

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE



ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização



Organização



UFRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

 **UFU** Universidade
Federal de
Uberlândia



UFPEL



UFRRJ UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL
DO RIO DE JANEIRO


CEFET/RJ

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972

Presidente de Honra (in memoriam) – Walter Zanini

Diretoria (2020-2022)

Presidente – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

Vice-presidente – Neiva Bohns (UFPEL)

Secretária – Rogéria de Ipanema (UFRJ)

Tesoureiro – Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

41º Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios

Comissão Organizadora

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Marize Malta (UFRJ/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

Comitê Científico

Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)

Blanca Brites (UFRGS/CBHA)

Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)

Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)

Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)

Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)

Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

Imagem da capa

Lydio Bandeira de Mello (1929 -), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

Diagramação

Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios

– Evento online - 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.41>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte

CDD: 709.81

África — imagem e semelhança de quem? Representação visual nas fotografias de Ryszard Kapuściński

Leonardo Alves Sá, Universidade de Brasília
<https://orcid.org/0000-0002-9230-9237>
leonardo.sa@gmail.com

Resumo

Que relação da história com a representação visual as imagens sobre a África nos impõe? É uma pergunta que reverbera de maneira transversal pela historiografia da arte e implica em uma série de desdobramentos teórico-metodológicos em que a investigação se dá a partir da operacionalização das imagens como fator sociocultural e como instrumento metodológico. Com base nas perspectivas documentais e estéticas de três imagens presentes na exposição *África en la Mirada*, concebida a partir das fotografias feitas pelo escritor polonês Ryszard Kapuściński entre 1964 e o início dos anos 2000 durante sua longa jornada pelo continente africano, aponta-se a correlação iconográfica direta entre tais fotografias e a constelação imagética que transita fora do continente africano associada à falta de informação, ao tom de exotismo e à subalternidade, que atuam como mecanismo de invisibilidade e que reduzem a dimensão humana daquelas pessoas a um estereótipo.

Palavras-chave: Imagem. Representação visual. Fotografia. África. Ryszard Kapuściński.

Abstract

What is the relationship between history and the visual representation of images about Africa? It is a question that reverberates in a transversal way through the art historiography and implies in several theoretical and methodological developments. The research is based on the operationalization of images as a sociocultural factor and as a methodological instrument. Based on the documentary and aesthetic perspectives of three images from the exhibition of photographs *Africa en la Mirada* and created from photographs taken by Polish writer Ryszard Kapuściński between 1964 and the early 2000s during his long journey across the African continent. There is a direct iconographic correlation between such photographs and the imagery constellation that transits outside the African continent. These images are associated with the lack of information, the exotic tone and the subalternity, which work as a mechanism of invisibility and which reduces the human dimension of those people to a stereotype.

Keywords: Image. Photography. Visual representation. Ryszard Kapuściński. Africa.

Esta comunicação é parte da pesquisa desenvolvida no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília. Um dos eixos do estudo recai sobre o modo como são construídas as imagens sobre a África que reforçam um sentido equivocado de identidade do continente e que reproduzem uma visão unívoca para um local enorme e para um grupo múltiplo de pessoas. E, antes de mais nada, deve-se assentar e reforçar o caráter antirracista deste texto, bem como o desafio e a necessidade de se manter uma postura crítica sobre branquitude tanto no meio acadêmico quanto na criação e circulação de obras visuais, justamente porque não somos alheios ao privilégio branco e ao condicionamento racista da sociedade e ao tanto que esse local nos favorece.

Quantas imagens vêm à mente quando, aqui do Brasil, pensamos na palavra África? Poucas, o nosso repertório é escasso. Boa parte destas imagens que transitam fora do continente africano estão associadas à falta de informação, ao tom de exotismo e de descoberta dos relatos de viajantes, de historiadores, dos veículos de comunicação, da produção cultural, literária e artística ao longo do tempo. O continente africano é formado por mais de 50 países, tem 30 milhões de quilômetros quadrados, três vezes maior que a Europa em extensão, e possui quase o dobro de habitantes de lá. No entanto, apesar dessa grandeza, aqui do outro lado do Atlântico vemos a imagem da África por meio de uma lupa invertida, em que reduzimos sua magnitude, suas histórias e seu povo. Tal processo de construção da representação visual comporta uma falsa equivalência em que a criação e a circulação dessas imagens é disseminada há séculos em obras visuais que reproduzem uma África subalterna, atrasada e tribal. Como se sua imensa e complexa existência se resumisse à escravidão, violência, miséria e sofrimento.

Que relação da história com a representação tais imagens nos impõe? É uma pergunta que reverbera de maneira transversal pela historiografia da arte e implica em uma série de desdobramentos teórico-metodológicos que ampliaram as possibilidades de a História da Arte operar com as imagens como fator sociocultural, de forma a extrapolar o campo das interrelações entre comunicação social, cultura e arte. Nesse espaço, a presente comunicação traça uma breve cartografia para um território sem fronteiras, cuja matriz é a imagem. Para o debate, trataremos de modo sucinto de três fotografias feitas pelo escritor polonês Ryszard Kapuściński¹ que fizeram parte da exposição *África en la Mirada*², promovida pela Associação de Jornalistas Europeus (APE) em colaboração com a *Fundación Diario Madrid*.

¹ Ryszard Kapuściński se projetou internacionalmente ao escrever o livro *O Imperador* a partir de depoimentos de empregados e ex-funcionários do reinado de Hailé Selassie na Etiópia. Publicada em 1978, a obra foi traduzida para o inglês em 1983 e traça um painel histórico a partir dos bastidores do palácio (<https://www.nytimes.com/1983/05/29/books/the-dictator-s-downfall.html>).

² Desde 1980, os herdeiros da Coroa da Espanha concedem o Prêmio Princesa das Astúrias para aqueles que alcançam feitos notáveis nas áreas da ciência, cultura e humanidades. Em 2003, Ryszard Kapuściński foi um dos contemplados. Por ocasião da entrega do prêmio, a Associação de Jornalistas Europeus organizou pela primeira vez a exposição *África en la Mirada* em 2003 (<http://www.apeuropeos.org/africa-en-la-mirada-fotografias-de-ryszard-kapuscinski-1962-2000>).

A exposição contou com 75 fotografias apresentadas em ordem cronológica e sem legendas, que foram produzidas ao longo de trinta e oito anos, entre 1962 e 2000. *África en la Mirada* foi montada quatro vezes em solo espanhol e passou por Oviedo (2003), Alicante (2006) e Madri (2005 e 2009). As fotografias da exposição fazem parte da jornada de Kapuściński pelo continente africano. Contudo, o trabalho jornalístico como correspondente internacional era o ofício que permitia que ele se mantivesse no continente africano apto a produzir um material de grande potência artística e grande valor documental.

No entanto, Kapuściński não se considerava fotógrafo e nem mesmo artista, dizia-se um repórter em busca da notícia. As suas fotografias não se prendem aos acontecimentos factuais e estão longe de registrar rupturas sociais, ação, ou grandes momentos históricos da região, como as lutas por independência do período, conflitos armados eminentes ou guerras civis. As imagens dão ênfase às experiências do forasteiro, em que o lado lírico e as questões do cotidiano suplantam a urgência da notícia e o momento de ruptura que aquela região se encontrava.



Figura 1. Ryszard Kapuściński, Sudão, 1996. Fotografia P&B. Asociación de Periodistas Europeos (APE)

A figura 1 foi feita em 1996, no auge da guerra civil sudanesa. O aspecto tribal e o caráter antropológico convergem para o viés documental da imagem. Na cena, os personagens estão reunidos em bloco e encaram o fotógrafo. Destaca-se ao centro uma mulher com um bebê no colo, vestida apenas com um colar, rodeada

por seis crianças e quatro homens adultos. As pessoas em volta dela funcionam, por oposição, como uma espécie de moldura e ressaltam a figura feminina como centro da imagem. Ao exibir um dos seios e o bebê amamentando, a fotografia posiciona a mulher como figura materna ou, ainda, no espectro de uma “ama de leite”.

No curso da História, muitas pinturas, esculturas e textos foram produzidos a respeito da figura feminina, com ênfase predominante nos possíveis sentidos eróticos, religiosos, maternos, moralizantes e políticos de suas trajetórias. A iconografia dessas mulheres é bastante debatida pela historiografia porque, sem dúvida, há especificidades importantes na representação dessas personagens ao longo do tempo. bell hooks foi uma das pioneiras a questionar os modos de subjetivação do corpo da mulher negra na literatura e em produções audiovisuais que compõem nosso regime representativo contemporâneo. Em sua análise sobre cultura e representação visual, ela aponta o efeito histórico da racialização dos corpos femininos e como isso foi determinante na fabricação de imagens e imaginários atrelados aos processos de subjetivação forjados pela subalternidade³.

Na figura 2, na base da imagem, em primeiro plano, uma criança sentada no chão, com as pernas recolhidas e escondidas embaixo da roupa folgada, de maneira que o sentido de abandono e de fragilidade se evidenciam. Em oposição, nos dois terços superiores do quadro, destacam-se do rebanho três bovinos, um deles deitado e outros dois com chifres grandes e pontiagudos, lado a lado, prestes a dominar a situação. Esses animais tensionam a imagem ao encarar quem observa foto. A criança em posição vulnerável é lida como uma presa. O olhar da criança de baixo para a cima e a boca levemente aberta fazem com que ela pareça estar prestes a passar por apuros e a iminente violência salta na imagem.



Figura 2. Ryszard Kapuściński, Etiópia, 1998. Fotografia P&B. Asociación de Periodistas Europeos (APE)

³ hooks, bell. Olhares negros: raça e representação. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019, p. 274.

O aspecto de abandono marca o indissolúvel entrelaçamento da carga emotiva e da fórmula iconográfica que esse tipo de imagem representa. O enquadramento dos elementos da figura fortalece o apelo emocional da imagem ao destacar a vulnerabilidade da criança. Esse aspecto formal é inseparável da dimensão plástica da imagem, cujos significados a inscrevem numa África subjugada que domina o imaginário ocidental há séculos.

As perspectivas teóricas que ampliaram as possibilidades de a História da Arte extrapolar as interrelações entre arqueologia, cultura e arte e estabelecer suas práticas próximas à antropologia foram decisivas para se perceber a imagem não como um campo de um saber fechado, mas como um campo do saber próprio⁴. Nele, é possível indicar fórmulas de representação em gestos e expressões presentes nas imagens⁵ que ressoam ao longo do tempo e se repetem e circulam até os dias de hoje. Carregadas de apelo emocional, estético e simbólico, tais fórmulas podem ser vistas em diversas culturas, e são fundamentais como instrumento para compreensão iconográfica em nosso contexto de onipresença de imagens, sobretudo em meio digital.

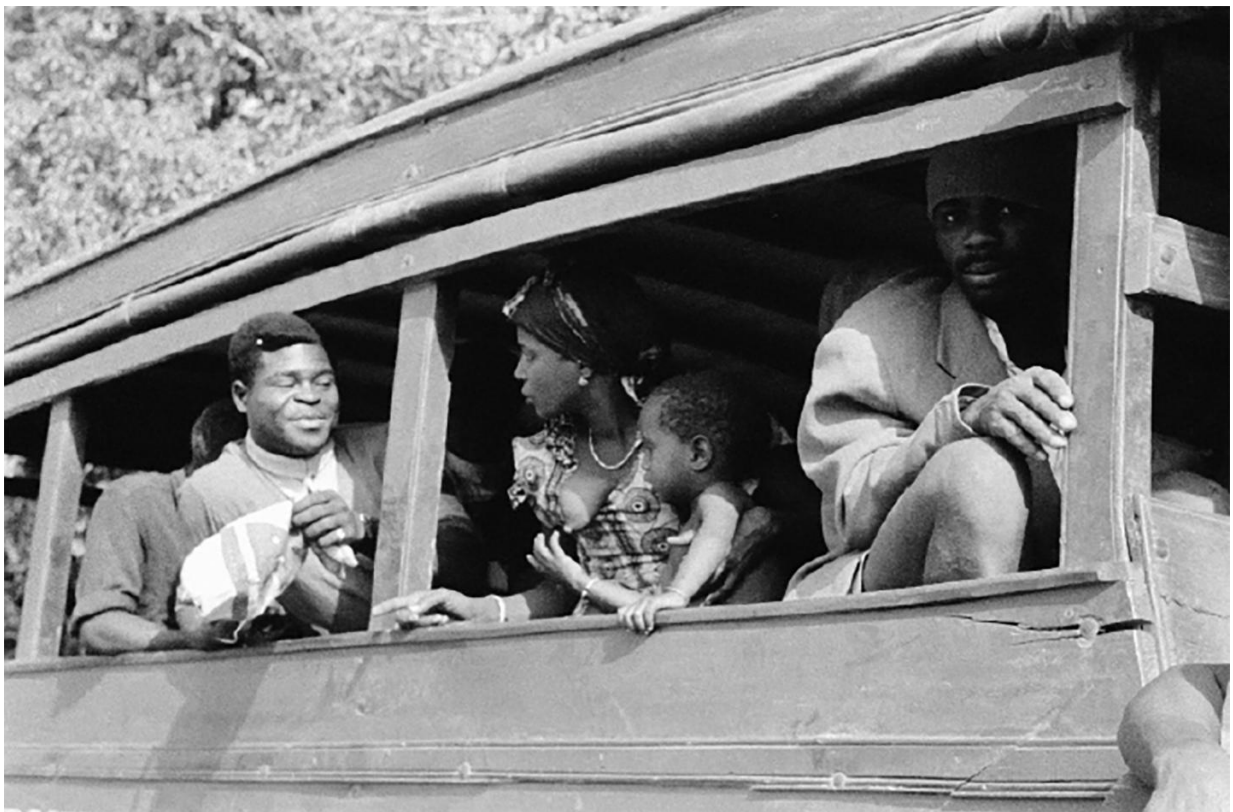


Figura 3. Ryszard Kapuściński, Ghana, 1964. Fotografia P&B. Asociación de Periodistas Europeos (APE)

⁴ MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg and the image in motion*. Tradução: Sophie Hawkes. Brooklyn, Nova Iorque: Zone Books, 2007, p. 13.

⁵ WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Tradução: Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 74 e 341.

Na figura 3, o meio de transporte emoldura a imagem e separa em quadros a cena retratada. À primeira vista, pode aparentar algo de inusitado, como a criança que manuseia o bico do seio da mulher enquanto ela conversa com um homem sentado no banco de trás. Ele exibe um pequeno sorriso que pode remeter, de alguma maneira, ao desejo masculino. No lado direito, o sujeito sentado na penumbra olha diretamente para a câmera. Esse quadrante à direita é um ponto incontornável na imagem e desequilibra a harmonia da cena. As janelas recortam o instante em que a imagem foi capturada e emolduram a cena em pequenos quadros. Ontologicamente, a fotografia fragmenta a realidade e as janelas do ônibus também apresentam um recorte do instante que a imagem foi capturada e, dessa maneira, parecem se fechar em seu próprio universo.

A disposição dos elementos permite que as janelas do ônibus se transformem em microcosmos dentro da imagem fotográfica. Na esfera do simbólico, há ainda algo de autorreferencial nessa dinâmica, que faz das janelas espaços de sobrevivência da própria imagem desse meio de transporte coletivo. Enquanto o século XX fez a humanidade levantar os olhos para céu e enxergar no avião a realização de Ícaro que rasga os céus do mundo, de modo concomitante, o ônibus também se populariza, mas segue visto como a lata de sardinha, que embora também reduza distâncias, o faz a passos de tartaruga. O avião não, ele é símbolo da ruptura com o passado, aponta para o futuro e suas mil possibilidades. O ônibus simboliza o arcaico, é o avesso do moderno. Nele, estamos presos em um eterno movimento do passado.

Em *África en La Mirada* a exposição é um espaço complexo por si só, em que o jogo de presença e ausência se dá em vários níveis devido ao movimento próprio estabelecido pela curadoria através da escolha das fotos e por sua distribuição no espaço físico. Além disso, a fotografia também é um convite inesgotável à dedução, à especulação e à fantasia. Afinal, cada imagem delimita o seu próprio espaço e paralisa o tempo. Nesse estado de suspensão, não cabe falar no que não foi incluído no quadro, no que não aparece em cada foto. Quem garante o que está e o que não está lá? Esse jogo duplo de presença e ausência ao qual a fotografia nos convoca incita o devaneio e a imaginação.

No universo semântico, as três figuras chamam a atenção para o processo simbólico de construção de representações. Nessa dinâmica, a fotografia carrega em si um pequeno espelho do mundo e é capaz de fornecer uma determinada visão dele. Tal visão consiste em reunir elementos diferentes — concretos e abstratos — e fundi-los sob um ponto de vista. Ao mesmo tempo em que a fotografia informa, traz conhecimento, ela tem o poder de atuar no campo simbólico de forma direcionar tal conhecimento e restringir o objeto da imagem ao referente que esteve diante da câmera, ou seja, diante daquele único ponto de vista, daquela única representação.

Adensando o debate, bell hooks traz a dimensão da alteridade tendo como base a produção e organização sociocultural que historicamente privilegiou a figura do homem branco colonizador diante de outros sujeitos colonizados. Nesse

contexto, o imaginário colonial elabora, desde então, imagens acerca das culturas e dos corpos não-brancos, colocando-os na posição de objetos que devem ser possuídos, dominados, e apropriados. Nas dinâmicas de encontro com o outro, um dos principais aspectos que as imagens trazem é o fenômeno da exotização, cuja lógica se dá num processo em que os marcadores da diferença se dão em termos de raça e gênero⁶, o que consolidou uma iconografia determinista, racista e sexista na cultura ocidental.

A fotografia se apresenta como imagem formadora de um contexto interpretativo no qual se dá a construção da significação. Colocada em perspectiva histórica, a imagem fotográfica se expressa no tempo de outros modos, já que sempre guarda consigo movimentos que contemplam seu papel na construção de sentido das imagens. Portanto, compreender a construção de sentido nas fotografias passa por camadas de expressão e de significação presentes na própria imagem e também por quem está por trás das lentes. Por isso que, por mais que tenha se esforçado para fazer o contrário, as obras de Ryszard Kapuściński atuam como tecnologias de dominação e garantia de privilégios. Partem de um local privilegiado, com voz e com eco nos quatro cantos do mundo, que suplantam e calam outras representações. Isso se dá porque a representação tem a capacidade de estabelecer modelos e concepções.

O trânsito dessas imagens extrapola o registro documental, transbordam o fascínio pela diversidade do mundo africano, a vontade de entendê-lo e mostrar aos outros uma realidade desconhecida. Porém, por mais que tentemos relativizar e dizer que Kapuściński apreendeu a geografia humana e política de um continente em uma época que existiam mais de dez mil pequenos países, reinos, uniões étnicas e federações, é impossível mudar o referencial. Sua obra não chega a romper com o que seria uma visão exótica sobre o “africano” e aquele espaço continental e acaba por reproduzir um esquema discursivo colonial próprio da branquitude. Para tentar mudar tal perspectiva, é fundamental a mudança nas relações de poder, na emancipação e reconstrução dos papéis estéticos dentro das sociedades. Dessa maneira, faz-se possível operar poéticas capazes de construir espaços de existência, tendo a imagem como mundo possível e não como rasa representação.

Corroborando o que Carl Einstein havia apontado, mesmo em artistas forasteiros sinceramente interessados no universo africano, esse enfoque seria, em boa parte, estimulado e filtrado pela valorização europeia das culturas entendidas então como “primitivas”⁷. Portanto, por mais que Ryszard Kapuściński tenha se esforçado para fazer diferente, uma total superação desse exotismo arraigado nas imagens só seria possível, segundo hooks, a partir das obras de artistas africanos que tomam para si tal tarefa.

⁶ hooks, bell. Olhares negros: raça e representação. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019, p. p. 94.

⁷ EINSTEIN, Carl. Negerplastik (escultura negra); organização Liliane Meffre; tradução Fernando Scheibe, Inês de Araújo – Florianópolis: Ed. UFSC, 2011p. 32.

Em meio à intensa circulação imagética nas telas, parar e discutir a respeito de três fotografias que compõe a exposição *África en la Mirada* é um dos sintomas do que ela evidencia tanto na produção quanto na circulação de imagens. Por mais que Ryszard Kapuściński e os curadores da exposição tenham se esforçado para fazer o oposto e apresentar uma verdadeira conexão com aquelas pessoas e aquele espaço, percebe-se a forte presença de imagens que caracterizam o continente africano de forma estereotipada, que reforçam a tradição ocidental europeia de apresentar a África exótica, um lugar negativo, de diferenças. Ou seja, imagens têm sido usadas para expropriar a dignidade de um povo de um continente inteiro e fazem parecer que a história dos africanos se resume à subalternidade ligada à escravidão, miséria e sofrimento.

O texto da apresentação do catálogo *África en la Mirada* nos impõe a reflexão e o questionamento a respeito do discurso sobre o mundo visível e as maneiras que ele é representado, apresentado e difundido: “ao contemplar estas maravilhosas 75 fotografias (...) sentimos um impacto bem distante dos estereótipos anestesiados, mas uma conexão com aquela presença humana que persiste tenazmente, para além do brilho da notícia”⁸. Todavia, as imagens, para além da questão estética e técnica no campo da prática fotográfica, atuam em conjunto como catalisadoras das forças coloniais na produção do modo de se perceber o continente africano. O que acaba por criar e reproduzir um sistema de representação visual que, mesmo afirmando o contrário, parte da estereotipização para se encaixar em um mecanismo enciclopédico que rotula e desconsidera diferentes nuances e contextos histórico-culturais. Desse modo, preenchem lacunas semânticas e trazem a sensação de que os significados estão dados, como se existisse, no caso em questão, africanos típicos por exemplo.

Podemos nos perguntar, será que Kapuściński, um polonês, vindo de um país não colonizador, historicamente subjugado a outras nações europeias, e como jornalista que viveu na África por tantas décadas seria mesmo conivente em produzir e reproduzir esses estereótipos em suas obras? Grande parte das suas fotografias são retratos posados, com tomadas frontais, captadas com a anuência dos retratados. Os personagens são fotografados em meio à banalidade do cotidiano e, por algum instante, conectam-se com quem está por trás da câmera, perfazendo um movimento duplo em prol da imagem a ser captada. Porém, apesar da conexão entre o fotógrafo e os fotografados, as imagens falam menos dos africanos e mais da relação que Kapuściński estabelecia com as pessoas e com aqueles espaços.

As três figuras apresentadas trazem uma linguagem autoral, expressiva e despojada de tecnicismos fotográficos. *África en la Mirada* não tem todas as imagens tecnicamente bem resolvidas; há enquadramentos que pedem refilamento, algumas fotos estouradas ou ligeiramente desfocadas. Essas

⁸ No original: “Al contemplar estas maravilhosas 75 fotografías (...) sentimos un impacto lejos de los estereotipos anestesiados, un hilo de conexión con esa presencia humana que pervive tenazmente, más allá o más acá del esplendor de la noticia” (*África en la Mirada*, 2007, p.3).

características reforçam a pessoalidade do projeto, demarcam um posicionamento subjetivo o que, sobretudo, intercala os vários paradoxos constitutivos do continente africano vistos a partir das imagens produzidas por um forasteiro. As fotografias de Kapuściński não trazem simplesmente o que se via através das lentes da câmera. As imagens passam por um olhar condicionado pelo acumulado de representações sobre o que existia e/ou deveria existir quanto àquele lugar e àquelas pessoas que ali viviam. As fotografias partem de uma identidade construída e pré-concebida.

Como as formas de representação visual estão diretamente ligadas às questões relativas à produção de conhecimento, Valentin Yves Mudimbe considera que tal epistemologia⁹ compõe um sistema de conhecimento mais amplo a respeito do continente africano e que este, no entanto, em grande parte é de matriz não-africana. Imagens, conceitos e discursos que circulam tratam de uma África mitificada, fruto de imagens eurocentradas. Mudimbe, então, aponta a urgência da desmistificação da história africana inventada apenas a partir de sua exterioridade. Tal desmistificação se faz urgente porque é a partir da imagem que se apreende que os outros se tornam diferentes: por parecerem esteticamente diferentes e não por serem tratados de forma diferente. Para Grada Kilomba é daí que a discriminação se estabelece e a diferença visual entre as pessoas se torna predeterminante como via do preconceito. A produção da diferença passa a ser explicada a partir da estética e não da política¹⁰. São essas imagens que se perpetuam no imaginário com roupagens exóticas que preenchem o sentido de ser africano e que acabam por determinar todo o modo de leitura estrangeira sobre a região, mas também no próprio reconhecimento da imensa e diversa população africana.

Kapuściński era um homem europeu, lido como branco em solo africano, ou seja, um estranho. É sob essa ótica que devemos encarar suas imagens e perceber que ele pode ter se esforçado para não cair em clichês e estereótipos mas, apesar disso, acaba caindo em boa parte das, digamos, ciladas da representação. Ciladas, porque se produz e reproduz uma gama de estereótipos muitas vezes sem se dar conta. Mesmo na tentativa de se retratar determinada realidade o olhar que está por trás da câmera impõe uma série de pre-concepções que reproduzem preconceitos. Os processos de construção da representação visual comportam uma falsa equivalência e há nesta relação uma pretensão de se trazer luz à verdade, de desvendar e mostrar o desconhecido. No caso, essa tentativa de desvendamento que ocorre com a criação e circulação dessas imagens é aquele já visto e repetido há século nas produções artísticas europeias, em que as imagens reproduzem uma África subalterna, atrasada, místico e tribal. Como se sua imensa e complexa existência se resumisse à escravidão, violência, miséria e sofrimento.

⁹ MUDIMBE, V. Y. A Invenção de África. Gnose, Filosofia e a Ordem do Conhecimento — Lisboa: Edições Pedagogo, 2013, p.76.

¹⁰ KILOMBA, Grada. Memórias da plantação. Episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobocó, 2019, p. 181.

As imagens são parte das produções simbólicas e funcionam como instrumentos de dominação que atendem a interesses que legitimam a ordem estabelecida e cumprem, assim, uma função social e política. É daí que podemos falar no poder simbólico que as imagens exercem e como validam a subalternidade do outro. Essa instrumentalização de violência simbólica¹¹ assegura e legitima modos de dominação de determinados grupos por meio dos símbolos. O privilégio simbólico na produção e circulação de imagens reforça a subalternidade, os preconceitos, a violência e as relações assimétricas de todo tipo. Pela tese de Pierre Bourdieu podemos aferir que a construção da representação visual africana pautada pelas imagens produzidas por europeus corresponderia a uma violência simbólica que supõe uma falsa aquiescência por parte dos próprios representados. Definir esse tipo de violência ajuda a compreender a relação de opressão, que é histórica, cultural e imagetivamente construída. Desse local é que afirmações a respeito da diferença de ordem natural e determinista surgem e circulam como verdades absolutas.

A imagem, portanto, é esse veículo da experiência figurativa capaz de construir modelos e concepções, que produz e reafirma costumes e percepções, privilegiada instância formadora de representações. Para o sentido histórico da representação visual da diferença no contexto africano, as figuras 1, 2 e 3 funcionam como mecanismos de subordinação e violência das formas de ser e de conhecer presentes no continente. As imagens da e sobre a África que vemos na obra de Ryszard Kapuściński foram criadas com base em um olhar condicionado pelo acumulado de representações, ou seja, um olhar que parte de uma identidade construída e condicionada pela colonialidade. Com isso, segundo Mariane Biteti¹², ocorre o fenômeno de deslocamento da noção de representação da diferença, tornando a representação parte da invenção do outro, forjando estereótipos muitas vezes racistas, como um suposto modo de ser africano.

No mundo impregnado pela visualidade, em que a imagem ocupa papel de destaque, o desafio passa por entender como ela atua no campo da representação visual e seu papel nas relações de poder. Há uma correlação iconográfica entre o trabalho de Ryszard Kapuściński em *África en la Mirada* e a constelação imagética que cria e reproduz um tipo de representação visual do que seria a África, de forma a reduzir sua magnitude, suas histórias e seu povo. A África presente nas fotografias de Kapuściński é um espaço simbólico e não geográfico, é uma representação entre infinitas possibilidades.

A persistência do exotismo em representações dos africanos e do continente precisam ser discutidas em vários âmbitos. De fato, as imagens por si só estimulam a possibilidade de se pensar a partir de diversas visualidades outras perspectivas de abordagem que temos sobre a representação, sobre aquela paisagem, sobre a memória e os esquecimentos ligados ao passado do continente. Para tanto, o

¹¹ BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Tradução: Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A., 1989, p. 7-11.

¹² BITETI, Mariane de Oliveira. Os problemas da representação da diferença e os desafios da alteridade: um exemplo desde África; Revista Ítaca n.º 36, Especial Filosofia Africana. Rio de Janeiro: UFRJ, 2020, p. 420.

desafio passa pela descolonização das imagens em contextos culturais não ocidentalizados e, principalmente, pela questão de quem é o dono das lentes em que se geram tais imagens. Afinal, imagens também podem ser usadas para humanizar e reparar a dignidade usurpada, podem trabalhar em prol da memória e recompor o direito ao passado.

Por fim vale frisar que a produção visual e a construção de imagens da África que existe, resiste e sobrevive, emerge de outras vozes e de outros olhares que não aqueles moldados pela subjetividade europeia-ocidental, que impregna a cultura visual e a História da Arte. As fotografias de Ryszard Kapuściński se fixam como imagens que atendem ao mecanismo de poder que está atrelado aos pressupostos de dominação que atravessam o tempo e sobrevivem nos dias atuais. Por mais que a perspectiva de Kapuściński e sua relação com os africanos sejam profundamente mais densa do que se esperaria de um europeu naquelas condições, suas imagens professam o colonialismo que coloca aquelas pessoas na posição do exótico, no lugar da diferença: “é toda gente, exceto eu”. Tais diferenças são classificadas sob a ótica do forasteiro e reunidas em uma mesma identidade: o “africano”. Dessa forma, a representação visual funciona como mecanismo paradoxal de invisibilidade que reduz a dimensão humana daquelas pessoas a um estereótipo.

Referências

___ *Catálogo da exposição África en la mirada*. Asociación de Periodistas Europeos. Madrid: Fundación Diario Madrid, 2007, 169p. Disponível em: <www.apeuropeos.org/descargas/AfricaenlaMirada.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2022.

BITETI, Mariane de Oliveira. *Os problemas da representação da diferença e os desafios da alteridade: um exemplo desde África*. Revista Ítaca n.º 36, Especial Filosofia Africana. Rio de Janeiro: UFRJ, 2020.

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

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

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

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação. Episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobocó, 2019.

MBEMBE, Achille. *A crítica da razão negra*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

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

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

Como citar:

ALVES SÁ, Leonardo. África — imagem e semelhança de quem? Representação visual nas fotografias de Ryszard Kapuściński. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 802-813, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.41.063>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>