imagem é uma boneca?” Também pretendemos chamar a atenção para a necessidade de construir uma teoria mais solvente, capaz de descrever e explicar a diversidade de disparidades de empregos em que as imagens são usadas de facto - e que excedem claramente o escopo muito seletivo e restrito dos usos semióticos. Argumentaremos igualmente que a *petitio principii* que reduz as imagens à condição de signos dificulta a possibilidade de vê-las como artefactos concebidos e conformados para servir como úteis definidos pelo emprego específico a que se destinam. Como estudo de caso, selecionamos um ensaio de Maurizio Bettini intitulado *Pupa. A boneca na cultura grega e romana*, que evidencia as aporias envolvidas pela doutrina canónica da imagem. Apoiaremos a nossa discussão no trabalho de dois autores eminentes que abordaram a questão “O que é uma imagem?”: W.J.T. Mitchell e Ernst H. Gombrich. O nosso estudo trata apenas de imagens que são artefactos físicos. A noção de artefacto-utensílio ajudará a conceituar e organizar algumas das questões e assuntos centrais na nossa abordagem para a compreensão de imagens.

Palavras-chave: imagem; boneca; signo; robô; artefacto-utensílio; artefactos técnicos.

Resumen:

El objetivo de este trabajo es hacer patentes algunas de las limitaciones de la Teoría de las imágenes actualmente tenida por canónica - que postula que imagen = signo -, ilustrándolas con un análisis de su dificultad para afrontar la pregunta “¿qué tipo de imagen es una muñeca?”.

También pretendemos llamar la atención sobre la necesidad de construir una teoría más solvente, que sea capaz de describir y explicar la disparidad tan diversa de los empleos en los que las imágenes son usadas de facto - y que rebasan, claramente, el muy selectivo y restringido ámbito de los empleos semióticos. Argumentaremos, así mismo, que la *petitio principii* que reduce las imágenes a la condición de signos obstaculiza la posibilidad de verlas como artefactos concebidos y conformados para servir como útiles definidos por el empleo específico al que están destinados. Como estudio de caso hemos seleccionado un ensayo de Maurizio Bettini titulado *Pupa. La muñeca en la cultura griega y romana*, que evidencia algunas de las aporías involucradas por la doctrina canónica de la imagen. Apoyaremos nuestra discusión en el trabajo de dos autores eminentes que han encarado la cuestión “¿qué es una imagen?”, W.J.T. Mitchell y Ernst H. Gombrich. Nuestro estudio trata únicamente de imágenes que son artefactos físicos. La noción de “artefacto-útil” ayudará a conceptualizar y organizar algunas de las preguntas y problemas centrales en nuestro acercamiento a la comprensión de las imágenes.

Palabras clave: imagen; muñeca; robot; signo; artefacto-útil; artefactos técnicos.

Abstract:

The objective of this paper is to make patent some of the limitations of the Theory of images currently considered canonica - which postulates that image = sign -, illustrating them with an analysis of its difficulty in facing the question “what sort of image is a doll?” We also intend to draw attention to the need to build a more solvent theory, which be capable of describing and explaining the diverse disparity of employs in which images are used de facto - and that clearly exceed the very selective and restricted scope of semiotic uses. We will also argue that *petitio principii* that reduces images to the condition of signs hinders the possibility of seeing them as artifacts, conceived and shaped to serve as tools defined by the specific use for which they are intended. As a case study we have selected an essay by Maurizio Bettini entitled *Pupa. La bambola nella cultura greca e romana* (“Pupa. The doll in Greek and Roman culture”), in order to evince aporias involved by the canonical doctrine of images. We will support our discussion with the work of two eminent authors who have addressed the question “what is an image?”, W.J.T. Mitchell and Ernst H. Gombrich. This study deals only with images which are physical artifacts. The notion of a tool–artifact will help to conceptualize and organize some of the central questions and issues in our approach to understanding images.

Keywords: image; doll; robot; sign; artifact-tool; technical artifacts.



Introducción

El simulacro es un componente fundamental del imaginario occidental.

La historia de Pigmalión es el mito fundador del simulacro.

El simulacro es un objeto ficticio que no representa. Es.

La técnica, la magia y el arte son los tres medios reconocidos por la tradición para construir objetos ficticios que existen.

La técnica, la magia y el arte crean simulacros solos o en combinación.

La historia de Pigmalión es un “mito artístico” que incorpora, a modo de aportes secundarios, la magia y la técnica.

Stoichita, 2006: 289

Hace más de 60 años que René Huyghe, angustiado por la influencia creciente de las imágenes en nuestra sociedad, afirmó que la “civilización del libro” estaba siendo desbancada por la “civilización de la imagen” (Huyghe, 1955). Diez años más tarde, en la introducción a su libro *Les puissances de l’image* (1965), insistía en que uno de los efectos de la extraordinaria pasión contemporánea por las imágenes es que “no somos ya hombres de pensamiento, hombres cuya vida interior se nutra de textos”, porque, habiéndose producido el “triumfo de las imágenes”,

Estas asedian al hombre y tienen la misión, en la publicidad, de sorprenderle primero para luego dirigir su atención. Además, suplantaban a la lectura en el papel que ésta desempeñaba para alimentar la vida moral. Pero, en lugar de presentarse al pensamiento como un ofrecimiento a la reflexión, tienden a violentarlo, a imprimirse en él por una proyección irresistible, sin dejar a ningún dominio racional, tiempo para levantar una barrera o producir tan siquiera un filtro. Lucien Febvre dio a los tiempos modernos, surgidos del Renacimiento, el nombre de “Civilización del libro”. Esta denominación ha sido superada y parece preciso reemplazarla, a partir del siglo XX, por la que propuse de “Civilización de la Imagen”. (Huyghe, 1968:15)

Medio siglo después, Mitchell comenzó uno de los apartados del capítulo “Conclusión” de su *Teoría de la imagen* preguntándose “¿Por qué nos crea tanta ansiedad la representación?” (Mitchell, 2009: 361). En las primeras páginas de este libro, Mitchell

testimoniaba elocuentemente la angustia generada por el triunfo cada vez más acuciante de las imágenes:

En 1988, el *National Endowment for the Humanities* publicó un informe titulado *Las Humanidades en América*. (...)

Cuando el informe se vuelve hacia el “futuro” de la imagen (...) insiste en que la imagen “compone un medio bien distinto al de la letra impresa (...). El sentido común parecería indicar que es fácil manipular a los espectadores con imágenes. (...)

Encontramos que el problema del siglo veintiuno es el problema de la imagen. Desde luego, no soy yo el primero en sugerir que vivimos en una era dominada por las imágenes, las simulaciones visuales, los estereotipos, las ilusiones, las copias, las reproducciones, las imitaciones y las fantasías. (...) Las ansiedades respecto al poder de la cultura visual no sólo afectan a los intelectuales críticos. Todo el mundo sabe que (...) las imágenes son peligrosas y que pueden cautivar al que las mira y robarle el alma (Mitchell, 2009: 9-10).

Hace más de medio siglo que se dice que hemos ingresado en la *era de las imágenes*, y es evidente que vivimos en un mundo donde el impacto y la relevancia de las imágenes parecen cada vez mayores. Las imágenes importan y, puesto que importan, parece razonable pensar que el conocimiento sobre las imágenes es importante y que deberíamos disponer de un conocimiento solvente acerca de ellas. Pero, cuando revisamos la literatura sobre el tema, comprobamos que los expertos que declaran su descontento con el estado del conocimiento sobre las imágenes son muchos. La teoría de las imágenes actualmente tenuta por canónica (en adelante T.C.I.) resulta insatisfactoria. Por razones de espacio, justificaremos esta afirmación aportando únicamente un ejemplo: “Aunque tenemos miles de palabras sobre las imágenes”, se lamenta Mitchell, “aún no poseemos una teoría satisfactoria sobre ellas. [...] Quizá el problema no esté sólo en las imágenes, sino en la teoría” (Mitchell, 2009: 17).

Llamamos “teoría” o “doctrina canónica de la imagen” a la concepción de las imágenes que las reduce a la condición de signos, afirmando que “imagen = signo”. Mitchell da cuenta de ella en su ensayo “¿Qué es una imagen?” indicando:

El tópico de los actuales estudios sobre las imágenes establece que han de ser entendidas como una forma de lenguaje; en vez de como una ventana transparente al mundo, las imágenes se consideran en la actualidad como un tipo de signo que presenta una apariencia engañosa de naturalidad y transparencia, y que oculta un mecanismo de representación opaco, tergiversador y arbitrario, un proceso de mistificación ideológica (Mitchell, 2011: 108-109).

Si hay un discurso “canónico” sobre las imágenes, también debe haber otro “apócrifo”. En el pasaje anterior de Mitchell se insinúa cuál es: el descalificado como “mistificación ideológica” por postular la posibilidad de que entre algunas imágenes y las cosas del



mundo con las cuales las relacionamos pueda existir un vínculo de naturalidad no tergiversadora y arbitraria. Aunque Mitchell no lo menciona aquí, para él, el principal apóstol del discurso apócrifo de las imágenes es Gombrich¹. Una de las dificultades más notables de la T.C.I. es que no puede aportar una definición solvente del término “imagen”. Asumiendo la *petitio principii* que estipula que imagen = signo y, por tanto, que la relación entre las imágenes y las cosas a las que son vinculadas es, siempre y necesariamente, tan convencional y arbitraria como el vínculo de las palabras con lo denotado por éstas, la T.C.I. hace dos cosas: en primer lugar, sitúa la reflexión sobre las imágenes en el terreno de los signos (arrebátandola del ámbito de los artefactos-útil usados en empleos fácticos que a menudo son físicos, y apartándola de él), y, en segundo lugar (y una vez situados en el terreno de los signos), emborrona el hiato que distinguiría las imágenes de las palabras². Que la reflexión sobre las imágenes sea *confundida* con la reflexión sobre los signos entraña una dificultad importante, porque cuando todas las imágenes son metidas en el mismo saco que los signos, está claro que el *genus proximum* de “imagen” sería “signo”, pero no hay forma de establecer cuál

¹ En los trabajos de Mitchell, las referencias a Gombrich son frecuentes (y nos parece que siempre teñidas de un sesgo abiertamente hostil). Mitchell presenta al autor de *Arte e ilusión* como campeón de la posición que cuestiona la doctrina convencionalista de las imágenes: “Nature and Convention; Gombrich’s Illusionism” (Mitchell 1986), e “Ilusión: Mirar como miran los animales” (Mitchell, 2009).

² Emborronar la distinción que segrega las imágenes de las palabras es uno de los objetivos declarados de la teoría de las imágenes postulada por Mitchell. Desde que en 1984 publicó su célebre “What Is an Image?”, son constantes sus declaraciones en este sentido (acompañadas a menudo de referencias a “la lucha por la supremacía entre signos pictóricos” (“the struggle for dominance between pictorial and linguistic signs”) — ver por ejemplo, el cap. “Más allá de la comparación: Imagen, Texto y Método” de *Teoría de la imagen* (Mitchell, 2009: 79-99). “Las diferencias entre tipos de signo”, afirma Mitchell en *Iconology*, remitiéndose a N. Goodman, “son cuestiones de uso, hábito y convención. Entre textos e imágenes, e imágenes y párrafos, la línea divisoria es rotulada por una historia de diferencias prácticas en el uso de diferentes tipos de marcas simbólicas, y no por una división metafísica [...]. El sistema de Goodman nos permite apreciar las diferencias entre tipos de signo sin tener que reificarlos en términos como ‘naturaleza’ y ‘convención’, términos que inevitablemente incorporan alguna comparación ideológica insidiosa, aunque afirman no ser otra cosa que descripciones neutrales.” (Mitchell, 1986: 69). En el original: “The differences between sign-types are matters of use, habit, and convention. The boundary line between texts and images, pictures and paragraphs, is drawn by a history of practical differences in the use of different sorts of symbolic marks, not by a metaphysical divide [...] Goodman’s system allows us to look at the differences between sign-types without reifying them in terms like ‘nature’ and ‘convention,’ terms which inevitably import some invidious ideological comparison while claiming to be nothing more than neutral descriptions”. (Mitchell, 1986: 69). Para una aproximación a la cuestión del emborronamiento mitchelliano de la distinción imágenes/textos, *vid. Poststructuralist Iconology: The Genealogical and Historical Concerns of Mitchell’s Image Science* de György E. Szőnyi (Szőnyi, 2017), especialmente el epígrafe “The Genesis of Mitchell’s Image/Word Theory” (Szőnyi, 2017, p. 66 y ss).

es la *differentia specifica* que permitiría distinguir la *Afrodita de Cnido* de la palabra “estatua”. Aquí radica el origen del “problema del iconismo” y la razón por la cual la T.C.I. es incapaz de contestar la pregunta “¿qué *no* es una imagen?”³

Esta incapacidad no debería subestimarse. Toda definición es una teoría *in nuce*, y cuando la definición del término que nombra el objeto de nuestro estudio no está clara, la teoría que guía nuestras observaciones y organiza nuestro conocimiento sobre los miembros de la clase que constituye dicho objeto de estudio tampoco puede ser clara⁴. Esto es importante porque, en el marco del conocimiento científico, las teorías se valoran en gran medida por su poder aclaratorio — y sucede que la T.C.I. no está en situación de aclarar por qué tiene por imágenes las cosas que tiene por imágenes. Por ejemplo, Mitchell afirma que las imágenes son “un tipo de signo que presenta una apariencia engañosa de naturalidad y transparencia”. ¿Significa esto que la teoría de la imagen niega a la inscripción <♥> y a Peppa Pig la condición de imágenes? Sugerimos este interrogante pensando en que de estas figuraciones no puede afirmarse que presentan una apariencia engañosa de naturalidad y transparencia.

Más allá de estipular (dogmáticamente) la *petitio principii* que declara que “imagen = signo”, la T.C.I. no puede generar una teoría científicamente plausible, es decir, dotada de un poder aclaratorio que permita dirimir las discrepancias en el seno de la comunidad de indagación filosófica que se interesa por las imágenes. Subsiguientemente, la T.C.I. tampoco está en condiciones de guiar las observaciones y organizar el conocimiento sobre los miembros de la clase que constituyen su objeto de estudio.

Este trabajo no aspira a resolver la pregunta “¿qué es una imagen?”. Únicamente pretende hacer patentes algunas de las limitaciones de la T.C.I., ilustrándolas con un análisis de su dificultad para afrontar la pregunta “¿qué tipo de imagen es una muñeca?” - así como llamar la atención sobre la necesidad de construir una teoría de las imágenes más solvente, que pueda ser de utilidad para la generación que va sucedernos, que es

³ Esta pregunta fue formulada por uno de los participantes (Steffen Siegel) en el seminario *What is an Image?*, organizado en 2010 por Elkins. Ninguno de los asistentes (incluido Mitchell) fue capaz de ofrecer una respuesta plausible a esta cuestión (Elkins, 2010: 235; Elkins & Naef, 2011: 14).

⁴ A esta cuestión se refiere Karl Popper en un pasaje memorable de *Conjeturas y refutaciones*: “Hace veinticinco años traté de explicar esto a un grupo de estudiantes de física de Viena comenzando una clase con las siguientes instrucciones: ‘Tomen papel y lápiz, observen cuidadosamente y escriban lo que han observado’. Me preguntaron, por supuesto, qué es lo que yo quería que observaran. Evidentemente, la indicación ‘¡observen!’ es absurda (...) La observación siempre es selectiva. Necesita un objeto elegido, una tarea definida, un interés, un punto de vista o un problema. Y su descripción presupone un lenguaje descriptivo, con palabras apropiadas; presupone una semejanza y una clasificación, las que a su vez presuponen intereses, puntos de vista y problemas” (Popper, 1991: 72-73).



probable que llegue a conocer modalidades de muñeca que hagan realidad de los sueños y juegos ancestrales del viejo Pigmalión.



Figura 1. Prótesis dental. Avión de papel

Para alcanzar nuestro objetivo, más que de creaciones sublimes como la *Victoria de Samotracia*, la *Venus de Botticelli* o *La Grande Odalisque* de Ingres, hablaremos de imágenes bastante más cotidianas y humildes: la inscripción <♥>, una prótesis dental, los aviones de papel y, sobre todo, de muñecas — ese juguete que solemos asociar con niñas, pero que tantos y tan atávicos sueños “pigmaliónicos” ha suscitado en algunos hombres. Nuestra alusión a las prótesis dentales, los aviones de papel y las muñecas, como casos interesantes de imagen, puede sorprender al lector poco familiarizado con la Teoría de las imágenes. Pero dista de ser novedosa. Son célebres los estudios sobre juguetes como el caballo de palo (*hobby horse*) y el oso de peluche de Gombrich, así como las referencias de este autor a las “moscas artificiales” usadas como señuelo por los pescadores y a los empleos pornográficos de imágenes de desnudos. No nos consta que Gombrich haya mencionado aviones de papel en sus trabajos, aunque sí el “pájaro artificial” (“il Grande Nibbio”) proyectado por Leonardo y también un orinal metálico usado

como casco por un niño en sus juegos y la pelota que un gato persigue y caza en los suyos. A una prótesis de marfil —la que reemplazó el hombro del joven Pelops, que la diosa griega Deméter había tragado por descuido— se refiere Stoichiță al comienzo sección “El hueso y la carne” del capítulo “Modificaciones” de *Simulacros El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, donde este autor analiza algunas referencias antiguas —especialmente de Ovidio— a la legendaria historia de la muñeca fabricada por Pigmalión (Stoichiță, 2006: 19).

Este artículo está estructurado en tres partes. La primera aporta un estudio de caso que permite ilustrar algunas de las dificultades de la T.C.I. La segunda ofrece una visión de esta teoría —tomando a Mitchell como referencia— y una crítica a la misma — ahora tomando a Gombrich como referencia. La tercera echa un vistazo a algunos desarrollos actuales del atávico sueño de la muñeca viviente, contrastándolos con modalidades de imágenes como la inscripción <♥>. El trabajo termina con una sección de conclusiones donde se subrayan algunas de las dificultades inherentes a la T.C.I.



Figura 2. Muñeca de Crepereia Tryphaena



Maurizio Bettini: “Pupa. La muñeca en la cultura griega y romana”

Como sucede tan frecuentemente en Roma, el 10 de mayo de 1889 tuvo lugar un hallazgo extraordinario. Durante los trabajos de excavación previos a la cimentación del futuro Palacio de Justicia, se encontraron dos sarcófagos antiguos de mármol. Las inscripciones indicaban que uno contenía los restos de una mujer llamada Crepereia Tryphaena y el otro los de un familiar llamado Crepereius Euhodus. Ambos vivieron a mediados del siglo II d.C. Cuando fueron abiertos, el contenido del sarcófago de la mujer atrajo la atención de inmediato. Su calavera, ligeramente inclinada hacia la izquierda, parecía mirar una muñeca que reposaba apoyada sobre el omóplato. La muñeca se exhibe actualmente en los Museos Capitolinos de Roma. Mide 23 centímetros, es de marfil y sus extremidades articuladas están unidas mediante pernos que engarzan las juntas de los hombros, los codos, las caderas y las rodillas.

En 1992, el catedrático en filología clásica y antropólogo italiano Maurizio Bettini publicó un opúsculo sobre esta muñeca titulado *Pupa. La bambola nella cultura greca e romana* (Bettini, 1992a; 1992b). Este ensayo ha sido publicado en español, dentro de un pequeño volumen titulado *Muñeca* (Bettini, 2015). Bettini lo articula en dos partes. En la primera, la muñeca es descrita como la imagen minuciosamente naturalista de una pequeña joven de marfil cuyo cuerpo ha sido diseñado para ser manipulado. Bettini la presenta como un cuerpo al que se le hacen cosas, con el que se hacen cosas y al cual se hace hacer cosas. Conocemos más artefactos-útil a los cuales hacemos hacer cosas, los sacacorchos, por ejemplo, pero también otros juguetes diseñados para ser manipulados, como el cubo de Rubik o el yo-yo, que también consisten en cuerpos diseñados *ex profeso* para ser maniobrados físicamente. Son juguetes destinados a servir siendo manipulados y, por tanto, artefactos-útil cuya conformación (aspectual, mecánica, material, etc.) ha de respetar escrupulosamente el principio básico del diseño funcionalista, que prescribe que *form follows function* (la forma sigue a la función, un principio que, como es sabido, no rige para la conformación de esa modalidad de herramientas que son los signos). Pero, a diferencia de estos juguetes, que son empleados netamente como *objetos*, una muñeca es un cuerpo de mujer conformado para que, de alguna manera, pueda *servir*⁵ como compañera de juegos de su dueña, es decir, como una modalidad de *alter ego* — más como un *sujeto* que como un mero *objeto*.

Adelantándonos a algo que veremos enseguida - que la muñeca es presentada por Bettini como “partner” de la niña que juega con ella -, deseamos subrayar aquí la

⁵ *Servir*, tanto en el sentido de “valer, ser de uso o utilidad” como en el de “trabajar para alguien como criado o sirviente”.

condición (o, cuanto menos, el aspecto) de “sujeto” de la muñeca. Lo hacemos pensando en la extraordinaria referencia al “cadavérico secreto de muñecos” vertida por Ortega y Gasset (1925) en *La deshumanización del Arte*. Refiriéndose a esa modalidad de imagen tan peculiar que serían las figuras de cera, Ortega menciona una “peculiar desazón” provocada por el “equivoco urgente que en ellas habita y nos impide adoptar en su presencia una actitud clara y estable”. Cuando las sentimos como seres vivos, estas imágenes hacen que nos sintamos burlados por “su cadavérico secreto de muñecos”. Pero, cuando las vemos como meras ficciones inertes, estas muñecas “parecen palpar”. “No hay manera”, concluye Ortega, “de reducir las a meros *objetos*. Al mirarlas, nos azora sospechar que son ellas quienes nos están mirando a nosotros” (Ortega, 1987: 33; la cursiva es nuestra). En ocasiones, las figuras de cera consiguen (ellas) quebrar el concierto habitualmente acompasado entre lo que sentimos y lo que sabemos de las cosas con las que nos relacionamos - entonces nos sentimos desconcertados. Nos desazonan porque, aunque sabemos que son meros objetos inertes e inermes, a veces hacen (ellas) que nos sintamos en presencia de un sujeto - es decir, de un “otro” dotado de voluntad. Tal como Ortega las presenta, las figuras de cera parecen dotadas de la virtud de rebasar el ámbito de los signos y sustraerse al imperio de la semiosis.

Un signo siempre es algo que, habiendo sido reducido por una conciencia a la condición de “objeto” para una interpretación, es tomado como algo que lleva a pensar en otra cosa distinta. Pero estas imágenes se prestan mal a esta operación, que relegaría su estar ahí, de cuerpo presente, a la condición de objetos dispuestos para ser interpretados, es decir, para llevarnos a pensar en algo distinto. (Cfr. con la referencia de Baudrillard al comportamiento del público que asiste una exposición de desnudos escultóricos hiperrealistas en el Beaubourg: “La reacción de la gente era interesante: se inclinaban para ver algo, los poros de la piel, los pelos del pubis, todo” (Baudrillard, 1997: 26). Las figuras de cera se yerguen frente a nosotros como un otro, como un “sujeto” al que - como se ha dicho tradicionalmente de las estatuas particularmente convincentes - sólo le falta hablar. Actualmente, esta carencia ha sido subsanada. Durante siglos, las estatuas de cera fueron tenidas por epítome de la imagen pigmaliónica. Hoy disponemos de ginoides dotadas de Inteligencia Artificial que pueden vernos y que son capaces de mantener conversaciones con nosotros. Más adelante volveremos sobre esto.

Bettini describe la muñeca de Crepereia como una imagen “diferente de las figurillas votivas o los objetos dedicados”. Se distingue de estas otras clases de imágenes “por el hecho de que sus miembros están articulados”.

La muñeca pretende ofrecer movilidad: a diferencia de otros tipos de simulacro, se presenta naturalmente dispuesta a suscitar la ilusión (o



mejor, la ficción) del movimiento articulado de un cuerpo. [...] Algunas muñecas antiguas tenían en las manos címbalos o crótalos, o los pequeños lóbulos de sus orejas podían contar con orificios que les permitían llevar pendientes, como es precisamente el caso de la muñeca de Crepereia. Además, se presentan ante nosotros como figuras desnudas, lo que les permite llevar vestidos (Bettini, 2015: 26)

Después de describir la muñeca de Crepereia enfatizando la índole funcional de este artefacto útil y destacando algunas de sus particularidades morfológicas, el autor de “Pupa” también llama la atención sobre “los pequeños senos pronunciados y realzados por los pezones, el vientre apenas modelado y un complicado peinado que refleja la moda del siglo II”. Quiere subrayar que este juguete no estaba destinado a juegos de “maternidad simulada”, sino a servir como “una compañera de su amita [...] que participa en el juego no como sujeto infantil que demanda cuidados y protección, sino como *partner* de pleno derecho” (Bettini, 2015: 23).

En su ensayo, Bettini formula la pregunta “¿qué tipo de imagen es la muñeca?” en dos ocasiones. La primera responde argumentando que la muñeca ha de verse como una *partner* de Crepereia en sus juegos, y destacando la “condición de ‘muchacha’ propia de la muñeca” (Bettini, 2015: 23).

Todas estas características sitúan a la pupa más en el terreno del movimiento y la vida que en el de la inmutabilidad icónica. Lo mismo en lo que se refiere a los orificios que permiten el uso de pendientes, a los dedos ahusados que admiten los anillos, a los cabellos auténticos que hacen necesario un pequeño equipo de peines. La muñeca tiende en suma a proponerse como figura de persona viva, o próxima a la vida; no inmóvil simulacro de un ser animado diferente de ella (...), sino imagen/no imagen que vive en el límite del mundo del movimiento y del sonido, dispuesta a participar en él si así se desea. En cuanto tal, la muñeca admite, incluso exige, un conjunto de operaciones, se define precisamente a partir de la posibilidad de llevar pendientes y vestidos, de ser peinada, de moverse con pasos inseguros o rápidos guiada por manos infantiles. La muñeca interactúa con quien la posee; más concretamente, admite, e incluso exige, la manipulación: no se puede imaginar una muñeca, con su ajuar personal, sus muebles y utensilios domésticos, si no es como un objeto que existe para ser manipulado por los dedos de quien se entretiene con ella (Bettini, 2015: 27-29).

En la segunda parte de su ensayo, el autor de “Pupa” abandona la escena del juego de la joven con su *partner* en la intimidad, es decir, en el marco de la esfera privada, y, situándose en el ámbito de los juegos sociales donde la muñeca adquiere una significación pública, da cuenta de su respuesta definitiva a la pregunta “¿qué tipo de imagen es una muñeca?”. Lo hace desmarcándose radicalmente del enfoque adoptado en la primera parte de su ensayo. Pero antes, y crucialmente, Bettini ha intercalado una digresión donde comenta a dos autores romanos de la Antigüedad. La importancia de

esta digresión en el desarrollo del ensayo es crítica, porque Bettini extrae de ella la luz con la que alumbra el enfoque que le permitirá iluminar y des-*velar* la verdadera índole del tipo de imagen que es la muñeca.

Bettini acomete su digresión después de esbozar una distinción que permitiría diferenciar los dos tipos de imágenes que “reproducen siempre las formas de una criatura *femenina*”: las muñecas y las estatuas. La diferencia estriba en el modo en que nos relacionamos con ellas. Con las muñecas se interactúa manipulándolas. Con las estatuas nos relacionamos a distancia, sin contacto, observándolas de una forma contemplativa o interpretativa. Sin embargo, después de afirmar que “a la muñeca se responde de un modo que no es el mismo con que se responde a una estatua o al dibujo”, nuestro autor difumina esta distinción entre las muñecas y las estatuas observando que la diferencia, en realidad, no está en las imágenes, sino en lo que nosotros hacemos con ellas. Aunque la muñeca es una imagen que “admite, incluso exige” ser manipulada, cuando se la encuentra depositada en el templo a modo de exvoto, “se responde” ante ella del modo en que “se responde” ante una estatua: tratándola como monumento - es decir, interpretándola contemplativamente. La estatua, recíprocamente, puede ser tratada como a una muñeca: hablando con ella, vistiéndola o desvistiéndola, interactuando físicamente con ella - como es sabido que hicieron el legendario Pigmalión con su estatua de marfil y, según nos informan diversas fuentes históricas, cierto muchacho con la *Afrodita de Cnido*. Es después de aludir a la posibilidad de tratar una estatua como a una muñeca, que Bettini convoca al primero los dos autores romanos mencionados en su digresión como testigo de cargo. Su testimonio resultará crucial:

Podremos por último decir, paradójicamente, que cualquier imagen puede convertirse en *pupa*, incluso sin necesidad de dotar de movilidad a sus miembros o de horadarle las orejas: basta con que se comporte de un modo que permite actuar con ella. Este aspecto del problema lo plantea con toda claridad un escritor [...] Lactancio [...]. Al polemizar con los paganos, Lactancio ... (Bettini, 2015: 29)

A continuación, Bettini cita un pasaje donde Lactancio censura a quienes rinden culto a las imágenes de la diosa Venus y se mofa de quienes tratan estatuas salidas de las manos de Fidias, Eufránor o Polícleto como a “grandes muñecas: consagradas no por muchachas, cuyos juegos se pueden contemplar con indulgencia, sino por hombres con toda la barba”. Después transcribe unas líneas donde Lucilio afirma que es propio de los niños creer que las estatuas de bronce son seres vivientes. Antes de citar a Lucilio, e inmediatamente después de haber comentado a Lactancio, Bettini había intercalado, crucialmente, la siguiente apostilla: “Un comentario inevitable: ¿cómo no se dan cuenta de que, siendo hombres crecidos y barbados, se comportan como muchachas que



juegan con muñecas innecesariamente grandes?” (Bettini, 2015: 31). El autor de “Pupa” parece reparar ahora en que lo dicho anteriormente sobre la muñeca de Crepereia parecen comentarios de un hombre barbado de este tipo. Así que declara: “En este punto debemos preguntarnos: ¿qué tipo de imagen es entonces una muñeca?”. Es la segunda vez que Bettini formula la pregunta, y es ahora cuando nos propone abandonar la escena lábil e infantil del juego íntimo de la joven con su muñeca para situarnos en “el mundo cerrado e inmutable de los iconos”: “Tratemos de enfrentarnos - nos insta - a la cuestión desde una perspectiva distinta *pero inevitable*, tratándose de un objeto icónico...” (Bettini, 2015: 31, las cursivas son nuestras).

En su segundo intento de contestar la pregunta “¿qué tipo de imagen es una muñeca?”, Crepereia ha muerto. “Cuando Crepereia fue enterrada”, nos dice Bettini, el significado que tenía la muñeca “para ella” se desvaneció. “Nunca sabremos exactamente qué juegos había jugado con su muñeca Crepereia”, lo que sí sabemos es que “ese final debía constituir el acto más importante del juego”, porque

Las fuentes antiguas coinciden en efecto en afirmar que en vísperas de sus bodas las vírgenes, griegas y romanas, consagraban sus muñecas a la divinidad, cumpliendo lo que se puede definir como un típico “rito de separación” (Bettini, 2015: 38).

Depositando su muñeca en el templo, la joven que iba a casarse efectuaba el “acto final en que culminaban los ‘juegos de muñecas’ de la muchacha antigua”, la acción que marca “la función de la muñeca en la cultura antigua” (Bettini, 2015: 38). Y es en este acto donde Bettini *descubre*, al fin, la respuesta a su pregunta. Porque, como explicará más adelante, la muñeca es ofrecida por su dueña a la diosa a modo de exvoto por “aquello que dentro de un momento ya no existirá” (Bettini, 2015: 41-42). Eso que dentro de un momento ya no existirá es la virginidad de la joven (que va a casarse). Así pues,

no hay duda de que la organización cultural antigua atribuía a la muñeca un marco de “sentido” muy preciso dentro del cual moverse: la muñeca significa virginidad, la pupa, al existir, identifica a una clase de edad concreta y significa en relación con su joven dueña. En otras palabras, la muñeca funciona como un signo que vehicula un significado absolutamente diferenciado y de extraordinaria fuerza cultural. Tan diferenciado, y tan preciso, que en el momento en que la muchacha abandona su estado virginal para convertirse en esposa la muñeca ya no puede quedarse con ella (Bettini, 2015: 42).

Depositada en el templo, la muñeca se convierte en “un objeto cargado de pasado”, “representa el rígido equivalente de una edad, física y cultural, irremediamente perdida”, y “se transforma en el simulacro de un tiempo (y de una persona) que han existido pero se han vuelto irremediamente lejanos: es el único testimonio de un mundo [... que] se cancela con un ceremonial complejo y, *esta vez, real*” (Bettini, 2015:

43; las cursivas son nuestras). Así culmina Bettini su ensayo. La muñeca es una imagen que significa virginidad - es decir, es un signo que remite a una idea. Ésta es su respuesta a la pregunta “¿qué tipo de imagen es una muñeca?”.

Es en el templo donde la *Bildungsroman* de la muñeca alcanza su meta y su destino se consume. Es aquí (y no en la escena donde la joven jugaba con su muñeca) donde la *pupa* llega a ser eso que estaba destinada a ser = eso que verdaderamente “es”. Es gracias a este juego, no privado y *ad libitum*, sino público y socialmente establecido y regulado - un juego que “esta vez, real”- que la realidad de la realidad de la muñeca se hace patente y queda fijada definitivamente. La muñeca es una imagen que “representa la condición de virgen”.

La afirmación “la muñeca, en la cultura griega y romana, es un ‘tipo’ de imagen que representa la condición de virgen” resulta asombrosa. Lleva a fantasear imaginando cuál sería la respuesta, *a lo Bettini*, a interrogantes como los siguientes: en la Roma del siglo XVI, ¿qué tipo de imagen es la estatua?; en la Florencia del siglo XVII, ¿qué tipo de imagen es el señuelo usado por los pescadores?; en el Egipto del siglo III a.C., ¿qué tipo de imagen es un barco de juguete? Responder estas preguntas *a lo Bettini* nos llevaría a concebir una iconología a lo Cesare Ripa que, en vez de estar aplicada a cierto repertorio de motivos iconográficos, estuviera referida a un surtido de “géneros” mucho más exhaustivo que el codificado por André Félibien: la estatua en la Roma del siglo XVI es un tipo de imagen que significa “α”; el señuelo de pesca en el Egipto del siglo III es un tipo de imagen que significa “π”; etc.

La respuesta de Bettini también nos resulta turbadora por otra razón. Respondiendo “es una imagen que significa virginidad” a la pregunta “¿qué tipo de imagen es una muñeca?”, Bettini ignora algo que él mismo ha explicado: que la razón de ser de la muñeca es servir como *partner* en los juegos de la joven. Ésta fue su primera respuesta a la pregunta, y resulta inevitable preguntarse por qué acaba descartándola. Podríamos conjeturar que es porque considera que si asumiera que ésta es la respuesta a su pregunta, se situaría en la infantil posición de los hombres crecidos y barbados que se comportan como muchachas que juegan con muñecas innecesariamente grandes, y quizá también porque entiende que en el caso de un hombre adulto resulta “inevitable” ver la muñeca como un “objeto icónico” y situarla en la esfera de “la inmutabilidad icónica”.

A nuestro entender, lo más asombroso de *Pupa. La muñeca en la cultura griega y romana* es que su autor, aunque sabe que la muñeca es un artefacto concebido y diseñado *ex professo* para servir como *partner* de las niñas en sus juegos, a la hora de explicar qué tipo de imagen es una muñeca, ignora este hecho y afirma que es una imagen que significa virginidad. Nuestro interés en este ensayo resulta de este proceder



extraordinario, que permite ilustrar el modo en que la T.C.I. gestiona el conocimiento sobre las imágenes.



Figura 3. Señuelos de pescador

Discusión

Las imágenes no existen

Uno de los pasajes más inauditos de Mitchell es el fragmento siguiente de “¿Qué es una imagen?”:

Si no hubiera mentes tampoco habría imágenes [...]. El mundo puede no depender de nuestra conciencia, pero las imágenes en el mundo (ya no digamos, las *del mundo*) evidentemente sí. Y esto [...] porque una imagen no puede verse *como tal* sin un truco paradójico de la conciencia, la habilidad de ver algo como si “estuviera” y “no estuviera” al mismo tiempo. Cuando un pato responde a un señuelo o cuando los pájaros picotean las uvas en las legendarias pinturas de Zeuxis, no están viendo imágenes; están viendo a otros patos o uvas reales (las cosas mismas y no imágenes de las cosas) (Mitchell, 2011: 119).

Mitchell aporta aquí la una aclaración bastante convincente de la tesis “imagen = signo”. Pero, aunque la argumentación que lleva a concluir “si no hubiera mentes tampoco habría imágenes” resulta muy persuasiva, conviene escudriñarla cuidadosamente, ya que, como vamos a ver a continuación, deja un remanente que no querríamos abandonar a su suerte. Como Bettini, Mitchell asume la doctrina que postula que *ser*

una imagen es ser un signo. En el marco de esta presunción, el razonamiento de Mitchell se ajusta perfectamente a la explicación de la noción de “signo” ofrecida por la Semiótica. En palabras de Umberto Eco:

Una cosa es cierta: en cualquier clasificación del signo como elemento del proceso de significación siempre aparece como algo que se pone en lugar de otra cosa, o por alguna otra cosa. Peirce lo define como “something which stands to somebody for something in some respect or capacity” (Peirce, 1931: 2228), definición que se puede traducir así: *algo que a los ojos de alguien se pone en lugar de alguna otra cosa, bajo algún aspecto o por alguna capacidad suya*. “Bajo algún aspecto” quiere decir que el signo no representa la totalidad del objeto sino que —mediante diferentes abstracciones— lo representa desde un determinado punto de vista o con el fin de alguna utilización práctica (Eco, 1994: 27-28).

De esta explicación se desprenden dos conclusiones. La primera es que de ninguna cosa puede afirmarse “esto es un signo”. Esto es lo que afirma la definición de signo formulada por Charles Morris en 1938:

Algo es un signo sólo porque un intérprete lo interpreta como signo de algo [...], por tanto, la semiótica no tiene nada que ver con el estudio de un tipo de objetos particular, sino con los objetos comunes en la medida en que (y sólo en la medida en que) participan en la semiosis. (citado por Eco, 1995: 22)

La segunda es que si no hay una mente que, percibiendo cierta cosa, la correlaciona con otra en su mente, entonces tampoco hay signo. Algo es un signo porque/cuando alguien lo correlaciona con algo diferente mentalmente. Esto es lo que afirma la célebre declaración de Charles Peirce: “Nothing is a sign unless it is interpreted as a sign”, es decir, “Nada es un signo a menos que sea interpretado como un signo” (Peirce, 1974/1931-1958: 2.172)⁶. Por eso subraya Eco que todo signo lo es *a los ojos de alguien*.

Teniendo esto en cuenta se comprende que la argumentación de Mitchell es semióticamente impecable y que, cuando se asume que las imágenes *son* signos,

⁶ Daniel Chandler lo explica así en *Semiotics: The Basics*: “De hecho, según Peirce, ‘pensamos solo en signos’ (Peirce 1931-58, 2.302). Los signos toman la forma de palabras, imágenes, sonidos, olores, sabores, actos u objetos, pero tales cosas no tienen un significado intrínseco y se convierten en signos sólo cuando los investimos de significado. ‘Nada es un signo a menos que se interprete como un signo’, declara Peirce (ibid. 2.172). Cualquier cosa puede ser un signo siempre que alguien lo interprete como ‘significando’ algo - refiriéndose a o representando (standing for) algo distinto de sí mismo.” (Chandler, 2007, p. 17). En el original: “Indeed, according to Peirce, ‘we think only in signs’ (Peirce 1931-58, 2.302). Signs take the form of words, images, sounds, odours, flavours, acts or objects, but such things have no intrinsic meaning and become signs only when we invest them with meaning. ‘Nothing is a sign unless it is interpreted as a sign’, declares Peirce (ibid. 2.172). Anything can be a sign as long as someone interprets it as ‘signifying’ something - referring to or standing for something other than itself”.



también hay que aceptar que las imágenes no existen del modo en que existen las rocas y las ranas, que sólo existen del modo en que existen el dólar, el Quijote y los sueños - o, como decía Platón, que las imágenes no son otra cosa que una especie de sueño para quienes están despiertos.

Tatusas

En “¿Qué es una imagen?”, Mitchell evoca un escenario apocalíptico donde “mi mente, las suyas y toda la conciencia humana fueran liquidadas”. Si sucediera tal cosa, nos dice, “el mundo físico continuaría existiendo estupendamente sin nosotros”, pero la existencia de las imágenes cesaría. Situémonos mentalmente en este escenario y tratemos de imaginar la siguiente escena post-apocalíptica: los señuelos de pato dispuestos sobre las aguas de un lago por un cazador que, un instante antes de que ocurriera la catástrofe, se disponía a cazar, siguen ahí. Pero, como ahora no hay mentes dotadas de “la habilidad de ver algo como si ‘estuviera’ y ‘no estuviera’ al mismo tiempo”, tampoco puede llamarse “imagen” a esas cosas que, medidas por las ondulaciones del agua, se bambolean sobre la superficie del lago entre patos de carne y hueso - los cuales se relacionan con ellas del modo en que lo hacen con los patos, porque “están viendo a otros patos reales”.

Tenemos ahí, entre los patos de carne y hueso, estos remanentes de imágenes de pato meciéndose sobre la superficie de lago. La forma de sus cuerpos es como la del cuerpo de los patos. Tiene su mismo aspecto. Arroja la misma sombra. Genera los mismos reflejos en el agua. Su existencia no depende de nuestra conciencia, así que es objetiva y *tan de verdad* como la de los lagos y los patos de carne y hueso. Como estamos acatando el *dictum* de Mitchell, no diremos de estas cosas que son imágenes. ¿Significa esto que debemos aceptar también que, si no las llamamos imágenes, entonces ya no deberíamos hablar de ellas? Pensamos que no, y nos parece que del hecho de que, en vez de llamarlas imágenes, las llamemos *tatusas*, por ejemplo, no se desprende que nuestro interés por estas cosas deba extinguirse. Tampoco merma nuestra voluntad de estudiarlas con seriedad y objetivamente, con el propósito de conformar conocimiento científicamente riguroso sobre ellas - aunque ahora sin verlas como signos.

La dificultad planteada por la conclusión derivada de la fantasía apocalíptica de Mitchell es que, aunque las imágenes no fueran otra cosa que ficciones, en el mundo hay *tatusas* que ostentan una existencia tan objetiva como la de los lagos y los patos. Algunas son las *tatusas-pato* que llamamos “señuelo de pato”, otras son las *tatusas-mujer* que podemos emplear como muñecas, etc.



Figura 4. Señuelos de pato

Tiene que ser siempre cierto que una imagen es una representación?

“¿Tiene que ser siempre cierto que una imagen es una representación?”⁷. Es innegable que hay imágenes - como la inscripción <♥> o la figura de Peppa Pig - cuya existencia

⁷ Adaptamos el interrogante planteado por Gombrich en “El poderío de Pigmalión” - que es el primer capítulo de la sección segunda de *Arte e ilusión*, significativamente titulada “Función y forma” (y merece la pena



está inextricablemente identificada con su existencia como representaciones [signos]. Han sido creadas adrede para servir como signos y, como han sido conformadas *ex profeso* para ser empleadas de esta forma, no es fácil imaginar otros modos de emplearlas aprovechando el modo en que han sido conformadas. Pero también hay imágenes (las *tatusas*) que han sido creadas *ex profeso* para otros propósitos, y cuyo funcionamiento y existencia no dependen del hecho de estar siendo vistas como representaciones (recuérdese que, en el escenario post-apocalíptico imaginado por Mitchell, los señuelos abandonados a su suerte sobre las aguas del lago son tratados como patos por los patos de carne y hueso, y no como representaciones). Tampoco está funcionando como una representación (signo) una prótesis dental que está masticando acoplada en la dentadura de una persona, ni el avión de papel que vuela al ser lanzado al aire.

Cuando Gombrich plantea la cuestión “¿Tiene que ser siempre cierto que la cama del escultor es una representación?”, el asunto que pretende poner sobre la mesa es que hay imágenes que admiten ser usadas en empleos que no exigen contemplarlas como representaciones. Son empleos que la teoría de las imágenes no debería desdeñar. Uno de los ejemplos mencionados por el autor de *Arte e ilusión* es una imagen en bronce de un cangrejo obtenida a partir de un vaciado del natural (perfectamente naturalista, por tanto). Fue hecha en Venecia, hacia 1494, por el escultor Andrea el Riccio, que la diseñó de forma que pudiera abrirse y emplearse como tintero. Veamos qué dice Gombrich:

Tomemos cualquier objeto de un museo, por ejemplo, la *Caja en forma de cangrejo* de Riccio, que está en la colección Kress. Si la tuviera en mi mano, o mejor encima de mi mesa, podría muy bien sentirme tentado a jugar con ella, a hurgarla con la pluma, o a advertir a un niño (contrariamente a toda psicología) que no toque los papeles de la mesa porque si lo hace el cangrejo le morderá. ¿Y quién sabe si sus pinchantes patas y pinzas no se hicieron para esconder y proteger el contenido de la caja contra dedos osados? Dicho brevemente, encima de la mesa este objeto pertenecería a la especie cangrejo, subespecie cangrejo de bronce. Al contemplarlo en su vitrina [del museo], mi reacción es diferente. Pienso en ciertas tendencias del realismo renacentista que llevan a Palissy y su

reparar en este título, porque señala un asunto de particular interés: el expresado mediante la máxima “form follows function” - “la forma sigue a la función”-, que, como es sabido, es el lema del diseño funcionalista, pero también uno de los principios rectores del modo en que Gombrich aborda la comprensión y la explicación de las imágenes - también nosotros). El pasaje de Gombrich que inspira la frase “¿Tiene que ser siempre cierto que una imagen es una representación?” es el siguiente: “¿Tiene que ser siempre cierto que la cama del escultor es una representación? Si con este término queremos decir que tiene que referirse a otra cosa, que es un signo, entonces esto dependerá sin duda del contexto. Póngase una cama real en el escaparate de una tienda, y ya está convertida en signo. Ciertamente es que si no debe tener otra función, puede escogerse una cama que en efecto no sirva para otra cosa. También puede hacerse una imitación en cartón” (Gombrich, 2002, p. 84).

style rustique. El objeto pertenece a la especie bronce del Renacimiento, subespecie bronce representando cangrejos (Gombrich, 2002: 96-97).



Figura 5. Cangrejo de bronce obtenido a partir de un vaciado del natural. Escuela renacentista de Génova, s. XVI

Cuando es apartado del uso al que estaba destinado y depositado en el museo, este cangrejo está para ser usado de una forma específica: siendo contemplado como en un ámbito que lo convierte en un objeto para la apreciación museostética, este cangrejo de bronce se transmuta en un monumento destinado a rememorar la obra del escultor italiano Andrea Briosco, apodado el Riccio (Trento, c.1470 - Padua, 1532), que fue hijo del orfebre milanés Ambrosio di Cristoforo Briosco, se formó en el taller de su padre, aprendió el arte de la fundición en bronce con Bartolomeo Bellano, fue asistente de Donatello y es conocido por bronce en pequeño formato, a menudo objetos prácticos como tinteros, aldabas de puertas, etc. Pero, colocado sobre un escritorio, este cangrejo puede servir como bicho apotropaico, porque, *re-produciendo* el cuerpo de un animal que puede inspirar temor, *re-produce* también algo del temor producido por un cangrejo. En la medida en que puede hacer esto, esta imagen podría hacer las veces de un cangrejo (en cierto sentido o capacidad) y, como dice Gombrich, “pertenece a la especie cangrejo, subespecie cangrejo de bronce”.

Gombrich se sirve de esta fórmula categorizadora en varias ocasiones en el capítulo “El poderío de Pigmalión”, de *Arte e ilusión*. Menciona, por ejemplo, el caso de un niño que juega usando un orinal metálico a modo de casco de acero. “En el contexto del juego”, nos dice, “este último artefacto puede resultar muy adecuado a sus fines. No ‘representa’ un casco, es una especie de casco improvisado, e incluso puede tener realidad como tal” (Gombrich, 2002: 84). Gombrich formuló por primera vez la fórmula “pertenece a la especie X, subespecie X-imagen” en su ensayo de 1951 “Meditaciones sobre un caballo de juguete o Las raíces de la forma artística”. En este ensayo, nuestro autor fantaseaba



acerca de los orígenes de la fabricación de imágenes sirviéndose, a modo de ilustración, de un juguete actualmente caído en desuso: el caballo de palo. La razón de ser de este juguete no es servir como representación de un caballo, sino servir como sustituto de él:

El palo no es un signo que signifique el concepto “caballo”, ni es un retrato de un caballo individual. Por su capacidad para servir como “sustitutivo”, el palo se convierte en un caballo por derecho propio, pertenece al grupo de los “arre-arre” y hasta quizá puede merecer un nombre propio (Gombrich, 1998: 2).

Cuando el caballo de palo es empleado como un ser que pertenece a la especie “arre-arre”, subespecie “arre-arre de palo”, la relación de esta imagen con un caballo claramente no es la de un signo. Tampoco es de “parecido”, sino de “equivalencia”. En algún sentido o capacidad, la imagen de un caballo vale como un caballo, así que puede sustituirlo. Entonces, en la medida en que es cabalgable, esta imagen es un caballo (de cierto tipo). Esta modalidad de sustitución se da tanto en las personas como en los animales. Un gato persigue una pelotita como si fuera un ratón. Un bebé chupa su dedo como si fuera un pezón materno. Lo crucial aquí no es tanto la semejanza formal (“más allá de los requerimientos mínimos de la función”, puntualiza Gombrich) como el hecho de que pueda ser empleada de una forma funcionalmente semejante: la pelotita rueda y salta al tropezar con algo, así que es perseguible; el dedo - lo mismo que el chupete (al que los ingleses llaman “*pacifier*”) - cabe en la boca y es chupable, así que puede aliviar siendo succionado como el pezón materno.

Como “sustitutivos” cumplen ciertas demandas del organismo. Son llaves que, como por azar, encajan en cerraduras biológicas o psicológicas, o son monedas falsas que hacen funcionar la máquina cuando se las echa por la ranura (Gombrich, 1998: 4).

La historia del arte [...], puede describirse como un forjar llaves maestras para abrir misteriosas cerraduras de nuestros sentidos, para las cuales sólo la propia naturaleza tenía originariamente la llave. Son cerraduras complejas, que sólo responden cuando se empieza por poner en debido estado varios tornillos y cuando varios pestillos se mueven a la vez (Gombrich, 2002: 304).

El sueño atávico de la muñeca haciéndose realidad

Bettini concluye su ensayo sobre la muñeca de Crepereia con estas palabras: “Ahora se descubre que sus ojos estaban desesperadamente cerrados; y expresan melancolía”. Emulando a Bettini, podríamos comenzar este epígrafe con una frase (ciertamente menos poética) que declarara que ahora mismo ya hay muñecas cuyos ojos están abiertos, son capaces de vernos y, además, ostentan una mirada cargada de porvenir.

La pretensión de crear cuerpos humanos animados artificialmente es ancestral. Aparece en relatos mitológicos arcaicos donde una imagen de barro es animada por el dios del Génesis o por el Titán Prometeo. La encontramos en historias antiguas sobre Pigmalión, el legendario rey de Chipre, y en las modernas biografías de Descartes que afirman que éste construyó un autómata con la forma de su hija Francine. Y si Pigmalión soñó que su muñeca cobraba vida inspirado por Venus, Philip K. Dick concibió androides que soñaban con ovejas eléctricas inspirado por los avances del conocimiento científico.

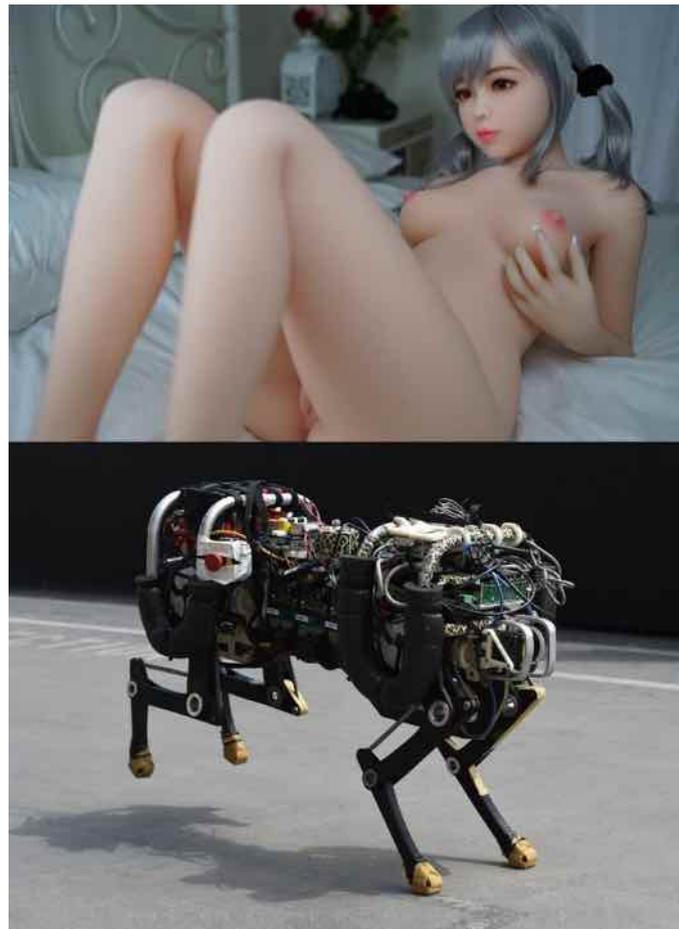


Figura 6. *CandyGirl*, de Orient Industries. *Chita*, de Boston Dynamics



Figura 7. Fembot “Harmony”, de RealDoll

Hace tiempo que disponemos de robots que fabrican automóviles, limpian nuestras casas y nos hacen de comer. Actualmente hay empresas que compiten entre sí ofreciendo muñecas pigmaliónicas destinadas a servir de compañía y a proporcionar “diversión privada”. Hoy parece innegable que los avances en robótica (mecatrónica), unidos a los progresos en la Inteligencia Artificial (que permiten replicar operaciones que se consideran propias de la inteligencia humana, como el razonamiento y el reconocimiento visual y del habla automáticos), cuando son incorporados al quehacer de las viejas artes de producir imágenes, pueden producir muñecas autómatas capaces de comportarse “como un agente con capacidad de movimiento propio y más o menos ‘voluntad’”⁸.

Para cerciorarse de ello, basta con pensar en aplicaciones, hoy de uso común, como *Siri* (de *Apple*) o *Google Assistant* (de *Google*), el sistema *Bixby Vision* desarrollado por *Samsung* - que permite identificar objetos con la cámara del móvil -; con ojear imágenes de las muñecas *CandyGirls* producidas por la empresa japonesa *Orient Industry*, o algún vídeo del robot para prácticas odontológicas *Showa Hanako 2*, desarrollado por ingenieros de la Universidad japonesa de Showa en colaboración con *Orient Industry*. *Showa Hanako 2* luce la conformación y el aspecto verosímiles de las muñecas sexuales producidas por *Orient Industry* - lo cual contribuye a crear una experiencia realista para el odontólogo en formación. Además, ha sido equipado con un programa de

⁸ Para una aproximación al estado actual de las posibilidades de la robótica aplicadas a la producción de androides y robots sexuales *vid.* Serrano, 2018: 183, 188 y 208-210.

reconocimiento de voz que hace posible que el odontólogo que lo manipula pueda mantener una conversación básica con él mientras lo interviene. Mueve la cabeza y puede imitar expresiones de una persona. También es capaz de “sentir” las manipulaciones que se hacen dentro de su boca y de reaccionar a ellas, parpadeando, bostezando, tosiendo o con gestos de ahogo⁹. Todo esto contribuye a reforzar la propensión empática que induce a atribuir emociones humanas a la muñeca, sumándole el denominado “efecto Eliza” (tendencia a asumir que ciertos comportamientos de las máquinas son análogos a los comportamientos humanos a pesar de saber que no son humanos). Más popular, quizá, es el caso de la ginoide Sophia, desarrollada por la compañía Hanson Robotics, que cuenta con un sistema de aprendizaje que le permite entablar conversaciones “sesudas” con su interlocutor, y que, de hecho, ha sido entrevistada por todo el mundo. Ha sido diseñada para aprender y adaptarse al comportamiento humano, de forma que pueda trabajar con personas. En octubre de 2017 le fue concedida la ciudadanía saudí, siendo el primer robot con ciudadanía de un país.



Figura 8. *Showa Hanako 2.*

⁹ Para una descripción de las prestaciones del robot para prácticas odontológicas Showa Hanako 2 puede consultarse: Gatto (2011, 30 de junio); Ikinamo (2011).



Las muñecas ginoideas actuales distan aún de ser los modelos *Nexus-6* creados por la *Tyrell Corporation* de la película *Blade Runner* (cuyo motto es “More human than human”, es decir, “Más humanos que los humanos”) o la *Ava* de *Ex Machina*. No obstante, los autores de *Robot Sex: Social and Ethical Implications (Sexo robotico: implicaciones sociales y éticas)* responden la pregunta “Do Any Sex Robots Exist Right Now?” (“¿Existe algún robot sexual en este momento?”) - contestando: “La respuesta simple es ‘sí’, aunque advirtiendo que los que existen en este momento son poco sofisticados y relativamente burdos” (Danaher & McArthur, 2017, p. 6)¹⁰. A continuación analizan dos modelos, uno de ellos es el ginoide “Harmony” producido por la empresa RealDoll, que promociona este producto calificándolo “*The Perfect Companion*”. Se trata de una muñeca de látex hiperrealista y articulada, provista de una cabeza robótica dotada de Inteligencia Artificial y animada por un rostro capaz de gesticular. Esto permite a la muñeca mantener una conversación inteligente, hacer chistes y recordar datos obtenidos de conversaciones anteriores. Otras empresas están desarrollando robots con habilidades motrices asombrosamente similares a las humanas o a las de algunos animales. Boston Dynamics es probablemente la más conocida (sus anonadantes vídeos promocionales pueden consultarse fácilmente en internet). Aunque aún estamos lejos de producir androides dotados de Inteligencia Artificial avanzada que integren las características motrices de los robots producidos por Boston Dynamics en imágenes

¹⁰ En el original: “The simple answer is “yes” — with the caveat that those in existence right now are relatively crude and unsophisticated”.

Los autores de este libro ofrecen la siguiente definición de “robot sexual”: “‘Robot sexual’ es cualquier entidad artificial usada con fines sexuales (es decir, para la estimulación y el alivio sexuales) que cumple las siguientes tres condiciones: [1^a] *Forma humanoide*, es decir, pretende representar (y es tomado como representación de) una persona o de un ser de aspecto semejante al de un ser humano. [2^a] *Movimiento/comportamiento humano*, es decir, está destinado a representar (y se considera que representa) a una persona o a un ser de aspecto semejante al de un ser humano en sus comportamientos y movimientos. [3^a] *Cierto grado de inteligencia artificial*, es decir, es capaz de interpretar información de su entorno y de responder a ella. Esta capacidad puede ser mínima (p. ej., respuestas conductuales simples preprogramadas) o más sofisticada (p. ej., inteligencia equivalente a la humana).] (Danaher & McArthur, 2017: 4-5). En el original: “A ‘sex robot’ is any artificial entity that is used for sexual purposes (i.e., for sexual stimulation and release) that meets the following three conditions: [1^a] *Humanoid form*, i.e. it is intended to represent (and its taken to represent) a human or human-like being in its appearance. [2^a] *Human-like movement/behaviour*, i.e., it is intended to represent (and its taken to represent) a human or human-like being in its behaviours and movements. [3^a] *Some degree of artificial intelligence*, i.e., it is capable of interpreting and responding to information in its environment. This may be minimal (e.g., simple preprogrammed behavioral responses) or more sophisticated (e.g., human-equivalent intelligence). (Danaher & McArthur, 2017: 4-5). Como acabamos de ver, estos autores responden “sí” a pregunta “¿existen robots sexuales en este momento?”.

dotadas de una apariencia y un tacto similares a los humanos, el sueño milenario de crear un ser artificial para usarlo como *partner* parece estar al alcance de la mano. Según el experto en Inteligencia Artificial David Levy,

Aceptando que hacia 2050 se habrán dado unos enormes avances tecnológicos, mi tesis es ésta: los robots serán muy atractivos para los seres humanos como compañeros por sus muchos talentos, sentidos y capacidades. Tendrán la capacidad de enamorarse de los seres humanos, de atraerlos románticamente y de despertar deseo sexual (Levy, 2007: 34-35).

En su libro *Amor y sexo con robots*, Levy pronostica que dentro de 30 años las personas tendrán relaciones íntimas con robots - no solo sexo, también relaciones de amistad, amorosas y matrimoniales. Un aspecto importante de estas predicciones (y de otras semejantes), así como de las controversias generadas por ellas, es el hecho de que estas imágenes animadas (y también los equivalentes masculinos de las mismas) no son pensadas como representaciones. En vez de como signos que remiten a otra cosa, estos muñecos son pensados, diseñados y producidos como artefactos-útil destinados a servir como “sustitutos” o, si se quiere, como miembros artificiales del género humano. Por eso, al mismo tiempo que los ingenieros están desarrollando robots sexuales dotados de Inteligencia Artificial cada vez más convincentes - con la pretensión de hacerlos “más humanos” y, por tanto, más atractivos para los clientes -, también se desarrollan campañas contra estos desarrollos tecnológicos. Y conviene no perder de vista que aunque los partidarios y los detractores de estas imágenes animadas están claramente enfrentados en su valoración de estos nuevos juguetes sexuales, ambos coinciden crucialmente en un punto. Cuando Kathleen Richardson (la profesora de Ética, Cultura robótica e Inteligencia Artificial de la Universidad de Monfort en Leicester, que en 2015 fundó “The Campaign Against Sex Robots”) afirma que los robots sexuales deben ser prohibidos, los define como “[máquinas] con forma de mujeres o niños destinadas a usarse como objetos sexuales, sustitutos de parejas humanas o prostitutas”¹¹, es decir, como “sustitutos” de compañeros o prostitutas humanas. La comprensión de partidarios de estas imágenes como David Levy es la misma, también las ven como sustitutos que “no tienen por qué ser réplicas mecanizadas de mujeres de carne y hueso”, aunque “podrían ayudar a eliminar el factor de explotación [sexual] que existe ahora”¹².

¹¹ En el original: “[machines] in the form of women or children for use as sex objects, substitutes for human partners or prostitutes”.

¹² Puede encontrarse una referencia a los dos enfoques contrapuestos comentados aquí en la crónica periodística de Carlos Fresneda a la segunda edición del *International Congress on Love and Sex with Robots*, que tuvo lugar en diciembre de 2016 en la Universidad Goldsmiths de Londres (Fresneda, 2017).



La T.C.I. es incapaz de dar cuenta de estas imágenes. No puede, porque la premisa de la que parte (imagen = signo) es una lente ideológica que opera como un “punto ciego”. Este *punto ciego* torna invisibles imágenes situadas más allá de los empleos semióticos tales como los aviones de papel, las prótesis dentales, los *crash test dummies*, etc., impidiendo que la teoría pueda prestar atención a imágenes como estas, que están ahí, en derredor nuestro, y que, en el caso de las mascotas y las muñecas robóticas, están ahí cada vez de una forma más alarmantemente visible. Esto minimiza las posibilidades de la T.C.I. de “salvar los fenómenos” y, por tanto, de generar un conocimiento científico solvente sobre las imágenes.

Hemos empleado la expresión “lente ideológica” deliberadamente, recordando que la presencia de la palabra “ideología” en el subtítulo de *Iconology: Image, Text, Ideology* no es banal: Mitchell dedica una parte importante de este libro a dar cuenta del factor ideológico de la T.C.I. Consideremos el siguiente pasaje de esta obra:

En las páginas anteriores he argumentado que la teoría de las imágenes está profundamente ligada al temor a las imágenes, que la iconología no puede ser separada de una confrontación con la iconoclasia y sus antagonistas: la idolatría, el fetichismo y la iconofilia. [...] He intentado revivir las figuras críticas de la iconología sometiénolas a un análisis ideológico, examinando el “inconsciente político” que informa nuestra comprensión de las imágenes y su diferencia con el lenguaje, y sugiriendo que detrás de cada teoría de las imágenes hay alguna forma de temor a las imágenes (Mitchell, 1986: 157-8, 159).¹³

Que la T.C.I. ignore empleos de las imágenes como algunos de los evocados en este trabajo puede verse como un síntoma que revela que la T.C.I. adolece de un miedo para el cual disponemos de un término técnico: “iconofobia”. Este miedo no sólo parece inducirla a incurrir en el síndrome conocido como “*ostrich effect*” (“efecto avestruz”), además es incompatible con la exigencia científica expresada mediante la vieja máxima *sine ira et studio*.

Conclusiones

Los robots están comenzando a dominar, si aún no el mundo, al menos sí los titulares de las noticias. Llevan mucho tiempo trabajando en las plantas de montaje de nuestras fábricas, construyendo productos como

¹³ En el original: “I have argued in the preceding pages that theory of imagery is deeply bound up with a fear of imagery, that iconology cannot be thought apart from a confrontation with iconoclasm and its antagonists — idolatry, fetichism, and iconophilia. [...] I have attempted to revivify the critical figures of iconology by subjuncting them to ideological analysis, scrutizing the “political unconscious” that informs our understanding of imagery and its difference from language, and suggesting that behind every theory of imagery is some form of fear of imagery” (Mitchell, 1986: 157-8, 159)

automóviles, pero las últimas investigaciones de los laboratorios académicos y la industria están atrapando nuestra imaginación como nunca antes. (...) Debe quedar claro que los robots sociales se convertirán pronto en parte integrante de las sociedades humanas, de una forma muy semejante a cómo lo hicieron los ordenadores e Internet en la última década. De hecho, cuando se toma la tecnología informática como referencia, parece probable que la robótica social va a seguir una trayectoria similar: una vez que los robots sociales hayan sido extensamente adoptados por las sociedades, la vida sin ellos se volverá inconcebible. (Lin, Abney & Bekey, 2014: 205)¹⁴

Aunque aquí hemos evocado sueños y juegos ancestrales (y también actuales) con muñecas, el asunto de este trabajo no es la muñeca, sino la teoría de las imágenes. La referencia al bello estudio de Bettini sobre la muñeca de Crepereia nos ha permitido llamar la atención sobre alguna de las aporías de la T.C.I. La referencia al asombroso pasaje de los señuelos de pato que hace Mitchell en “¿Qué es una imagen?” nos ha ayudado a ver por qué la explicación de la T.C.I., que reduce las imágenes a la condición de signos, más que un “avance” de la comprensión moderna de las imágenes (respecto de la teoría más “tradicional” y, sobre todo, “superada”, que Mitchell adjudica a Gombrich), es, en gran medida, un desvío hacia lo ilusorio - aunque el análisis de este pasaje, ciertamente, también puede ayudarnos a ver las imágenes como una modalidad específica de artefacto-útil y, de este modo, sugerirnos preguntas más adecuadas acerca de ellas - adecuadas en la medida en que toman conciencia de la enorme diversidad de usos en los que las imágenes son empleadas.

Vimos al principio que, refiriéndose al estado actual del conocimiento sobre las imágenes, Mitchell no sólo afirma que “aún no poseemos una teoría satisfactoria sobre ellas” sino que sugiere que “quizá el problema no esté sólo en las imágenes, sino en la teoría” (Mitchell, 2009: 17). Como esperamos haber puesto de relieve en este trabajo, nosotros estamos de acuerdo con esta sugerencia. En las páginas precedentes nos gustaría haber demostrado que la T.C.I. adolece de dificultades y conduce a aporías, y subrayado el hecho de que no puede aportar una definición de “imagen” (ya que, más

¹⁴ En el original: “If not yet the world, robots are starting to dominate news headlines. They have long been working on our Factory floors, building products such as automóviles, but the latest research from academic labs and industry is capturing our imagination like never before.(...) It should be clear that social robots will soon become and integral part of human societies, very much like computers and the Internet in the last decade. In fact, using computer technology as an analogy, it seems likely that social robotics will follow a similar trajectory: once social robots have been fully embraced by societies, life without them will become inconceivable. (Lin, Abney & Bekey, 2014: ix; 205).



allá de estipular que el *genus proximum* de las imágenes es signo, se muestra incapaz de dar cuenta de la *differentia specifica* que permitiría distinguirlas de las palabras). Ahora queremos destacar que tampoco puede distinguir entre lo que, teniendo en

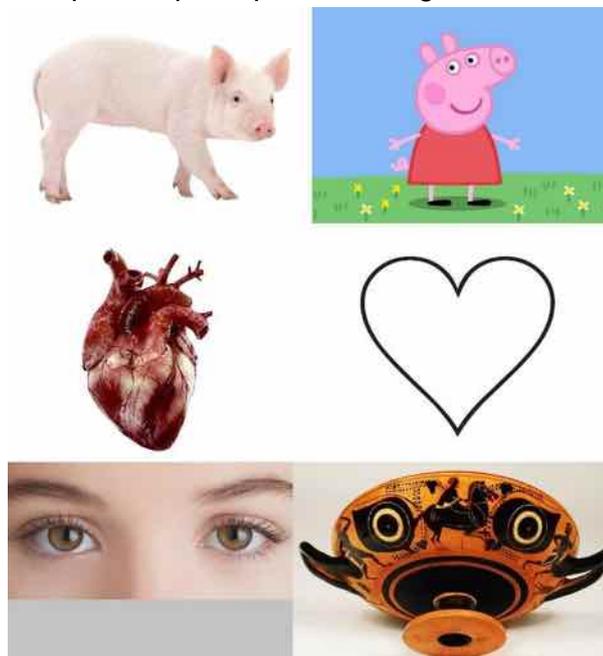


Figura 9. Contraste de imágenes fotográficas e inscripciones tipo <♥>

cuenta lo dicho anteriormente, provisionalmente podríamos denominar “imágenes-inscripción” - aquellas que únicamente pueden funcionar como signos y cuyo funcionamiento tiene lugar en una mente (la inscripción <♥>, por ejemplo) -, “imágenes-tatasa” - aquellas que pueden funcionar sin el concurso de mente alguna, cuyo funcionamiento se basa en el manejo físico de su cuerpo y tiene lugar fácticamente en el mundo (un avión de papel, una prótesis dental, un *crash test dummy*, etc.) - y, finalmente, imágenes que podríamos calificar de “complejas” - que serían aquellas donde las dos modalidades anteriores pueden ser aunadas (como sucede típicamente con las muñecas y especialmente con las muñecas y las mascotas robóticas dotadas de Inteligencia Artificial que actualmente están siendo desarrolladas por la industria). Pensamos que esta distinción (ver esquema en fig. 10) es importante porque nos parece que aporta una clasificación que, según creemos, puede contribuir notablemente a esclarecer nuestro discernimiento y nuestra comprensión de las imágenes y, por tanto, a mejorar su teorización.

Las imágenes importan, así que el conocimiento sobre las imágenes es importante. Teniendo esto en cuenta, y considerando la proliferación de modalidades de imágenes cada vez más dispares, inéditas y poderosas, urge disponer de una comprensión científicamente solvente de ellas. Una comprensión *sine ira et studio*, en vez de

iconofóbica y sesgada, que permita describir y explicar TODOS los empleos de las imágenes y, por tanto, que sea capaz de dar cuenta de TODAS las imágenes. Necesitamos un conocimiento más ajustado a la realidad fáctica de las imágenes y a los diversos usos en los que éstas han sido, son y serán empleadas en un futuro que está ya aquí - y que la próxima generación explotará de modos que aún apenas podemos imaginar.

Imagen artefacto-útil		
Su funcionamiento es enteramente mental.	Su funcionamiento es físico, puede propulsarse mentalmente.	Su funcionamiento es enteramente físico.
Existe <i>in mente</i> .	Existe <i>in mundum & in mente</i> .	Existe <i>in mundum</i> .
		

Figura 10. Clasificación de las imágenes en función de la incidencia de la mente en su empleo y del sitio donde su tiene lugar su funcionamiento.



Referencias

- Alejandría, C. de (1994). *Protréptico*. Madrid: Gredos.
- Arnheim, R. (1986). *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía (Ensayo sobre el desorden y el orden)*. Madrid: Alianza
- Baudrillard, J. (1997/1988). *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama
- Belting, H. (2009). *Imagen y culto: Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal
- Bettini, M. (1992a). *Pupa: la bambola nella cultura greca e romana*. Quattroventi: Urbino.
- Bettini, M. (1992b). *Il ritratto dell'amante*. Einaudi: Torino.
- Bettini, M. (2015). Pupa. La muñeca en la cultura griega y romana en *Muñeca* (pp. 15-43). Madrid: Casimiro.
- Bullough, E. (1935). 'Psychical Distance' as a Factor in Art and an Aesthetic Principle, en M. M. Rader, *A Modern Book of Esthetics: An Anthology* (pp. 87–118). Nueva York: Henry Holt. Accesible en: http://www.sophia-project.org/uploads/1/3/9/5/13955288/bullough_psychicaldistance.pdf
- Chandler, D. (2007/2002): *Semiotics. The basics*. Nueva York e Londres: Routledge.
- Danaher, J. & McArthur, N. (2017): *Robot Sex: Social and Ethical Implications*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Danaher, J.; Earp, B. & Sanberg, A. (2017). *Should We Campaign Against Sex Robots*, en *Robot Sex: Social and Ethical Implications* (pp. 47-72). Massachusetts: The MIT Press.
- Eco, U. (1994). *Signo*. Barcelona: Labor.
- Eco, U. (1995). *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (1999). *Kant y el ornitorrinco*. Barcelona: Lumen
- Elkins, J. & Naef, M. (eds.) (2011). *What Is an Image? (The Stone Art Theory Institutes)*. Pennsylvania: The Pennsylvania State Press, University Park.
- Elkins, J. (2010). Un seminario sobre teoría de la imagen, en *Estudios Visuales 7*, 132-173.
- Freedberg, D. (1992). *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra.
- Fresneda, C. (2017, 11 de febrero). Hablemos de sexo (con robots), *El Mundo*, Accesible en: <https://www.elmundo.es/cronica/2017/02/11/5895c78ee5fdeae95f8b4630.html>
- Gombrich, E. H. (2002/1998). *Arte e ilusion. Estudio sobre la psicología de la representación Pictórica*. Madrid: Debate

- Gombrich, E. H. (1998) *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, en *Meditaciones sobre un caballo de juguete. Y otros ensayos sobre la teoría del arte* (pp. 1-11). Madrid: Debate.
- Gombrich, E. H. (1998b). El psicoanálisis y la historia del arte, en *Meditaciones sobre un caballo de juguete. Y otros ensayos sobre la teoría del arte* (pp. 30-44). Madrid: Debate.
- Gombrich, E. H. (2003). *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Barcelona: Debate.
- Gubern, R. (2004). *Patologías de la imagen*. Barcelona: Anagrama
- Gatto, K. (2011, 30 junio). *Showa Hanako 2: A realistic robot for novice dentists (w/ video)* [Post en blog]. Accesible en: <https://phys.org/news/2011-06-showa-hanako-realistic-robot-novice.html>
- Huyghe, R. (1955). *Dialogue avec le visible: connaissance de la peinture*, Paris: Flammarion
- Huyghe, R. (1968). *Los poderes de la imagen*, Barcelona: Labor.
- Ikinamo (2011). *Ultra-realistic Dental Training Android Robot - Showa Hanako 2 #DigInfo*. [Vídeo]. Accesible en: <https://www.youtube.com/watch?v=WhzbFaNueKU>
- Levy, D. (2007): *Amor + sexo con robots. La evolución de las relaciones entre los humanos y las máquinas*. Barcelona: Paidós.
- Lin, A.; Abney, K. & Bekey, A. (2014/2012). *Robot Ethics. The ethical and social implications of robotics*. Massachusetts: The MIT Press.
- Mitchell, W. J. T. (1986). *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. (1995). *Representation*, en F Lentricchia & T McLaughlin (eds), *Critical Terms for Literary Study* (pp. 11-22). Chicago: University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual*. Madrid: Akal.
- Mitchell, W. J. T. (2011). “¿Qué es una imagen?”, en A. G. Varas (ed.), *Filosofía de la imagen* (pp. 107-154). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Ortega y Gasset, J. (1987/1925). “La deshumanización del arte”, en *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Revista de Occidente-Alianza Editorial.
- Peirce, C. S. (1974/1931-1958), *Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Volume I: Principles of Philosophy. Volume II: Elements of Logic*. Cambridge: Harvard University Press.
- Popper, R. K. (1991/1983). *Conjeturas y refutaciones. El desarrollo del conocimiento científico*. Barcelona: Paidós.
- Serrano, J. (2018). *Un mundo robot*. Córdoba: Almuzara



Stoichiță, V. I. (2006). *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Madrid. Siruela.

Szónyi, G. (2017). Poststructuralist Iconology: The Genealogical and Historical Concerns of Mitchell's Image Science, en K. Purgar (ed.) (2017). *W.J.T. Mitchell's Image Theory: Living Pictures* (pp. 61-81). Nueva York: Routledge.

Dorota Maria Kurażyńska doctoranda en el Programa de Doctorado "Historia y Artes" - Línea de Investigación: Creación Artística y Reflexión Crítica, Departamento de Dibujo, Universidad de Granada. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Koszalin (Polonia) en el año 2003.

✉ d.kurazynska@gmail.com

Juan J. Cabrera-Contreras es profesor Titular de Universidad del Departamento de Pintura de la Universidad de Granada (desde 1995). Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Granada (1993).

✉ jcabrera@ugr.es



comentários



**Gomes, M. (realizador) (2012). Tabu [filme].
Portugal: O Som e a Fúria.**

Tiago Vieira da Silva

No início de *Tabu*, o intrépido explorador, como descreve o voz-off narrativo, “melancólica criatura que, sob chuva e sol escaldante, percorre há longos meses selvas e sertões”, é uma das figuras centrais do *Prólogo*, primeiro segmento do filme, um quadro que remonta à África colonial de expedições e aventuras. O intrépido explorador vê-se acompanhado pelo seu séquito de escravos, deambulando por savanas e selvas e cruzando-se com estranhas figuras que lhe parecem anunciar o seu fatídico devir. Porém, o que nos parecia a início uma sucessão de imagens organizadas numa lógica pitoresca decalcada da visão imperial eurocêntrica, transfigura-se gradualmente num mundo enigmático que parece ter renunciado a uma categorização temporal. A dama de outros tempos, como é chamada, e o crocodilo que a acompanha, “inseparável par que um misterioso pacto uniu e que a morte não pôde quebrar”, integram essas reminiscências perenes que o presente não apagou, mas, ao invés, transporta no seu enredo profuso, umbilicalmente ligado ao passado.

Em *Decolonizing the mind? The representation of the African Colonial War in Portuguese cinema* (2005), Carolin Overhoff Ferreira salienta a escassez de filmes que incidem na Guerra Colonial Portuguesa, não atribuindo esse facto apenas às políticas de financiamento e à condição precária da indústria cinematográfica portuguesa. A autora sublinha a relevância de filmes como *Um Adeus Português* (1986) de João Botelho e *Non ou a Vã Glória de Mandar* (1990) de Manoel de Oliveira, distinguindo os dois filmes no que concerne à visão sobre o imperialismo e o colonialismo, não obstante ambos se encontrarem distantes da concretização de uma “descolonização das mentes” (Ferreira, 2005: 237); isto é, segundo a autora, “[Manoel de] Oliveira acredita que a mentalidade

imperial morre com a revolução, enquanto [João] Botelho não acredita que as suas personagens, soldados e família a tenham alguma vez representado” (Ferreira, 2005: 236), e, simultaneamente, a representação do *Outro* encontra-se ausente em ambos os filmes, “ambos excessivamente preocupados com assuntos nacionais” (Ferreira, 2005: 237).

Carolin Overhoff Ferreira levanta a questão do silenciamento da Guerra Colonial Portuguesa no imaginário social e cultural português, para subseqüentemente se debruçar sobre as representações cinematográficas deste tema. Segundo a autora, esse silenciamento está intrinsecamente relacionado com o peso traumático desse acontecimento no repensar do discurso histórico e cultural, e refere a pertinência das posições de dois realizadores portugueses (Alberto Seixas Santos e João Botelho) relativamente a esta questão (Ferreira, 2005: 227):

The film-maker (Alberto Seixas Santos) stressed that this was difficult to understand, since the war not only ended almost 50 years of dictatorship but also the mythic idea of a Fifth Empire. Another film-maker, João Botelho (2001: 493), defended a similar position but invested the war with even greater historical significance, suggesting that the profound national shock that accompanied its end reflected the conclusion of 500 years of history. Both film-makers emphasized that the Colonial War had to be addressed with more consistency in Portuguese cinema if there is to be any coming to terms with this powerful trauma.¹

Neste sentido, *Tabu* parece endereçar-se ao efeito de *apagamento* provocado por esse trauma, assumindo esse silenciamento (a Guerra Colonial é vagamente referida, e o Negro não tem voz) como subterfúgio que permite fazer subsistir a fantasia colonial, transfigurada e perpetuada pela memória. Se as memórias são, no dizer de Astrid Erll, pequenas ilhas num mar de esquecimento, vai a experiência humana da realidade tornar o esquecimento a regra, e a recordação a exceção, já que segundo a autora “as funções de esquecimento dentro dos sistemas cognitivos e sociais são tão importantes como as funções da recordação” (Erll, 2011: 9). Correspondendo-se com a perspectiva de Jens Brockmeier (2002), o universo diegético de *Tabu* assume como o “espaço simbólico de

¹ O cineasta (Alberto Seixas Santos) notou que isto foi difícil de compreender, já que a guerra não apenas terminou cinquenta anos de ditadura, mas também a ideia mítica de um Quinto Império. Outro cineasta, João Botelho, defendeu uma posição semelhante mas investiu a guerra com ainda mais relevância histórica, sugerindo que o choque nacional que acompanhou o seu fim refletiu a conclusão de 500 anos de história. Ambos os cineastas sublinharam que, para resolvermos de vez este trauma, era necessário que a Guerra Colonial fosse abordada com mais consistência no cinema português (Tradução livre da autora).



recordação e esquecimento, um espaço onde as várias ordens temporais do passado e do presente se vão continuamente recombinação” (Brockmeier, 2002: 37). Concomitantemente, o *Outro* é esquecido, assim como a Guerra Colonial Portuguesa, para que esse universo possa assim ser livremente evocado pelo colonizador num mundo pós-colonial – não podendo existir nessa *realidade*, só lhe restará *existir* na memória.

Tabu encontra-se dividido em três partes: *Prólogo*, *Primeira Parte: Paraíso Perdido* e *Segunda Parte: Paraíso*. O *Prólogo*, organizando-se segundo um encadeamento de imagens que parecem reproduzir as dinâmicas do fluxo de consciência humano, revela imediatamente a matéria propulsora do filme – a memória. Na *Primeira Parte: Paraíso Perdido*, a linearidade e o ritmo paulatino da narrativa correspondem-se com a envolvimento lúgubre de uma Lisboa atual (entre 2010/2011), incidindo no quotidiano de três personagens femininas: Pilar, uma mulher dedicada a causas filantrópicas, e a sua vizinha, Aurora, mulher idosa que vive com a criada negra, de nome Santa. Segundo Ana Cristina Pereira (2016), “Aurora é o elemento de ligação entre as duas personagens e entre os dois mundos de que estas fazem parte, estando paradoxalmente (em termos simbólicos) na origem de toda a impossibilidade de uma verdadeira aproximação entre ambas” (Pereira, 2016: 321). A autora acrescenta ainda que (2016: 322):

a ação decorre em lugares de Lisboa construídos durante o Estado Novo (alguns com ajuda de mão-de-obra imigrante africana). (...) São manifestações arquitetónicas do regime da época, preservadas e habitadas até à atualidade, mas esvaziadas da sua potência de sonho, de império. Esta cartografia da cidade ilustra também o título desta primeira parte. Lisboa é-nos apresentada como um paraíso perdido, memória de uma construção discursiva interrompida, cerceada ou simplesmente esvaziada.

Segundo a autora, Lisboa assume como a remanescência desencantada de um império, anacrónico como a guerra que marcou os últimos treze anos da ditadura, espelhando, no presente, a imagem de um país ainda ferido pelo confronto forçado com a realidade, processo especialmente doloroso para um temperamento tão idílico (Lourenço, 2001). Miguel Gomes filma a paisagem urbana e as relações entre as personagens a fim de traduzir esse desencantamento, que se intensifica progressivamente até à morte de Aurora, momento em que surge Gian Lucca Ventura, que o espectador vem a saber ter sido seu amante no passado, em Moçambique. Gian Lucca encaixa, segundo Ana Cristina Pereira (2016), o simbolismo colonial até então figurado por Aurora, e que, mesmo após a sua morte, irá perdurar “como herança coletiva (...) [cujas]

consequências [se] fazem sentir na vida quotidiana e na forma como se constroem a identidade, a alteridade e, portanto, as relações sociais” (Pereira, 2016: 322). O espaço-tempo da *Primeira Parte: Paraíso Perdido* (mais especificamente, o então *presente*), não obstante suportar um fardo colonial que respira ainda na arquitetura urbana e perpassa as relações humanas, encontra-se também esvaziado, como já observou anteriormente Ana Cristina Pereira (2016), da sua potência de sonho e de império. Paulo Medeiros corrobora essa visão, afirmando que o Portugal de *Tabu* se encontra completamente despejado de quaisquer pretensões de grandiosidade imperial, (Medeiros, 2016), razão pela qual esse imaginário colonial só poderá sobreviver a partir da memória e da nostalgia.

Na *Segunda Parte: Paraíso*, é a memória a materializar-se diante dos olhos do espectador, reconstruindo essa África *fetichista* através de planos de paisagem, de sequências que seguem os serões de caça grossa, as expedições arriscadas, as festas ou simplesmente o quotidiano prosaico na fazenda – em contraposição, como observou Paulo Medeiros, à *Primeira Parte: Paraíso Perdido*, onde o que ressalta é a dimensão lúgubre e até *kitsch* do Portugal contemporâneo. Na *Segunda Parte: Paraíso*, a construção do espaço passa a ser inscrita por um olhar de lamento, alicerçado, no entanto, na cadência luminosa de imagens; é esse olhar que inscreve a vivência das personagens e as suas relações afetivas, e, conseqüentemente, o próprio imaginário fílmico, sustentado numa saturação visual que pretende realçar a inferência do saudosismo e da nostalgia nesse processo, remetendo-nos, por exemplo, a *Out of Africa/África Minha* (1985) de Sidney Pollack – e é também de *Out of Africa* que Miguel Gomes recolhe uma referência idiossincrática, relativamente à fazenda de Aurora – “Aurora tinha uma fazenda em África, no sopé do monte Tabu” (*Tabu*)/ “*I had a farm in Africa at the foot of the Ngong Hills*” (*Out of Africa*).

No final, *Tabu* é concebido a partir da reprodução da fantasia do colonizador, sobretudo na *Segunda Parte: Paraíso*, quando o *flashback* conduz o espectador para a África do passado, transição vaticinada já no fim da *Primeira Parte: Paraíso Perdido*, pela decoração *tropical* do shopping onde Gian Lucca começa a contar a Pilar e a Santa a história do seu relacionamento amoroso com Aurora em Moçambique, antes da eclosão da Guerra Colonial Portuguesa. Nesse momento, Miguel Gomes inaugura finalmente o cenário onde se impõe a fantasia colonial, esse espaço-tempo que Homi Bhaba (1998) analisou enquanto encenação do fascínio e do desejo que contamina as representações do espaço e dos indivíduos; e a recordação do narrador que nos conduz para essa África colonial revelar-se-á devaneadora, fragmentada pela imaginação, pela fantasia, fundindo amiúde experiências dessincronizadas do tempo em questão.



Tabu é uma reflexão acerca do processo em que o ser humano atribui à memória o papel de reduto das suas aspirações mais íntimas, transformando-a em espaço de *consagração* com a sua experiência do passado – passado que, em *Tabu*, é (re)configurado a partir da memória de um indivíduo específico (Gian Lucca Ventura) que interpela o passado a partir da sua própria experiência, subsumindo, deste modo, o passado colonial à sua relação amorosa com Aurora. Ignorando o tempo e os seus imperativos de mudança e transitoriedade, a memória vai assim promover, nas intermitências da recordação e do esquecimento, as imagens que nutrem esse passado *idealizado*, consolidando um universo que não permite que as suas ordens sejam interrogadas ou colocadas em causa pela *realidade* e as urgências que esta vai permanentemente clamando.

Referências bibliográficas

- Bhabha, H. (1998). *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Brockmeier, J. (2002). Remembering and Forgetting: Narrative as Cultural Memory. *Culture & Psychology*, 8(1), 15–43.
- Erll, A. (2011). *Memory in Culture*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Ferreira, C. O. (2005). Decolonizing the mind? The representation of the African Colonial War in Portuguese cinema. *Studies in European Cinema*, 2(3), 227-239.
- Lourenço, E. (2001). *O Labirinto da Saudade*. Edições Gradiva: Lisboa.
- Medeiros, P. (2016). Post-imperial Nostalghia and Miguel Gomes' *Tabu*. *Interventions*, 18(2), 203-216.
- Pereira, A. C. (2016). Alteridade e identidade em *Tabu* de Miguel Gomes. *Comunicação e Sociedade*, 29, 311-350.

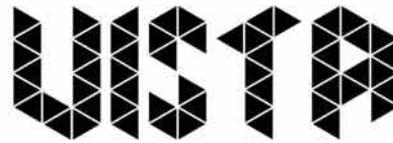
Tiago Vieira da Silva frequenta atualmente o Doutoramento em Ciências da Comunicação da Universidade do Minho em Braga, Portugal. A sua investigação “O debate da identidade nacional desde a revolução de abril até ao presente, através do cinema português” é financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia. Licenciou-se em Cinema e Audiovisual na Escola Superior Artística do Porto e frequentou o mestrado em Comunicação, Arte e Cultura na Universidade do Minho, e é membro do projecto “Memories, cultures and identities: how the past weights on the present-day intercultural relations in Mozambique and Portugal?”, financiado pela Rede Aga Khan para o Desenvolvimento e pela Fundação para a Ciência e Tecnologia. Integra a equipa do Museu Virtual da Lusofonia, no Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade.

✉ tiagocamposvieira@gmail.com



projetos





REVISTA
DE
CULTURA
VISUAL

A True date with a Palm Tree

Victoria Ahrens

Abstract:

This is a visual essay that meanders. It is based around my encounter with palm trees and my grandfather's silver print photographs, collated in an album that dates back to the 1930s. Henry Richard Ahrens was a keen photographer, though I had never seen any of his images until 2010 when I was given one of his albums by a relative who knew I was a photographer and writer. He died before I could get to know him. His photographs have a particular sensibility to them, with a multitude of self-portraits, and often, a hand written phrase to go with them. I am told he developed his films himself. He is often pictured next to palm trees in his photographs. These palms he photographed are particularly fascinating to me. They represent one of the few genus that extend back to the late Cretaceous period, a dinosaur of a plant species. With their many variations, they take on a poetic and utopian presence, their seeds having been disseminated through colonial exchanges, botanical curiosity and commercial interests. Found in so many surprising corners of the world, the palm expresses our need to explore, while becoming a symbol of resistance to discourses of nationalism and anti-immigration sentiment. This essay reflects a personal ethnography through the interconnected and material presence of the palm in London, Buenos Aires and in the photograph itself.



True date Palm Tree, Burgess Park, Islamic Garden, 2019

Author's own photograph

In a hidden corner of Burgess park, South East London, dates grow from orange fronds under a fanning palm tree in the middle of a tiled water feature in Chumleigh Gardens. No one very much goes there. It is empty, and on a hot Summer's day, I come across this peaceful place. Built in response to a site where alms houses used to reside before the Second World War, in 1995 a 'multicultural garden "was designed "to reflect the area's diversity" (Bridgetonowhere.org.uk, 2019). This Palm Tree sits at its centre, presiding over the African, Oriental, Mediterranean, Islamic and English Garden. With their dates and coconuts, wax and oils, palm trees have come to colonize the four corners of the world. Native to the Middle East; spread by the Romans as far as the Mediterranean; taken and transplanted by early Spanish colonialists from the Canary Islands to the Americas, and distributed by European botanists to and from colonies in Asia, Africa and the Antipodes, and back to Europe, palms have become the symbol of



successful uprooted-ness: synonymous with tropical views, pre-lapsarian lands, and exotic holidays.



Palm House, Kew Gardens, London, 2019

Author's own photograph

The deepest part of us knows that here in London their presence is surely odd. In the Palm house in Kew Gardens, the dense tropical air that keeps them alive is contained. As you walk through it, you are transported immediately to other climates, to a jungle of moist fronds, impossibly coloured fruit pods, and signs that classify each species: “A living laboratory (...) [in which] to glimpse the magic of the rainforest” (Kew Gardens, 2019). Momentarily, in the dripping atmosphere, you forget you are in London. Palm fronds reach up to the iron framed glass house ceiling, seeking out the light and humidity. Walking up the Victorian spiral steps you gaze over the canopy, breathing in the hot temperatures. It is otherworldly, exceptional, and contains species that are endangered or extinct in the wild. You sense the increasing importance of it all. Those early 19th century botanists could never have known how valuable their seeds might become.



Barbican Centre, Palms, 2019

Author's own photograph

But here, in the middle of the brutalist architectural project of the Barbican Centre, in East London, they are far from their native lands, from their sun-soaked panoramas. Yet city palm trees, swaying in the Summer breeze, incongruous amongst the British ferns and chestnut trees, go barely remarked upon. Their palms fan out, hands that reach up into the grey skies, promises of another landscape beyond our vision, taking the view upwards to other perspectives. Tall and elegant, in clusters, they show a united front- we survive, even your harshest Winters, but we are not from here, they say.



Palm tree in Wimbledon, suburban garden, 2019

Author's own photograph

Even in the suburbs of Wimbledon, in English gardens, along the hedgerows, amongst the robins, finches and sparrows, palms inhabit these spaces, unnoticed amongst the greenery. They blend in, foliage that helps to keep the nosey neighbours at bay, that fills a gap in the fence, that creates fringed shadows in the afternoon sun. These are *Trachycarpus fortunei*, considered the most common palm trees found in the UK, where they are, according to the horticultural society, “becoming increasingly popular with British gardeners due to their exotic appearance and increasing availability at affordable prices” (Culham Research Group, 2019).



Henry Richard Ahrens, Palermo, Buenos Aires, *circa* 1930

Henry Richard Ahrens, photograph from his album

My grandfather was particularly fond of them. It is next to a Palm tree that he stands in this silver print from his archive of Buenos Aires at the turn of the century. A self-portrait, his Leica camera positioned, arms crossed, hat titled to the right. It is not, however, his shadow that looms, but the fronds of another palm- a triffid head making its presence known, foreshadowing the photograph, in place of the photographer. My grandfather was tall, dapper, dressed up to the nines (odd in a hot climate) and keen on gardening, on looking after plants and trees that reminded him of nostalgic memories of his temperate native lands, of Europe. Curious then that he chose the palm tree to frame this image. Centred behind him, the shadows of the palm leaves cascade all around, becoming a shadowy garland, a victory wreath, tentacles of a living species embracing the soil.



Canary Island Date Palms, Henry Richard Ahrens in
Buenos Aires, circa 1930

Henry Richard Ahrens, photograph from his album

In this image the palm trees have become the main protagonists. About as native a species as he was in that context. Maybe he felt an affinity to them, transported, transplanted to another cultural scene. Both palms are imposing, framing him, obscuring him in the midday sun. These palms are canary island date palms, a relative of the *Phoenix Dactylifera*, taken over to the Americas as an ornamental plant by botanists in the early 1900's (Zona, 2008). Perhaps they were still considered new, and certainly exotic when my grandfather photographed them. As they say, birds of a feather, pinnate (feather palms), flock together.



Henry Richard Ahrens, park in Buenos Aires, circa 1930

Henry Richard Ahrens, photograph from his album

Note the palm trees on the left, he wrote on the back of this photograph. Why was he pointing them out all the time? What did they mean to him? I will never know. Yet there he is again, in a garden in Palermo, in Argentina- *el ingles*, the Englishman, with his accent, taller than most others at that time at two metres, like a palm tree himself (not these small bush-like ones) but long limbed, with large hands, and a coconut head. He stood out; So do the palm trees, in this landscaped garden, with its manicured pines and geometric features. By 1910 the *Phoenix Canariensis* was “listed in the catalogue of plants at the botanical garden of Buenos Aires” (Thays, 1919).

Palm trees, of course, are not trees at all. They can be dated back to fossils that are 80 million years old, from the late Cretaceous period. They are dinosaurs of the plant world and have a multitude of variations. They are considered to be the most important plant species in economic and historic terms. Palm oil, for instance, can be found in all of our basic household products, from medicines, to face creams, to cooking oils. Palms and their produce insidiously permeate our world, invisibly present.



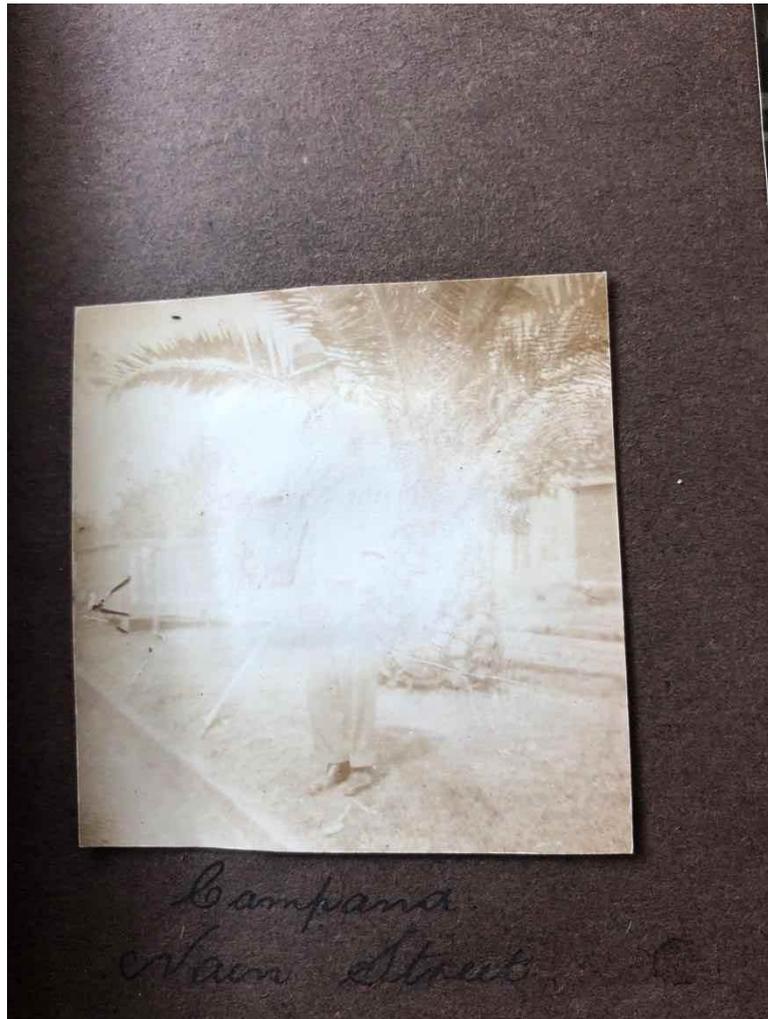
Palm Fronds- palmata, Palm house, Kew Gardens

Author's own photograph

I have some indoor palms that inhabit my sitting room. Two areca palms. Reminders of other landscapes, fronds that span out, increasingly, to find the sun that dapples the wooden floors through the open windows. They are small versions of Dominican palms, bearing tropical seeds. I speak Spanish to them, to remind me of other places, to create a dialogue through space and time with their variegated, feathered leaves- a kind of palm reading. They curve upwards, butterfly palms in multiple stems, that open out into fans, open hands. *Dypsis Lutescens*, evergreen in the grey sunless Winter, these and other species settling in for the duration. I care for them and tend them lovingly. These palms remind me of my childhood in Buenos Aires, of my grandfather, of afternoons sitting under them in a park in the city to get out of the scorching sun. I long for them in the cold of Winter. Some say they are 'going native' here in the UK. Climate change is ensuring they proliferate. Fashions and indoor gardens dictate their popularity.

I think of the artists who depicted Palms, and how relevant they seem now: Ed Ruscha's *A Few Palm Trees Series* (1971); John Baldessari's *Overlaps Series: Two Palm Trees and a person* (2001); Sigme Polke's *Palmen (Palm Trees)* (1968); Marcel Broodthaers,

Palmier A (1974) (*W Magazine*, 2018). These iconic Californian Palms era, I am told, now dying: a South American palm weavel and the *Fusarium* fungus, as well as old age, provoking their disappearance (Carrol, 2017). Nevertheless, no longer alien and invasive, but actively cultivated now in the UK, they have found their place inside the house, as 'plant-pets' to look after, to talk to. They provide company, oxygen, the semblance of an outdoor experience amongst the urban brick environment, hope of escape to sunnier climes.



Henry Richard Ahrens and Date Palm, Palermo, Buenos Aires, *circa* 1930

Henry Richard Ahrens, photograph from his album

In the end, though, my grandfather, uprooted, sent half way round the world to fulfil models of colonial economic expansion¹, understood his status, and translated this

¹ My grandfather worked for the Vestey Meat Company in the port of Buenos Aires, importing and exporting meat from Argentina to Europe, in particular corned beef that was given to soldiers in the first and second world wars.



through these and other self-portraits he took in gardens in Argentina: alien, yet settled; foreign yet native. In this photograph (above) the palm tree and the man, over time, are becoming one, the silver print degenerated, blending both into a seamless white imprint. One palm tree and a person, as a victory parade of sorts, a crown of fronds: symbolic of the alien taking root, going native, the colonizer as *criollo*², born and bred, beginning to feel at home. These species of migration, next to their native counterparts, are now part of the imagined views of these places, the longed for 'other' of tropical beaches, of hot climates, of *Robinson Crusoe* and *Lord of the Flies*. The fittest survivors. Yet, like the only surviving Mauritian *Hyophorbe Amaricaulis* palm, they are also at times endangered and unsustainable in equal measure- hence the palm house at Kew, the conservatory at the Barbican, future observatories of a longed-for landscape. Palm hearts, tinned delicacies- yet ironically, ripping out the heart of the palm species; Palm oil plantations decimating the soil, contributing to inexorable deforestation. In a climate of considerable push back on immigration policies, nevertheless, these *émigré* species, aliens of another time, colonial left overs, 'breadcrumbs' of the Columbian exchange, migrants with roots, are, at least for now, surviving (Norris, 2014). Some would say, as they walk around the palm tree of Chumleigh gardens, in an uncertain political landscape, these palms are defiantly here to stay.

References

A Brief History of the Palm Tree in Modern Art (2018, 1 April). *WMagazine*. Accessed at: <https://www.wmagazine.com/gallery/palm-tree-in-modern-art-history>.

Bridge to Nowhere, *Chumleigh Gardens* [website article]. Accessed at: <http://www.bridgetonowhere.friendsofburgesspark.org.uk/the-story-of-burgess-park-heritage-trail/heritage-trail-a-l/chumleigh-gardens/>.

Criollo (2019). *Colins Online Dictionary*. Glasgow: Harper Collins. Accessed at: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/criollo>

Carrol, R. (2017, 29 September). *Los Angeles Legendary Palm Trees are dying: and few are being replaced*, The Guardian Newspaper [website article]. Accessed at: <https://www.theguardian.com/us-news/2017/sep/29/los-angeles->

Culham, A. (2017, 28 April). *Palm Trees in British Gardens* [blog post]. Accessed at: <https://blogs.reading.ac.uk/crg/palm-trees-in-british-gardens/>

Gray, F. (2018). *Palm, Reaktion Botanical Series*. London: Reaktion Books.

² *Criollo* is the name given to Latin American of 'pure' Spanish descent; colonial descendent born in Latin America (Criollo, 2019).

KEW Royal Botanic Gardens, *Palm House* [website article]. Accessed at: <https://www.kew.org/kew-gardens/whats-in-the-gardens/palm-house>

Norris, A. (2014, 11 April) Ten Surprising facts about Palm Trees, *MNN Mother Nature Network*. Accessed at: <https://www.mnn.com/earth-matters/wilderness-resources/stories/10-surprising-facts-about-palm-trees>

Thays, C. (1919). *El Jardín Botánico de Buenos Aires*. Buenos Aires: Jacobo Peuser.

Zona, S. (2008). The Horticultural History of the Canary Island Date Palm (Phoenix Canariensis). *Garden History*, Vol. 36, No. 2, 301-309.

Victoria Ahrens is Senior Lecturer in Photography at LCC, University of the Arts London, PHD in Photographic Practice and Theory from Birkbeck College, University of London (2017). Artist and Researcher from Argentina/UK.

✉ v.ahrens@camberwell.arts.ac.uk

As pessoas nos não-lugares. Ou as não-pessoas precisam de lugares¹

Sara Machado da Graça

Sou cenógrafa e figurinista. Como tal, gosto de apreciar todas as ricas personagens que se cruzam comigo diariamente no “cenário” de Maputo, cidade em constante bulício colorido, confuso, fluído apesar de caótico e misto de toda a panóplia de emoções. Para quem anda a pé, para quem conduz, para quem anda de chapa, de *my love*... para cada um há visões diferentes e os ritmos são muitos e muito diversos a coexistir, mas o movimento é constante. É uma cidade que cresceu exponencialmente durante a guerra civil, resultado do êxodo rural, sem ter estrutura para suportar esse excesso demográfico. À cidade “de cimento”, colonial, acrescentaram-se os bairros suburbanos que cresceram desordenadamente, sem plano nem condições sanitárias, onde vive a maioria da população residindo em casas construídas em blocos de cimento e chapa de zinco. Uma grande parte das famílias subsistem através do mercado informal, vendendo os produtos das suas pequenas machambas (hortas) ou *itens* de toda a espécie, importados da África da Sul.

As figuras desumanizadas

Quando fotografei estas personagens de Maputo, não sabia que ia depois trabalhá-las, apenas colecionava imagens dos vendedores de rua como atores-marioneta nos diferentes cenários que ia descobrindo. Estas personagens fundem-se com a paisagem, fazem parte dela, mesclam-se numa coreografia cenográfica, urbana e identitária da cidade.

¹ Estas imagens não são profissionais, não as fiz para publicar, a qualidade técnica é reduzida, porque são ficheiros já antigos, cópias dos originais. Todas as fotografias usadas para as montagens são originais meus.

Estas pessoas-signo eram uma presença fortíssima nas imagens que fazem parte do meu dia-a-dia - o homem água, o homem almofadas, o homem *zips*, o homem das tomadas elétricas, o dos óculos, as mulheres carregadas com carga à cabeça... agentes do *dumba nengue* (mercado informal) geral que circulam, cada um a seu passo, etéreos, estátuas da identidade urbana moçambicana - recolectores, “homem-anúncio”, sucateiros, recicladores dos seus produtos - que tomam formas dignas dos bailarinos triádicos de Oscar Schlemmer, numa espécie de dança sobre um itinerário infinito de ícones pop do espaço africano do consumo.

Marc Augé define “não-lugares” como “lugares transitórios que não possuem significado suficiente para serem definidos como *um lugar*” (1994, p. 10). Segundo o autor, estes espaços são representativos da afirmação da existência da sobremodernidade, participando na antropologia urbana como associados aos viajantes “o espaço do viajante seria assim, o arquétipo do não-lugar”. O movimento acrescenta à coexistência dos mundos e à experiência combinada do lugar antropológico e daquele que não o é mais (pela qual Starobinski define, em suma, a modernidade) a experiência particular de uma forma de solidão, e, em sentido literal, de uma “tomada de posição” – a experiência daquele que, diante da paisagem que é obrigado a contemplar, “toma a posse” e tira da consciência dessa atitude um prazer raro e, às vezes, melancólico. Portanto, não é de espantar que seja, entre os “viajantes” solitários do século passado, (...) viajantes acidentais, que estejam aptos a encontrar a evocação profética de espaço, onde nem a identidade, nem a relação, nem a história fazem realmente sentido, onde a solidão é sentida como superação ou esvaziamento da individualidade, onde só o movimento das imagens deixa entrever, por instantes, àquele que as olha a fugir, a hipótese de um passado e a possibilidade de um futuro” (1994, p.80-81).

As não-pessoas precisam de lugares

Num segundo momento senti que estas personagens tinham alma, eram pessoas, únicas, solitárias, resilientes e presas ao quotidiano da sobrevivência. Lembravam o Acendedor de Lampiões do Pequeno Príncipe de St Exupéry ou as personagens do universo absurdo de Samuel Beckett, entidades poéticas e simbólicas enredadas num ciclo semelhante aos tormentos de Sísifo.

“Pediam” para estar noutra sítio, longe dali, num espaço feito só para eles.

Tentei dar-lhes espaços aparentemente transitórios, mas onde a viagem pudesse tornar-se o destino, e que esse fosse o espaço identitário de conforto para que as negativas (não-lugar, não-pessoa) se anulassem e para que pudéssemos ter *uma pessoa no seu lugar*.



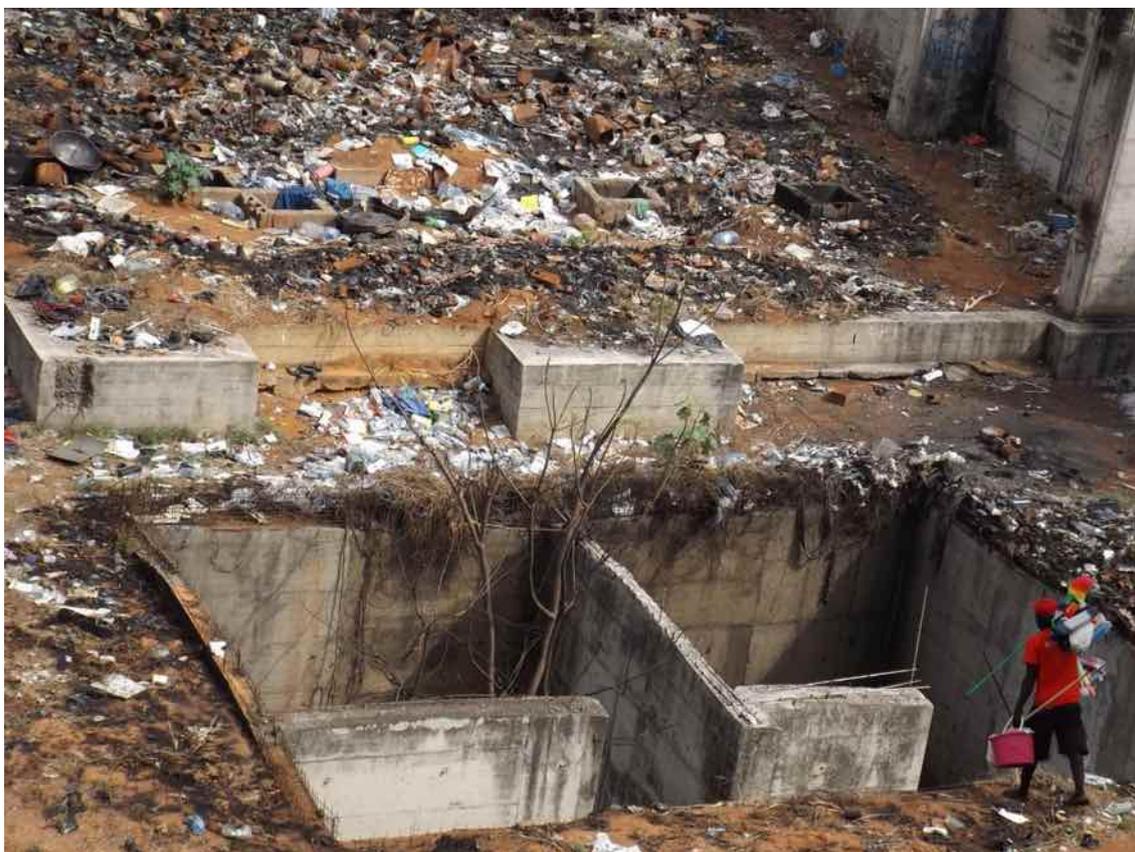
Mediterranean; taken and transplanted by early Spanish colonialists from the Canary Islands to the Americas, and distributed by European botanists to and from colonies in Asia, Africa and the Antipodes, and back to Europe, palms have become the symbol of successful uprooted-ness: synonymous with tropical views, pre-lapsarian lands, and exotic holidays.



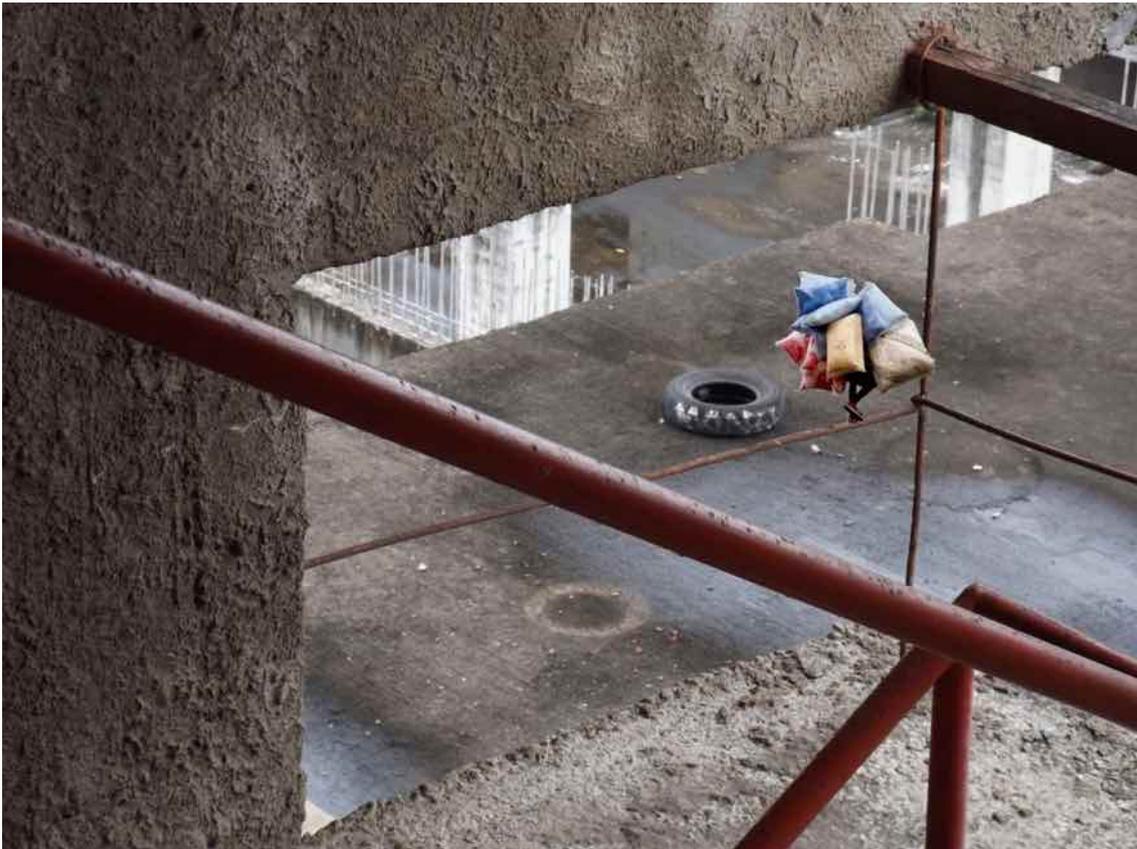
***Mamã das frutas*, Sara Machado da Graça, 2019**



***Man on the moon*, Sara Machado da Graça, 2019**



Falta de material, Sara Machado da Graça, 2019



Funâmbulo com balão de almofadas, Sara Machado da Graça, 2019

Referência bibliográfica

Augé, Marc. (1994). *Não-lugares, para uma introdução da antropologia da sobremodernidade*. Papirus, Campinas.

Sara Machado da Graça reside atualmente em Maputo, Moçambique, onde leciona as disciplinas de Cenografia e Figurinos no Curso de Teatro da Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane, trabalha também como programadora artística da Galeria/Associação Kulungwana. Continua a fazer trabalhos como cenógrafa e figurinista para teatro, cinema, dança e ópera, assim como curadoria para exposições.

✉ sagadexam@gmail.com

Epistemic Decolonization through the Colonial, Anti- and Post-Colonial Archive in Contemporary Art

Ana Balona de Oliveira

This visual essay comprises a selection of works made by artists from several generations and geographies, who contribute to an epistemic decolonization in, and of, the present by means of archival research. With works by Kiluanji Kia Henda (Angola, 1979), Filipa César (Portugal, 1975), Olavo Amado (São Tomé and Príncipe, 1979), Ângela Ferreira (Mozambique, 1958), Eurídice Kala aka Zaituna Kala (Mozambique, 1987), Délio Jasse (Angola, 1980), Daniel Barroca (Portugal, 1976), Filipe Branquinho (Mozambique, 1977), and Mónica de Miranda (Portugal/Angola, 1976), I propose a possible reading of the various ways in which contemporary artists have been working critically with colonial archives, not only public, but also private and familial, in view of a decolonizing memorialization of Portuguese colonialism and an understanding of its profound and multifarious impact in contemporary societies – notably regarding structural and institutional racism in Portugal, and enduring patterns of coloniality and neo-colonialism in Angola, Mozambique, Cape Verde, Guinea-Bissau, and São Tomé and Príncipe.

The visual essay also includes works in which the decolonizing labour is undertaken by means of important anti-colonial archives, notably filmic, whereby emancipatory projects of political, economic, social and cultural liberation and various conceptions of utopia and futurity are retrieved, remembered and reconsidered. As a whole, this selection also highlights how the standpoint from which African and Afro-diasporic artists examine the post-colonial histories of their (and their parents') countries necessarily implies the consideration of yet other narratives that are equally important: from the socialist revolutions, the Cold War and the civil wars, to the post-Cold War and post-civil war economic liberalization, oligarchic capitalism's notions of progress, development and

national reconciliation, as well as migration, diaspora and gender. Not incidentally, this visual essay begins and ends with images of powerful – and powerfully depicted – black African women. Whilst the former celebrates the Angolan Queen Njinga Mbandi, a 17th-century anti-colonial warrior represented in traditional African attire, the latter depicts an Angolan ballerina moving across the urban space of contemporary Luanda, both images countering the violence of Eurocentric and misogynist stereotypes of female beauty and strength.

Kiluanji Kia Henda (Angola, 1979) has appropriated colonial ruins (and their attendant ruins) in the urban landscape of Luanda in order to “ruin” them;¹ that is, he has brought them to the surface in order to undermine whatever symbolic power they might still embody. Such leftover structures have included fallen and broken male colonial statues, “ambushed” at the São Miguel fortress by the upright solidity of Queen Njinga, who temporarily “re-enacted” her resistance against colonial occupation (*Balumuka [Ambush]* [2010]),² while the Kinaxixi square, where her pedestal used to stand, is undergoing a profound and long urban renewal. Awaiting the completion of the construction works at the Kinaxixi square, her statue has been placed inside the São Miguel fortress, where the National Museum of Military History has been housed since independence. Kia Henda photographed this setting before its reopening in 2013, after which Njinga’s statue has been moved to the museum entrance, where it remains. As to the Portuguese colonial statues, unwanted and, therefore, “stranded” while awaiting some sort of final destination (in the meantime, they have been incorporated into the reopened museum’s display), they have been photographed by Kia Henda amidst military equipment from the Portuguese colonial occupation and settlement, the liberation war, and the civil war – colonial, anti-colonial, and Cold War traces left on Angolan soil by Angolans, Portuguese, Soviets, Cubans, and South Africans throughout many decades.

The leftover structures examined by Kia Henda have also included the colonial pedestals left vacant by the “ambushed” and “stranded” statues, whose temporary occupation or squatting by several young performers he has been collaboratively orchestrating and photographing (*Redefining the Power* [2011]). Both *Balumuka* and *Redefining the Power* form an integral part of the series *Homem Novo (New Man)* (2009-2013), the title of

¹ On the notions of ruin and ruination, see Ann Laura Stoler (2013).

² *Balumuka* means to “stand up” or “to rise” in Kimbundo. The daughter of Ngola Kiluanji (the ruler of the Ndongo kingdom in the 16th century), Njinga Mbandi was the queen of the Ndongo and Matamba kingdoms in the 17th century and a skilled military strategist and diplomat, who is still seen in present-day Angola as a symbol of resistance against Portuguese occupation. On Njinga, see Linda Heywood (2017).



which is indebted to the Marxist-Leninist conception of revolutionary subjectivity and nationhood that is still inscribed in Angola's national anthem. As a whole, the series carries out a heterogeneous, critical, and ironic investigation not only of colonial, anti-colonial, post-independence, and Cold War remnants, but also of the post-Cold War and post-civil war new symbols and heroes of the nation. Real and fictive, solid and transient, stone-made, metallic and human, sculptural and performative, such old and new subjects are shown to be enmeshed in Luanda's layered urban space. They are also made visible in such a way as to upset patriarchal conceptions of manhood, including the revolutionary, by means of gender and sexuality.

In *The Embassy* (2011), Filipa César (Portugal, 1975) filmed the gazing hands of the Guinean archivist Armando Lona, perusing a colonial photo album of the National Historical Archives in Bissau. His words describe and contextualise the photographs, thereby deconstructing the colonial gaze that fixed and catalogued bodies and landscapes – including the urban, with their colonial statues and monuments. César's camera ends on a loose photograph in between the album's last pages of a PAIGC school in a liberated zone – an image of revolution, although one where revolution is not devoid of contradiction.³

Thereafter, César made other films about another archive, whose remains she found in peril of disappearance in 2011. *Cuba* (2012), *Conakry* (2012), and subsequent films of what César has named the *Luta Ca Caba Inda* project revisit the history of the Instituto Nacional de Cinema e Audiovisual (INCA, the Film and Audiovisual National Institute of Guinea-Bissau), in the framework of the PAIGC liberation struggle and post-independence nation building.⁴ Founded in 1977, the institute holds films (which have gone through a process of digitization in Berlin) made before and after independence by filmmakers such as Flora Gomes, Sana na N'Hada, and the late Josefina Lopes Crato and José Bolama Cobumba – who Amílcar Cabral had sent to Cuba to train with Santiago Álvarez at the Institute of Cinematographic Art and Industry (ICAIC) in 1967 –, as well as films from countries supporting the Guinean struggle, some films from Portugal, and copies of films left by Chris Marker when he visited the country in 1979. In *Cuba*, images

³ *The Embassy* ends with Lona commenting on how the symbol of the party, inscribed on the cover of the PAIGC school book being read by the students in the photo, became the symbol of the nation in an entanglement marked by "fusion or confusion". The PAIGC, *Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde*, was led by Amílcar Cabral until his assassination on 20 January 1973.

⁴ In the meantime, César has made *Mined Soil* (2014), *Transmission from the Liberated Zones* (2016), *Spell Reel* (2017), and *Quantum Creole* (2019), among others. *Luta Ca Caba Inda* is the Guinean Creole for *A Luta Continua* (*The Struggle Is Not Over Yet*). On this project, see, among others, Filipa César (2012; 2017; 2018a; 2018b).

of Álvarez's *Año 7* (1966) and of Cobumba, Crato, Gomes and Na N'Hada's unfinished *Guiné-Bissau: 6 Anos Depois* (1980) unfold on the screen, in front of which three performers (Suleimane Biai, Carlos Vaz and Joana Barrios) read aloud Cabral's *Estudos Agrários* and his *Weapon of Theory*, proclaimed at the Tricontinental conference in Cuba in 1966.⁵

But the *Luta Ca Caba Inda* series also includes *Cacheu* (2012). Somewhat similarly to Kia Henda's *Balumuka (Ambush)* at the São Miguel fortress, *Cacheu* harnesses the haunting that still goes on in the Cacheu fortress, in Guinea-Bissau, for an active work of remembrance. Both artists choreograph a dance of ghosts performed by the stone spectres of colonial statues: dead and yet hauntingly present; fallen from their pedestals, lying broken in graveyards of imperial debris, and yet demanding of the living the recognition of the enduring violence of their fallen gestures.⁶ Even more demanding, however, of both the living and these dead are the statue-deprived ghosts of the millions of enslaved Africans who passed through Cacheu, São Miguel and all the other fortresses on African shores towards the Americas.

As opposed to the ruined condition of the colonial statues shown in Kia Henda's photographs and César's video, in Olavo Amado's (São Tomé and Príncipe, 1979) sartorial intervention for the camera, they seem to have risen again (*[Re]Descobertos* [2013]); but only apparently so, for, despite their fairly preserved condition, the artist's gesture of dressing them up in colourful African-cloth garments necessarily and humorously disturbs any heroic grandeur they could evoke, notably for their eminent placement at the entrance of São Tomé's National Museum, at the São Sebastião fortress. Amado critically acknowledges, while at the same time mocking, the prominent visibility ascribed to the statues by their location. His intervention makes them even more conspicuous, but in a non-celebratory and humorous fashion: it reverses the colonial relationship of "discoverer vs. discovered" by turning the Portuguese into the *(re)discovered*, as the title suggests. Also, they emerge as re-appropriated and Africanized by São Tomeans, and so much more in line with the histories of struggle and resistance told by the National Museum's display. Finally, the work's title warns against not only the untruth of the so-called discoveries, but also the dangers of ongoing patterns of coloniality and the neo-colonialism at work in capitalist forms of European "rediscovery".

⁵ See Amílcar Cabral (1988; 2013).

⁶ See Jacques Derrida (1994); Avery Gordon, (2008). On these and related works by Kia Henda and César, see Ana Balona de Oliveira (2016a).



In Lisbon, artists such as Kia Henda, Ângela Ferreira (Mozambique, 1958) and others have also looked at the ways in which the violent histories and memories of slavery and colonialism continue to be denied by the grand narrative of the so-called discoveries. Besides still thriving at all levels of public education, including many sectors of Portuguese academia, this narrative also remains deeply embedded in celebratory monuments, many of which built under the aegis of the Estado Novo dictatorial regime (1926-1974). Such denial obviously includes the present-day legacies of such pasts in the form of an enduring structural racism in contemporary Portuguese society, conveniently swept under the carpet of an anxiously maintained “lusotropicalism”, repackaged as “lusofonia” and the idea of a benign Portuguese influence around the world.⁷ Obviously, those who continue to carry the heavy burden of such a collective denial are, today as much as yesterday, non-white bodies (black, Romany, etc.) and, in particular, black women. After many decades of resistance and struggle, anti-racist and intersectional feminist grassroots organizations are bringing structural racism and the processes of memorialization of slavery and colonialism into the public sphere with increasing visibility.

Ferreira’s video and sculptural installation *Messy Colonialism, Wild Decolonization* (2015) reflects on the way in which the site of the *Padrão dos Descobrimentos* symbolically marked both the beginning of the Portuguese colonial enterprise as envisioned by the Estado Novo from the late thirties; and its collapse in the mid-seventies, after thirteen years of war waged against the Angolan, Mozambican and Guinean liberation movements (1961-1974).⁸ The first, temporary version of the *Padrão* was inaugurated at the Exposition of the Portuguese World, the exhibition organized by the regime in 1940 to celebrate the 800th anniversary of Portugal’s founding; and the 300th of Portuguese independence from Spain. A permanent version of the monument was inaugurated in 1960, in commemoration of the 500th anniversary of the death of Henry the Navigator. Ferreira’s video begins with images of the construction of the *Padrão*, pertaining to the newsreels *Imagens de Portugal* no. 186 (1959) and no. 193 (1960), the latter of which includes images of the making of the sculptures that became the *Padrão*’s main decorative elements at the atelier of the sculptor Leopoldo de

⁷ Theorised by the Brazilian sociologist Gilberto Freyre, lusotropicalism was appropriated by the Estado Novo after the Second World War to justify Portugal’s maintenance of its African colonies when other European countries started to decolonise. It propagated the idea that the Portuguese mixed more with the African populations they colonized and were more benevolent towards them than the other European colonizers. These ideas are still pervasive in Portuguese society. See, for instance, Cláudia Castelo (1998).

⁸ The independence of Guinea-Bissau was unilaterally declared in 1973, and those of Angola and Mozambique were declared in 1975.

Almeida. The sides of the monument, in the shape of a caravel facing the Tagus estuary, are occupied by an ascending parade of kings, conquerors, explorers, scholars and poets, led by Henry the Navigator, and sculpted in the large-scale, epic style typical of Estado Novo statuary. The façade was designed in the form of a cross, within which appears the image of a sword – a powerful metaphor for the entanglements between discoveries, civilizing mission and conquest. The films by means of which Ferreira recalls these histories were also made in the context of the Estado Novo’s propaganda initiatives.⁹

In 1974-1975, this same site was one of the places where the wooden crates of returning settlers piled up, some of them remaining there for years awaiting clearance, caught up in the midst of the revolutionary period. The video ends with images taken by the photojournalist Alfredo Cunha in 1975, depicting the crates and boxes that the installation renders sculpturally; the “spoils of the end of colonialism”, ironically “standing up against the Monument to the Discoveries”.¹⁰ In this work, Ferreira confronts us with the absence of a rigorous public debate on the violence of the colonial enterprise and, in particular, the ways in which dictatorial narratives have been normalized in the present; while also considering the complexities of a decolonization process, which involved the sudden and mass arrival of many Portuguese from the former colonies who were practically strangers to the former metropole and unwanted by the Carnation Revolution.

Importantly, artists such as Kia Henda and Eurídice Kala aka Zaituna Kala (Mozambique, 1987) have also looked at such “spoils”, but while they were still being made, packed and prepared for shipping in Luanda (*Concrete Affection – Zopo Lady* [2014-2015]) and Maputo (*Will See You in December... Tomorrow [WSYDT]* [2015]) between 1974 and 1975. However, despite their sculptural and conceptual focus on the historical moment of political decolonization, both Kia Henda and Kala also examine other post-independence narratives and, more broadly, contemporary aspects of Angolan and Mozambican societies. By looking at decolonization, independence, revolution and the beginning of the civil war, in a Cold War context, Henda offers a cinematic portrait, a visual archive of the contemporary remnants of Luanda’s modernist architectural heritage, hardly surviving neglect and demolition in a city highly gentrified by oligarchic

⁹ See Maria do Carmo Piçarra (2015). The square in front of the *Padrão* is decorated with a large-scale floor piece in limestone, depicting a compass rose and a world map of the routes taken by the Portuguese during the so-called age of the discoveries. This square was offered to Portugal by apartheid South Africa, a fact which is seldom referenced.

¹⁰ See the video’s text component. For a history and visual analysis of the *Padrão* in the context of the Exposition of the Portuguese World in 1940, its permanent construction in 1960, and Alfredo Cunha’s photographs in 1975, see Ellen Sapega, (2002; 2008).



capitalism. But, from a more intimate and personal perspective, this work is also about “the relation between space and collective memory confronted by the vital and mandatory need to emigrate”.¹¹ Similarly, Kala’s installation examines various movements across space and time. As a whole, *WSYDT* is based on her own experiences of moving between Maputo and Johannesburg; on inter-generational, family memories, such as her grandfather’s recollections of having built crates for the departing Portuguese in 1975; and on Mozambican pre-, colonial and post-colonial collective history, marked as it is by the circulation of people (both voluntary and forced), commodities (such as the *capulana* fabric) and ideas across the Indian and Atlantic oceans.¹²

Délio Jasse’s (Angola, 1980) artistic archives, palimpsests and “liquid archaeologies” also speak of and to the conflicting relation between space, collective memory and displacement, from a personal perspective. Having examined in previous works such as *Schengen* (2010), and from his own experience, a condition of diasporic hybridity, disturbing the fixities of cultural and racial stereotypes, in *Endless Absence* (2014), Jasse complexifies temporally dislocations in space and movements across borders by invoking phantasmatic presences of the colonial past in the urban space of contemporary Luanda. By means of photographic compositions made analogically, he juxtaposes appropriated photographs of anonymous people, mostly acquired in Lisbon’s flea market, and his own images of the unrecognizable Luanda that he “misencountered” (“desencontrou”) twelve years after the diaspora.¹³ To these, he adds the stamps typically found in passports and visas, some of which explicitly refer to the departures from Angola and Portugal in 1961 – that is, to the movements of those trying to escape the “colonial” war and conscription –, while others, issued by the Immigration and Borders Service in Portugal, and the Migration and Foreigners Service in Angola, display much more recent dates. Jasse thus calls attention to the structural racism inherent to nationality laws that restrict access to full citizenship in Portugal and, more broadly, in “fortress Europe”, and to mobility, migration and xenophobia across the African borders inherited from colonialism¹⁴.

Like Jasse, Daniel Barroca (Portugal, 1976) also unveils and inscribes by superimposing obfuscating layers. In *Layered Object #6* (2011) glass layers and glass powder signal,

¹¹ See the work’s synopsis on a private video link.

¹² For a more in-depth analysis of these works by Ferreira, Kia Henda and Kala, see Ana Balona de Oliveira (2017a, 2019a, 2019b).

¹³ I am referring here to the title of one the photographic series by means of which Jasse examines, precisely, that reencounter with Luanda: *Desencontros (Misencounters)* (2011).

¹⁴ For a more in-depth analysis of Jasse’s work, see Balona de Oliveira 2016d and 2016e.

whilst obstructing, the complicities of soldiers' gazes and comradeship. For this and other works, Barroca appropriated images from the photographic war album that his father compiled while fighting along the Portuguese Armed Forces in Guinea-Bissau. Many who fought in the "colonial" war assembled similar albums – common and yet unspoken presences in the homes of many Portuguese families today. Barroca exposes the existence of his father's by using it as archival source, while the glass, interrupting a thorough visual access to the photographic documentation, seems to encapsulate unspeakable memories¹⁵. The visual essay highlights the contrast between Portuguese soldiers entertained by cardboard games, in the intervals of war violence, and Guinean young students attending school in a PAIGC liberated zone. As is well known, some of the military who fought the "colonial" war became the main protagonists of the Carnation Revolution in 1974. Decolonisation was supposed to be achieved as quickly as possible and the empire forgotten equally fast. To a certain extent, this entwinement between "colonial" war and revolution might be said to have contributed to a post-colonial condition marked, in the long term, by colonial amnesias, imperial nostalgias, neo-colonial relationships, and structural racism in contemporary Portugal.

In *For Mozambique* (2008), Ferreira had already invited us to revisit two other revolutionary, if also fleeting, moments of collective rising – the Mozambican revolution led by FRELIMO in 1975, and the October Revolution in 1917 Russia – and to recall, somewhat similarly to what César would do later in Guinea-Bissau, the emancipatory role that cultural production played in both.¹⁶ *For Mozambique's* three models were inspired by three agitprop structures designed on paper by the Latvian-Russian constructivist Gustav Klucis (1895–1938) for the IV Comintern Congress and the fifth anniversary of the October Revolution in 1922.¹⁷ The inclination of *For Mozambique's*

¹⁵ For a more in-depth analysis of Barroca's work, see Balona de Oliveira 2016d and 2016e.

¹⁶ The FRELIMO, *Frente de Libertação de Moçambique*, was led by Eduardo Mondlane until his assassination on 3 February 1969, and by Samora Machel, the first president of independent Mozambique, until his death on 19 October 1986. The airplane in which Machel was traveling from Zambia to Mozambique crashed in a mountainous area in South Africa. There have been suspicions, never confirmed, that the South African government might have been involved in the accident. Machel was succeeded by Joaquim Chissano. The Mozambican civil war (1977- 1992) opposed FRELIMO to RENAMO, the *Resistência Nacional Moçambicana*. Rhodesia sponsored the founding of RENAMO in 1975 to fight against FRELIMO's support to Rhodesian liberation movements. Contrary to what happened in Angola, South Africa did not invade Mozambique but intervened in the war by supporting RENAMO against the FRELIMO government.

¹⁷ *For Mozambique's* three models are: *Model No. 1 of Screen-Tribune-Kiosk celebrating a post-independence Utopia*, *Model No. 2 for Screen-Orator-Kiosk celebrating a post-independence Utopia*, and *Model No. 3 for Propaganda Stand, Screen and Loudspeaker Platform celebrating a post-independence Utopia*.



Models No. 1 and *No. 2* reference another constructivist moment: Vladimir Tatlin's *Model for Monument to the Third International*, 1920. The angle of Tatlin's structure, at 23.5 degrees from the vertical axis was intended to connect the Revolution to the axis of the Earth. Like most of Klucis' models, Tatlin's architectural utopia was never built, but their visions live on and continue to produce effects in unexpected ways, as Ferreira's work makes evident.

Besides Jean-Luc Godard and Anne-Marie Miéville's unrealised television project, developed at the invitation of the Mozambican government and entitled *Nord contre Sud ou Naissance (de l'image) d'une nation* (1977–1978) (in a counter-gesture to the racist narrative of Griffith's *The Birth of a Nation* [1915]), which is visible and readable in the Klucis-inspired screens,¹⁸ *For Mozambique* includes *Makwayela* (1977). This film was made when, invited by the Eduardo Mondlane University (UEM), Jean Rouch and a team of French filmmakers from the University of Paris X, Nanterre, including Jacques D'Arthuys and Nadine Wanono, among others, led several projects in collaboration with several departments of the UEM, which aimed at training Mozambican filmmakers, such as Arlindo Mulhovo, João Paulo Borges Coelho and Moira Forjaz, mainly using Super 8. Many experiments were undertaken in Maputo but also in rural areas, where the communities would be involved in the editing and screening, while the films would circulate between communities, exchanging several sorts of experiences and knowledge.¹⁹ In the case of *For Mozambique*, we are invited to revisit an urban image of the people: the celebratory performance of the miners' song and dance, originally from the south of Mozambique, adapted by a group of glass-factory workers who had just returned from the mines in apartheid South Africa, and now including the participation of a fellow woman worker.

On the other side of the screen, Bob Dylan celebrates the Mozambican revolution in the Hard Rain concert at Fort Collins, Colorado, in 1976, with his song "Mozambique" – another song, therefore, but now one where revolution seems to have acquired another meaning, that of the "sunny Mozambique" on whose beach couples dance "cheek to cheek". Despite the apparent hedonism of Dylan's lyrics, they point towards revolution beyond the orthodoxy of party politics. *For Mozambique* is an archive and cartography of revolution imbued with polyphonic meanings – evident in the way the sound of the *Makwayela* at times becomes the soundtrack for Dylan's performance and vice-versa – stretching across time and space.

¹⁸ See Jean-Luc Godard (1979).

¹⁹ For a more in-depth analysis of *For Mozambique* and subsequent, related works by Ferreira, see, among others, Ana Balona de Oliveira (2016b; 2019b)

As mentioned earlier (with respect to Kia Henda's *Concrete Affection*), some artists have also looked at the ways in which the remnants of the modernist architecture left by the Portuguese in the former African colonies have been re-appropriated in post-colonial times. Mostly through photography and video, Kia Henda and Mónica de Miranda (Portugal/Angola, 1976) in Angola, and Filipe Branquinho (Mozambique, 1977) in Mozambique, among others, reflect on the many pasts – colonial, post-independence, post-Cold War, post-civil war – told by the often decaying and yet re-inhabited modernist buildings of 1950s and 1960s Luanda, Maputo and beyond. While gazing at these many pasts through architecture, these artists are also critically concerned with a present marked by global capitalism and its conceptions of progress and development, which prompts them to imagine other, historically conscious futurities.

The mausoleum where Agostinho Neto is supposedly buried was built in Luanda by the Soviet Union in 1982, three years after the death of Neto in Moscow.²⁰ Inspired by Cold War histories and fictions of space conquest and by Western antiquity myths, Kia Henda humorously turned the mausoleum into the *Icarus 13* spaceship, which, thanks to the creative efforts of a team of Angolan scientists, successfully completed man's first journey to the sun in 2006.²¹ Kia Henda's script includes other shots, such as those of the Astronomy Observatory in the Namib desert – in fact, an abandoned modernist movie theatre left unfinished by the Portuguese in 1975. In *Panorama* (2017), Miranda returns yet again to looking at modernist architecture in Angola. With *Hotel Globo* (2014-2015), she had already critically examined the changing urban surface of Luanda through video, photographic and performative incursions into the interior landscapes of the 1950s Hotel Globo. The modernist hotel has functioned until recently in Luanda's downtown, where

²⁰ Agostinho Neto was the leader of the MPLA, *Movimento Popular para a Libertação de Angola*, between 1962 and 1979, and independent Angola's first president. The MPLA was the Marxist-Leninist liberation movement which fought against Portuguese colonial rule beside the FNLA, led by Holden Roberto, and UNITA, led by Jonas Savimbi. It has been in power since independence and, with the support of the Soviet Union and its allies, notably Cuba, has fought against the Zaire-supported FNLA and the US- and South Africa-supported UNITA. The Angolan civil war began as a Cold War proxy conflict, but continued throughout the 1990s until Jonas Savimbi's death in 2002. The mausoleum underwent repair only after the end of the civil war and was officially inaugurated on 17 September 2012 in commemoration of the 90th anniversary of Neto's birth. See also Jo Ractliffe's photographic work *Mausoléu de Agostinho Neto* (2007) in Jo Ractliffe (2008) and Ondjaki (2008).

²¹ The turning of the mausoleum into a spaceship, though obviously involving fiction, was faithful to the way it is commonly referred to by Luandans – *foguetão*, meaning spaceship in Portuguese – and, what is more, to the fact that a spaceship aesthetics was intentional on the part of the Soviets, inspired by the renowned poem by Neto "O Caminho das Estrelas" (1953), citations of which can be read on its interior walls, among others. See Agostinho Neto (1977). For a more in-depth analysis of Kia Henda's *Icarus 13*, see Ana Balona de Oliveira (2019b).



the architectural heritage has been increasingly replaced with gentrified, luxury high-rise buildings. In Miranda's work, the *Globo*, and subsequently the *Panorama*, as well as the Karl Marx Cinema (called *Avis* before independence), among others, become spatio-temporal and affective "lenses" through which her own and collaborators' bodies gaze at, inhabit and re-appropriate the multiple geographies and histories of the city. As a diasporic subject, Miranda negotiates double and doubling – or "twin", almost the same but not quite – experiences of belonging, including the inherited, from which an unbelonged sense of shared, communal dwelling might be said to emerge.²²

Opening and closing this visual essay, the Angolan Queen Njinga Mbandi and the Angolan ballerina on Luanda's rooftop remind us, each in her own way (and despite the complexities of the former's biography), what an actual epistemic decolonization in, and of, the present must include – a relentless politics and ethics of critical memory and thoughtful acts of systemic reparation.

²² For a more in-depth analysis of Miranda's *Hotel Globo* (2014-2015) and *Panorama* (2017-2018), see Ana Balona de Oliveira (2017b), available in Portuguese in *Buala* (2016c); Ana Balona de Oliveira (2018), available in a similar version in *Buala*, (2017c) unbelonging, and available in Portuguese in *Revista Vazantes* (2019c).



Kiluanji Kia Henda, part of *Balumuka (Ambush)*, 2010.

12 digital chromogenic prints on matte paper mounted on aluminium, 166 x 110 cm each. From the series *Homem Novo*, 2009-2013.

© Kiluanji Kia Henda. Courtesy of the artist.



Kiluanji Kia Henda, part of *Balumuka (Ambush)*, 2010.

12 digital chromogenic prints on matte paper mounted on aluminium, 166 x 110 cm each. From the series *Homem Novo*, 2009-2013.

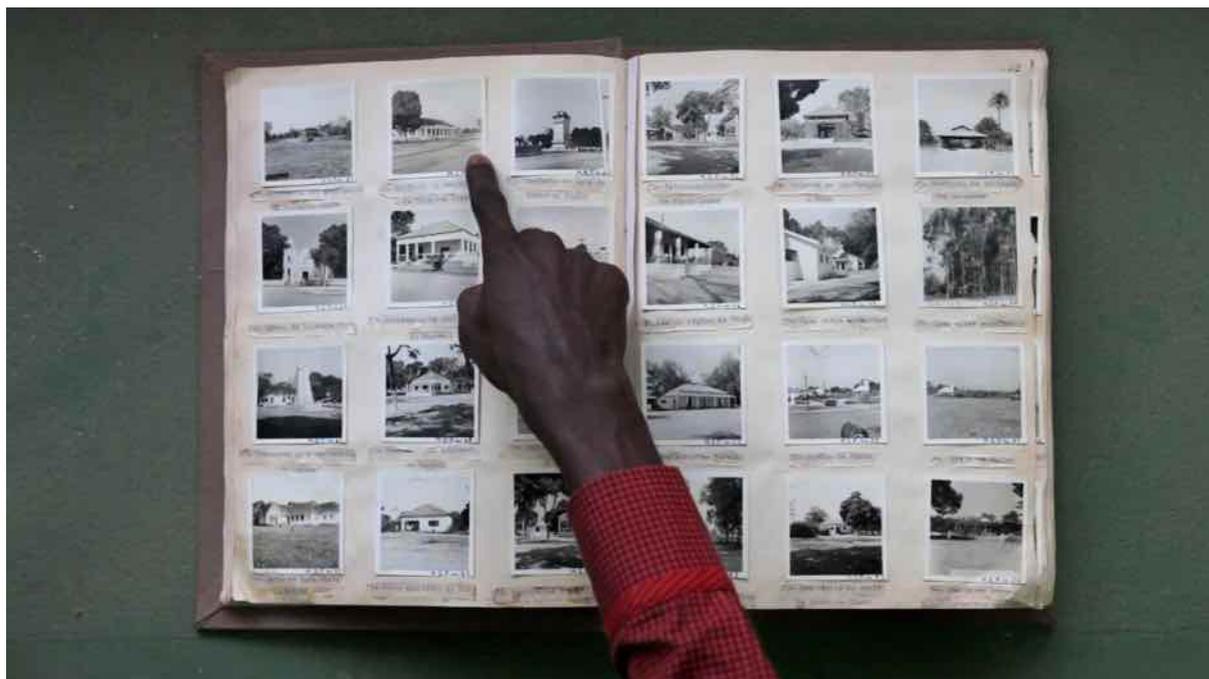
© Kiluanji Kia Henda. Courtesy of the artist.



Kiluanji Kia Henda, *Redefining The Power III*, 2011.

3 photographic prints on aluminium, 80 × 120 cm. From the series *Homem Novo*, 2009-13.

© Kiluanji Kia Henda. Courtesy of the artist.



Filipa César, *The Embassy*, 2011.
Video still. © Filipa César. Courtesy of Cristina Guerra Contemporary Art, Lisbon.



Filipa César, *Cacheu*, 2012.

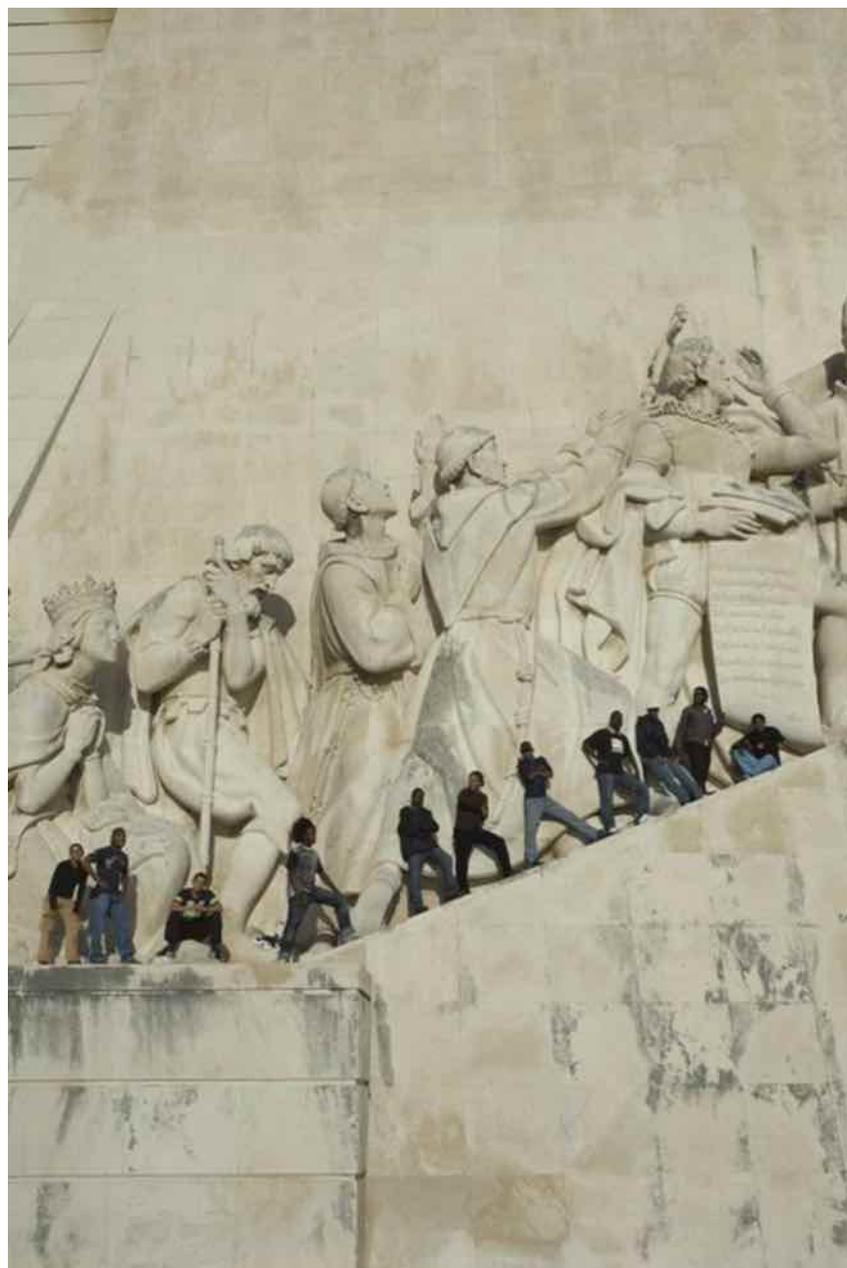
Video still. © Filipa César. Courtesy of Cristina Guerra Contemporary Art, Lisbon.



Olavo Amado, *(Re)Descobertos*, 2013.

Inkjet print on matte paper, 70 cm x 100. From the series *(Re)Descobertos*, 2013.

© Olavo Amado. Courtesy of the artist.



Kiluanji Kia Henda, *Padrão dos Descobrimentos*, 2006.

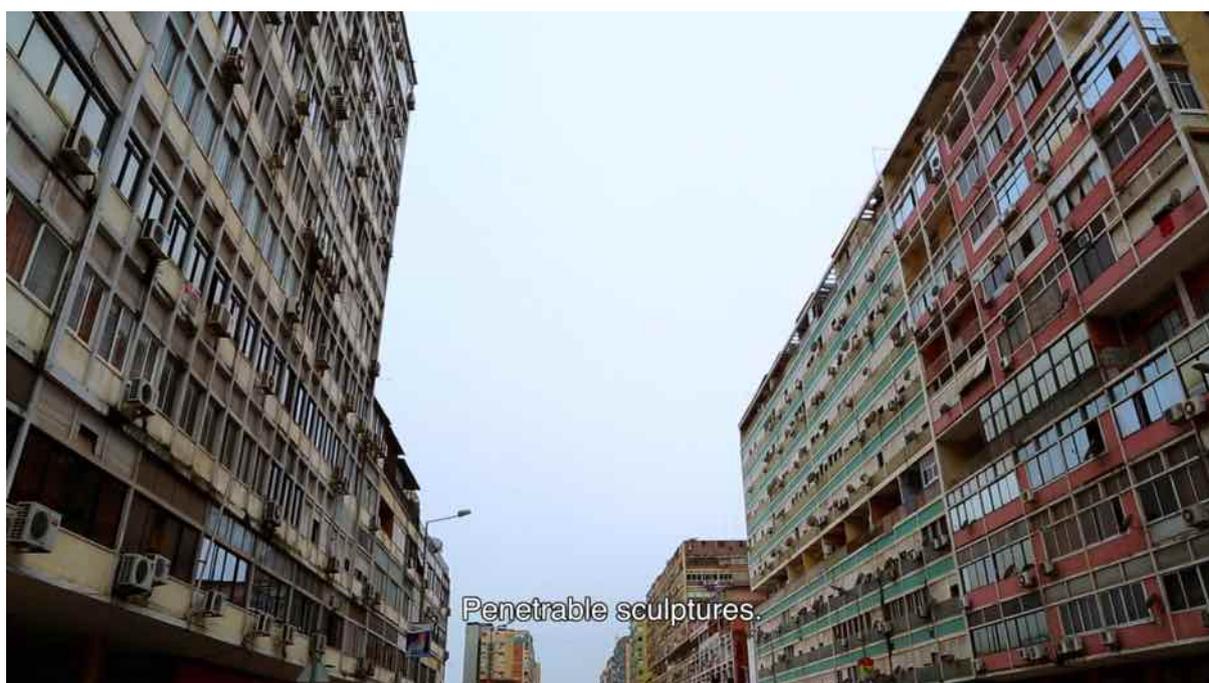
Inkjet print on cotton paper, 188 x 120 cm.
© Kiluanji Kia Henda. Courtesy of the artist.



Ângela Ferreira, *Messy Colonialism, Wild Decolonization*, 2015.
Installation view, GIBCA – Gothenburg International Biennial of Contemporary Art, Roda Sten Konsthall,
Gothenburg, 2015. Photo: Hendrik Zeitler. Courtesy of the artist.



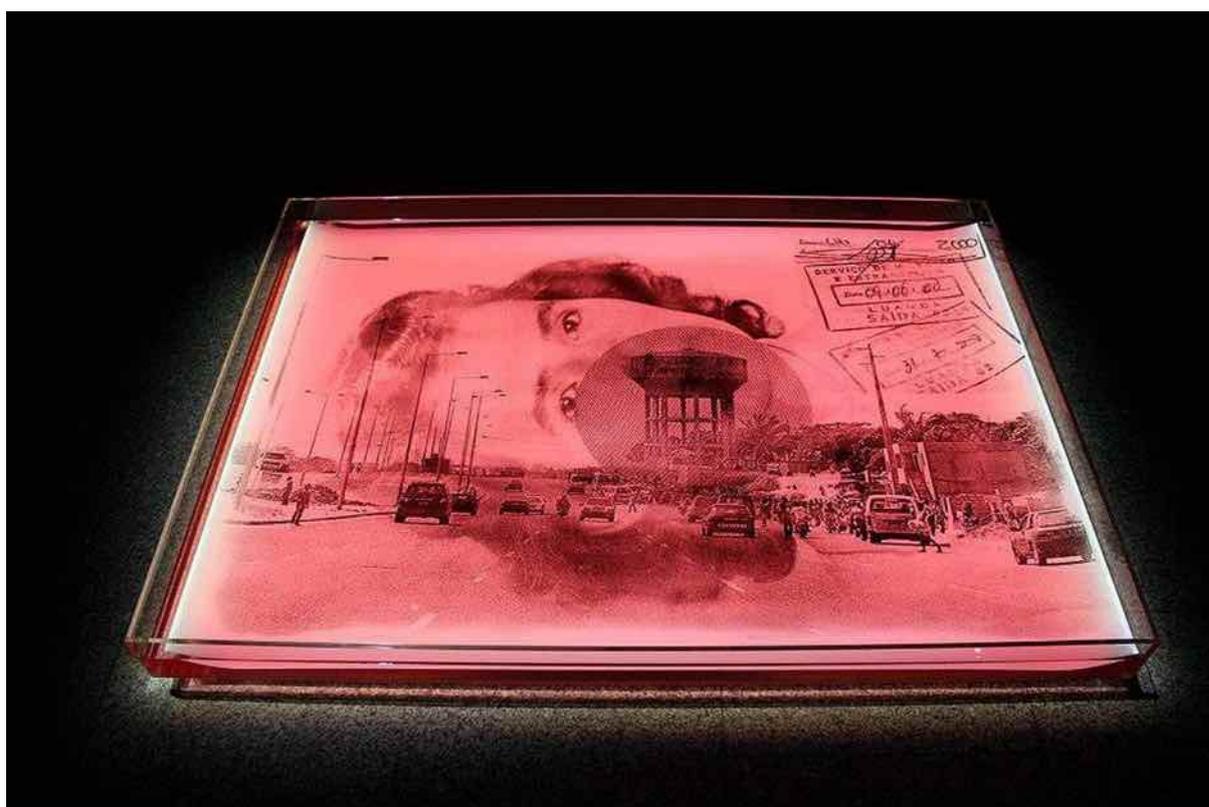
Kiluanji Kia Henda, *Concrete Affection – Zopo Lady*, 2014-2015.
Installation view, *As Margens dos Mares*, Sesc Pinheiros, São Paulo, 2015.
Courtesy of the artist.



Kiluanji Kia Henda, *Concrete Affection – Zopo Lady*, 2014-2015.
Video still. © Kiluanji Kia Henda. Courtesy of the artist.



Eurídice Kala aka Zaituna Kala, *Will See You in December... Tomorrow (WSYDT)*, 2015. Installation view, *Will See You in December... Tomorrow (WSYDT)*, MUSART – Museu Nacional de Arte, Maputo, 2015. © Eurídice Kala aka Zaituna Kala. Courtesy of the artist.



Délio Jasse, *Endless Absence*, 2014.

Print in acrylic box with water, 155 x 110 cm.

© Délio Jasse. Courtesy of the artist.



Daniel Barroca, *Layered Object #6*, 2011.
9 engraved glass layers and glass powder on inkjet print, 29 x 40 cm.
© Daniel Barroca. Courtesy of the artist.



Filipa César, *The Embassy*, 2011.
Video still. © Filipa César. Courtesy of Cristina Guerra Contemporary Art, Lisbon.



Flora Gomes and Julinho Camará in the filming of *Guiné-Bissau, 6 Anos Depois*, 1980, unfinished film.

© INCA, Guinea-Bissau, José Bolama Cobumba, Josefina Crato, Flora Gomes, Sana na N'Hada.
Courtesy of Cristina Guerra Contemporary Art, Lisbon.



Jean Rouch and Jacques D'Arthuys, *Makwayela*, 1977.
Film still. © All rights reserved. Courtesy of Ângela Ferreira.



Ângela Ferreira, *For Mozambique (Model No. 1 of Screen-Tribune-Kiosk celebrating a post-independence Utopia)*, 2008.
Installation view, *Ângela Ferreira. Hard Rain Show*, Museu Coleção Berardo, Lisbon, 2008.
Photo: Luís Colaço. Courtesy of the artist.



Kiluanji Kia Henda, *The Spaceship Icarus 13, Luanda, 2008.*

Photograph mounted on acrylic frame, 120 cm x 80 cm. From *Icarus 13*, 2008.

© Kiluanji Kia Henda. Courtesy of the artist.



Kiluanji Kia Henda, *The Astronomy Observatory, Namib Desert, 2008*.
Photograph mounted on acrylic frame, 120 cm x 80 cm. From *Icarus 13*, 2008.
© Kiluanji Kia Henda. Courtesy of the artist.



Filipe Branquinho, *Cine Theater Africa*, 2015.

Inkjet print, variable dimensions. From the series *Interior Landscapes*, 2011-2015.

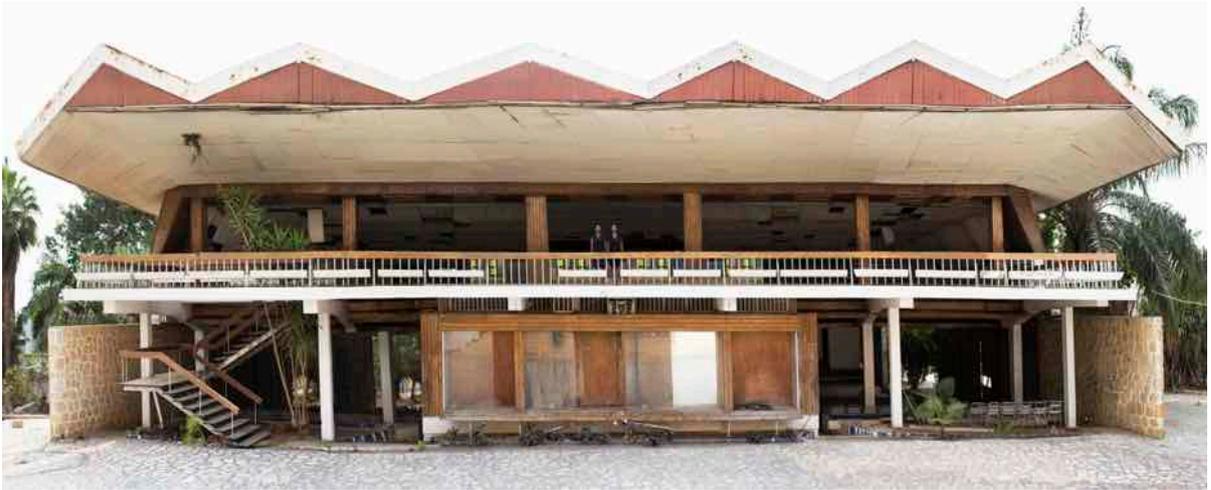
© Filipe Branquinho. Courtesy of Galerie MAGNIN-A, Paris.



Filipe Branquinho, *Cine Theater Africa, Audience*, 2011.
Inkjet print, variable dimensions. From the series *Interior Landscapes*, 2011-2015.
© Filipe Branquinho. Courtesy of Galerie MAGNIN-A, Paris.



Mónica de Miranda, *Twins*, 2017.
Inkjet print on fine art paper, 63 x 92 cm. From the series *Cinema Karl Marx*, 2017.
© Mónica de Miranda. Courtesy of the artist.



Mónica de Miranda, *Cinema Karl Marx*, 2017.

Inkjet print on fine art paper, 103 x 249 cm. From the series *Cinema Karl Marx*, 2017.

© Mónica de Miranda. Courtesy of the artist.



Mónica de Miranda, *Assemblé*, 2018.
Inkjet print on cotton paper, 60 x 90 cm. From the series *Ballerina*, 2018.
© Mónica de Miranda. Courtesy of the artist.



Mónica de Miranda, *Elevé*, 2018.
Inkjet print on cotton paper, 60 x 90 cm. From the series *Ballerina*, 2018.
© Mónica de Miranda. Courtesy of the artist.



References

Balona de Oliveira, A. (2016^a). Images and Sounds of Revolution between the Towering and the Underground. In *Ângela Ferreira: Underground Cinemas and Towering Radios*. Lisboa: EGEAC-Galerias Municipais.

Balona de Oliveira, A. (2016b). Archival Past Futures of Revolution and Decolonization in Contemporary Artistic Practice from and about 'Lusophone' Africa. In *Red Africa: Affective Communities and the Cold War*. Ed. Mark Nash. London: Black Dog Publishing.

Balona de Oliveira, A. (2016c). Os Hóspedes do Globo: (Des-)Mapeando a Memória da Cidade Vertical com a Horizontalidade do Corpo. *Buala*. <https://www.buala.org/pt/vou-la-visitar/os-hospedes-do-globo-des-mapeando-a-memoria-da-cidade-vertical-com-a-horizontalidad-0>.

Balona de Oliveira, A. (2016d). Decolonization in, of and through the Archival 'Moving Images' of Artistic Practice". *Comunicação e Sociedade* 29: 131-152.

Balona de Oliveira, A. (2016e). De Mercados de Rua, Álbuns de Guerra e Filmes de Família à Prática Artística Contemporânea: Descolonizando o Presente através do Arquivo Colonial. *Atas do V Encontro Anual da AIM*. Ed. Sofia Sampaio, Filipe Reis, Gonçalo Mota. Lisboa: AIM.

Balona de Oliveira, A. (2017^a). A Decolonizing Impulse: Artists in the Colonial and Post-Colonial Archive, Or the Boxes of Departing Settlers between Maputo, Luanda and Lisbon. In *(Re)Imagining African Independence: Film, Visual Arts and the Fall of the Portuguese Empire*. Ed. Maria do Carmo Piçarra, Teresa Castro. Oxford: Peter Lang.

Balona de Oliveira, A. (2017b). Globo Lodgers: (Un-)Mapping the Memory of the Vertical City with the Horizontality of the Body. In *Mónica de Miranda: Geography of Affections (2012-2016)*. Lisboa: Mónica de Miranda (edição de artista).

Balona de Oliveira, A. (2017c). Panoramic in Moving Fragments, Or Mónica de Miranda's Twin Visions of (Un)Belonging. *Buala*. <https://www.buala.org/en/ill-visit/panoramic-in-moving-fragments-or-monica-de-miranda-s-twin-visions-of-unbelonging>.

Balona de Oliveira, A. (2018). Panoramic in Moving Fragments, Or Mónica de Miranda's Twin Visions of (Un)Belonging. In *Atlantica: Contemporary Art from Angola and its Diaspora*. Lisboa: Hangar Books, Orfeu Negro & CEC-FLUL.

Balona de Oliveira, A. (2019a). Diálogos Artísticos, Transdisciplinares e Intergeracionais: Práticas Artísticas Contemporâneas e o Imaginário de Ruy Duarte de Carvalho. In *Diálogos com Ruy Duarte de Carvalho*. Lisboa: Buala & CEC-FLUL.

Balona de Oliveira, A. (2019b). Falling Radio Towers and Flying Mausoleums: Iconographies of Revolution and Utopia in the work of Ângela Ferreira and Kiluanji Kia Henda. In *Revolution 3.0: Iconographies of Radical Change*. Munich: AVM.edition.

Balona de Oliveira, A. (2019c). Panoramas de Fragmentos Móveis, Ou Visões Gémeas de (Des)Pertença na Obra de Mónica de Miranda. *Revista Vazantes* 3 (1): 5-16.

Cabral, A. (1988). *Estudos Agrários de Amílcar Cabral*. Lisboa & Bissau: Instituto de Investigação Científica Tropical & Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa.

Cabral, A. (2013). *A Arma da Teoria. Unidade e Luta I*. Org. Mário Pinto de Andrade. Praia: Fundação Amílcar Cabral.

Castelo, C. (1998). *O Modo Português de Estar no Mundo: O Lusotropicalismo e a Ideologia Colonial Portuguesa, 1933-1961*. Porto: Edições Afrontamento.

César, F. (2012). *Luta Ca Caba Inda (La lutte n'est pas finie)*. Paris: Jeu de Paume.

César, F.; Hering, T.; Rito, C. (2017). *Luta Ca Caba Inda: Time Place Matter Voice. 1967–2017*. Berlin: Archive Books.

- César, F. (2018a). *The Struggle Is Not Over Yet: An Archive in Relation*. Berlin: Archive Books.
- César, F. (2018b). Meteorisations: Reading Amílcar Cabral's Agronomy of Liberation. *Third Text* 32 (2-3): 254-272.
- Derrida, J. (1994). *The Specters of Marx: The State of the Debt, The Work of Mourning, and the New International*. London: Routledge.
- Godard, J-L. (1979). Le dernier rêve d'un producteur, Nord contre Sud ou Naissance (de l'image) d'une nation. *Cahiers du Cinéma* 300 : 70–129.
- Gordon, A. (2008). *Gothly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Heywood, L. (2017). *Njinga of Angola: Africa's Warrior Queen*. Cambridge, Ma.: Harvard University Press.
- Neto, A. (1977). *Sagrada Esperança*. Luanda: União dos Escritores Angolanos.
- Ondjaki (2008). *Avó Dezanove e o Segredo do Soviético*. Lisboa: Caminho.
- Piçarra, Maria do Carmo. 2015. *Azuis Ultramarinos: Propaganda Colonial e Censura no Cinema do Estado Novo*. Lisboa: Edições 70.
- Ractliffe, J. (2008). *Terreno Ocupado*. Johannesburg: Warren Siebrits.
- Sapega, E. (2002). Image and Counter-Image: The Place of Salazarist Images of National Identity in Contemporary Portuguese Visual Culture. *Luso-Brazilian Review* 39 (2): pp. 45-64.
- Sapega, E. (2008). Staging Memory: 'The Most Portuguese Village in Portugal' and the Exposition of the Portuguese World. In *Consensus and Debate in Salazar's Portugal: Visual and Literary Negotiations of the National Text, 1933-1948*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Stoler, A. L. (Ed.). (2013). *Imperial Debris: On Ruins and Ruination*. Durham and London: Duke University Press.

Ana Balona de Oliveira is FCT Researcher (CEEC 2017) at the Institute for Art History of the New University of Lisbon (IHA-FCSH-NOVA), where she co-coordinates the cluster 'Transnational Perspectives on Contemporary Art: Identities and Representation', and an independent curator. Her research focuses on colonial, anti- and post-colonial narratives, migration and globalization in contemporary art from 'Lusophone' countries and beyond, in an intersectional and decolonial feminist perspective. She published articles in *Nka: Journal of Contemporary African Art* and *Third Text*, among others, contributed essays and interviews to numerous exhibition catalogues and academic publications, and curated several exhibitions. She is currently co-editing the volume *Circulations: The (Un)making of Southern Africa Across and Beyond Borders* (forthcoming), among other projects.

✉ anabalonoliveira@yahoo.com



