África (São Paulo, 1978, Online), São Paulo, n. 45, p. 1-14, 2024 https://doi.org/10.11606/issn.2526-303X.i45pe227532
e227532

O fotógrafo no arquivo: reflexões sobre a (in)visibilidade do aparato fotográfico nos acervos coloniais

The photographer in the archive: reflections on the (in)visibility of the photographic apparatus in colonial collections

Naiara Krachenski

Universidade Estadual do Paraná, União da Vitória, Brasil
nkrachenski@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-1291-7003

Resumo: O arquivo fotográfico da Sociedade Colonial Alemã possui mais de cinquenta mil imagens. Claramente, trata-se de um rico acervo com diversas temáticas para o pesquisador de História Visual, especialmente para aqueles que se voltam à temática do colonialismo contemporâneo. Neste artigo, nosso objetivo é refletir sobre duas figuras centrais e, por vezes, pouco visibilizadas: o fotógrafo e o aparato fotográfico. Apesar de a fotografia ter se consolidado, a partir do fim do século XIX, como um instrumento objetivo e puramente técnico, ela foi um importante elemento no enquadramento de uma visão imperial de mundo. No entanto, a câmera fotográfica e o sujeito que a opera continuam, por vezes, invisibilizados nas discussões historiográficas e nas análises do arquivo colonial. Dessa forma, propomos aqui reflexões sobre essa relação, a partir de fotografias do arquivo que evidenciam o aparato por trás de sua elaboração.

Palavras-chave: Fotografia; Colonialismo alemão; História visual.

Abstract: The photographical archive of German Colonial Society has more than 50 thousand images. Clearly, it is a rich archive in different themes for the Visual History researcher, especially for those who choose to study contemporary colonialism. In this paper, our aim is to think about two central figures that are sometimes overlooked: the photographer and the photographic apparatus. Although photography was constructed at the end of the 19th century as an objective and purely technical instrument, it was an important element in framing an imperial world view. However, the camera and the subject who operates it are still sometimes invisible in historiographical discussions and analyses of colonial archives. We therefore propose reflections on this relationship using photographs from the archive that show the apparatus behind their production.

Keywords: Photography; German colonialism; Visual history.

Introdução

Explorar arquivos fotográficos coloniais nos meandros da internet tem se tornado uma prática cada vez mais frequente para os historiadores que se debruçam sobre o tema, na medida em que universidades, museus e institutos de pesquisa detentores de tais espólios documentais disponibilizam, atualmente, partes de suas coleções de forma gratuita nos seus sítios eletrônicos.

Em uma dessas andanças digitais para conhecer acervos documentais fotográficos, uma imagem me fez parar e reteve minha atenção por mais tempo do que o usual: uma fotografia em preto e branco de duas mulheres junto a duas crianças sentadas no chão de um espaço rural, em frente a arbustos e galhos secos. Ao que nos indica o arquivo mantenedor da coleção, essa fotografia foi feita entre os anos de 1941 e 1945, no bantustão de Transkei, então território de segregação racial formado pelo governo do pré-apartheid na África do Sul, e retrata duas mulheres falantes da língua xhosa. O arquivo nos informa ainda que a fotografia é de autoria de Anne Fischer, uma fotógrafa judia de origem alemã que se refugiou na Cidade do Cabo durante a década de 1930, fugindo das perseguições nazistas à comunidade judaica daquele país. Descrita da forma como o fiz, essa fotografia não nos apresenta nenhum elemento que possa ser considerado novo ou mesmo diferente dos milhares de fotografias em acervos coloniais que representam pessoas africanas a partir do olhar etnográfico do colonizador. No entanto, há nessa fotografia um *punctum*[1] que me paralisa e me faz pensar: além do retrato das mulheres e crianças, está explícita neste clichê a imagem, em forma de sombra, da fotógrafa que faz a fotografia. Erro técnico? Mau cálculo de luz e sombra? Vontade de se dar a ver? Inúmeras perguntas surgem, pois, no repertório das coleções de fotografias coloniais, raro é nos depararmos com traços que nos permitem entrever aquele que fabrica a fotografia.

Figura 1 - Mulheres e crianças, Transkei, África do Sul, c. 1941-1945
Fotógrafa: Anne Fischer. Fonte: University of Cape Town Libraries, Anne Fischer Photographic Collection, Id: AF00831.

[1] Roland Barthes, em *A câmera clara*, define *punctum* da seguinte maneira: "Ele parte da cena, como uma flecha e vem me transpassar (...) O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere)" (BARTHES, 2015, p. 29 – grifos do autor).

#PraTodoMundoVer: Fotografia preta e branca. Em primeiro plano, no centro da imagem, há a sombra da fotógrafa. Em segundo plano, duas mulheres xhosa estão sentadas com duas crianças em frente à arbustos e galhos secos.

A partir do encontro com esta fotografia em particular, passei a buscar a presença daquele que fabrica a fotografia e seu instrumento - a câmera fotográfica - nas imagens de arquivos coloniais, especialmente no acervo fotográfico que me é mais familiar, o arquivo da Sociedade Colonial Alemã[2]. O que segue aqui é uma reflexão possível sobre a (in)visibilidade do fotógrafo e do aparato fotográfico no espólio documental do colonialismo e as possibilidades de interpretação dessa não-presença na fotografia - um dos objetos mais produzidos em contexto colonial.

Fotografia e Colonialismo

Apesar de a História Visual do colonialismo europeu na África ser um tema relativamente recente, especialmente na historiografia brasileira, muito já foi escrito sobre a relação entre imperialismo e fotografia[3]. O primeiro fato a ser notado nessa relação é precisamente o marco temporal: fotografia e colonialismo compartilham seus nascimentos em meados do século XIX. Oficialmente, mas não sem muita contestação e relativização[4], temos a data de 1839 como o momento fundador da fotografia, ocasião em que a nova técnica foi apresentada e sancionada pelo governo francês como uma invenção nacional. Apenas alguns anos antes, a partir de 1830, o governo francês da Monarquia de Julho inicia a conquista e a colonização da Argélia, no norte da África, processo cuja consolidação ocorrerá em 1847. No entanto, antes da segunda metade do XIX, tanto a política imperialista quanto a técnica fotográfica estavam ainda em seus primórdios. É apenas a partir do último quartel do Oitocentos que os dois fenômenos históricos ganham projeção global e se tornam inseparáveis.

Se, inicialmente, a fotografia em solo colonial teve uma função de aproximar a vida dos colonizadores fora de casa com seu próprio mundo metropolitano – a necessidade de mostrar aos seus familiares, amigos e conterrâneos as terras "exóticas" em que estes primeiros aventureiros (colonos, soldados, missionários) se encontravam (RYAN, 2014, p. 31) -, logo a fotografia colonial passou a servir também para "atestar" a superioridade do colonizador sobre o colonizado (BARRADAS, 2009, p. 73). Nesse sentido, a fotografia tornou-se um instrumento útil para a colonização e, necessariamente, adquiriu uma roupagem de violência simbólica que, conjugada com a violência direta do cotidiano colonial[5], moldou as experiências imperialistas. A produção de imagens fotográficas como ferramenta para o Império, conforme afirmou Paul Landau, constituiu-se como uma verdadeira

[2] Digo que este arquivo me é mais familiar, pois desenvolvo pesquisas com este acervo desde 2013.

[3] Ver, por exemplo, HAYES; SILVESTER; HARTMANN, 2001; KASPIN; LANDAU, 2002; HIGHT; SAMPSON, 2004; SEALY, 2009; LANGBEHN, 2010; VICENTE, 2014; HAYES; MINKLEY, 2019.

[4] A disputa pela invenção da fotografia é um assunto em si mesmo. Para ficar na oficialidade da História europeia, discute-se se a fotografia deve ter sua data de nascimento com o daguerreótipo do francês Louis Daguerre ou com o calótipo do britânico Henry Fox Talbot (MAYA, 2008). No entanto, outras pesquisas apontam para o fato de que a invenção da fotografia se deu nos trópicos, particularmente no Brasil, a partir das experiências do francês Hercule Florence (KOSSOY, 2007).

[5] De acordo com Jean-Michel Mabeko-Tali, o Estado Colonial foi estruturado a partir de diversos sistemas de organizar a violência. Para este autor, "a violência estrutural colonial correspondia à dialética relacional entre colonizador e colonizado no processo do aproveitamento econômico – capitalista - das colônias. Essa dialética relacional, e a sua tradução em violência estrutural, eram com efeitos implementadas e expressas em função dos objetivos econômicos, das metas visadas e das formas de as atingir, sob a pressão das demandas dos mercados das nações colonizadoras e da economia-mundo capitalista" (MABEKO-TALI, 2013, p. 767).

metáfora para a colonização: fotografias e armas de fogo, ambas, reclamavam a posse do mundo através do seu disparo[6] (LANDAU, 2002, p. 162).

O segundo fato a ser notado, portanto, na relação entre fotografia e colonialismo é que aquela se constituiu em um importante agente para a autoridade colonizadora do Ocidente (SEALY, 2019, p. 2). Nesse âmbito, o aspecto testemunhal da fotografia foi exatamente o que a posicionou como um reflexo perfeito do real. Para Susan Sontag a fotografia passou a ser entendida enquanto "uma prova incontestável de que determinada coisa aconteceu" (SONTAG, 2004, p. 16). Dessa forma, para além da revolução técnica propiciada pela fotografia na forma de se produzir imagens, seu impacto social e subjetivo sobre os processos de visualização da realidade foi algo notável e marcou profundamente a mentalidade ocidental. De acordo com Philippe Dubois e Geneviève van Cauwenberge, no discurso inicial sobre a fotografia, ela foi considerada a imitação mais perfeita da realidade. Ao longo do século XIX, o processo fotográfico foi entendido quase que exclusivamente a partir de sua capacidade mimética do real, capacidade que se dava justamente pela sua natureza extremamente técnica, advinda sobretudo do procedimento mecânico que "permitia fazer aparecer a imagem de maneira automática, objetiva, quase natural" (DUBOIS; Van CAUWENBERGE, 2015, p.45 – tradução nossa). A fotografia, nesse momento, ganhou ares de artefato objetivo, livre de interferências humanas, ou seja, assumiu um caráter científico e de documentação do real. Nessa concepção, entende-se que a fotografia não interpretava, não selecionava e não hierarquizava determinada realidade sobre outra, mas apenas retratava de forma pura e objetiva o mundo à sua frente, ela seria uma *opera sine manu facta*, ou seja, sem intromissões subjetivas de seu produtor. O processo fotográfico, dessa forma, deu início a um novo sentido de verossimilhança entre imagem e realidade. Especialmente no que diz respeito à iconografia colonial, conforme afirmou Sílvio Correa, a fotografia ganhou um lugar de destaque entre os profissionais e amadores nas colônias, uma vez que era "considerada uma prova material da realidade externa que ela capturava" (CORREA, 2022, p. 218).

Entretanto, ainda que as fotografias tenham sido compreendidas pelos agentes imperiais como representações neutras da realidade, sob sua superfície ocultam-se histórias de violência e dominação (VICENTE, 2017, p. 69). De acordo com Ariella Aisha Azoulay, a câmera fotográfica tornou não só visível, mas também aceitável a destruição imperial do mundo (AZOULAY, 2024, p. 24). Segundo esta autora, a ideia do domínio imperial está inscrita na própria essência da fotografia enquanto linguagem. Para que o dispositivo fotográfico de capturar visualmente algo ou alguém possa ter sido colocado em prática, a ideia de que o mundo enquanto algo a ser apreendido pelo sujeito que o observa já estava disponível na cultura ocidental muito antes da invenção do aparato tecnológico da fotografia (AZOULAY, 2019, p. 118). A base da fotografia enquanto linguagem é o que Azoulay define ontologicamente como direitos coloniais, tais como: o direito de destruir mundos existentes; o direito sobre os outros; o direito de produzir um novo mundo; o direito de prosseguir com uma missão e ter acesso ilimitado a qualquer lugar; o direito de tirar fotografias; e, finalmente, o direito de vagar por aí com uma ferramenta que invade a vida das pessoas e de tirar fotos delas sem ter sido convidado para isso. A invenção da fotografia enquanto linguagem acelera, portanto, a lógica de um regime político que permite ao mecanismo da pilhagem colocar em prática todos esses direitos imperiais. Nesse sentido, aceitar a neutralidade da fotografia é não compreender o exercício de violência implícito no ato fotográfico.

Uma fotografia, portanto, nunca é apenas um acaso fortuito entre o fotógrafo e o objeto fotografado. Contrariamente ao debate do século XIX, que afirmava que o fotógrafo era apenas um indivíduo que assistia a uma determinada cena e se comportava como um assistente da máquina (ou seja, o indivíduo por trás da câmera era considerado somente um técnico em produzir imagens), compreende-se agora que o fotógrafo é um elemento entre outros durante o ato fotográfico. Ainda

[6] Na língua inglesa, o verbo *to shoot* é utilizado tanto para nomear o ato de disparar uma arma de fogo, quanto para definir o ato de capturar uma imagem pela câmera fotográfica.

segundo Azoulay, a fotografia deve ser entendida como um *encontro* entre um fotógrafo, uma câmera e um sujeito/ espaço/ objeto fotografado. Nesse encontro, a todas as partes são dadas características próprias e ativas que nos impedem considerar a fotografia como um objeto neutro, cujas vontades e desejos de seus participantes estão ausentes na representação (AZOULAY, 2018, p.13). Dessa forma:

> O uso generalizado de câmeras fotográficas pelas pessoas ao redor do mundo fez criar mais do que apenas uma massa de imagens; criou-se também uma nova forma de encontro, um encontro entre uma pessoa que tira uma foto, uma pessoa que a vê e outra que mostra as fotografias dos outros, com ou sem o seu consentimento, abrindo assim novas possibilidades de ação política e formando novas condições para sua visibilidade (AZOULAY, 2018, p. 22 – tradução nossa)[7].

O desnudamento da fotografia como um encontro entre diferentes subjetividades, recoloca a figura do fotógrafo não somente como um técnico operador de uma máquina, sujeito que deve, portanto, se fazer invisível aos olhos que quem observa a fotografia para garantir seu aspecto de neutralidade, mas o percebe enquanto um agente primordial no processo de escolhas que envolvem o encontro fotográfico. Para Roland Barthes, uma fotografia é fruto de, pelo menos, três emoções e intenções distintas: a do *Operator* (quem produz a foto), a do *Spectator* (quem observa a foto) e a do *Eídolon* (aquilo ou aquele que é retratado na foto) (BARTHES, 2015, p. 17).

Nesse sentido, reposicionar a figura do fotógrafo nos permite considerar uma análise da iconografia colonial não somente a partir daquilo ou daqueles que são fotografados, mas também a partir de quem produz essa fotografia (CORREA, 2022, p. 220). Ao tentarmos observar quem observa, entrevemos os modos pelos quais a fotografia, em contexto colonial, foi cuidadosa em não deixar aparecer as marcas do encontro fotográfico, especialmente porque era a concepção de fotografia enquanto janela para o real que sustentava o poder da visualidade para as políticas imperiais. No entanto, como verdadeiras frestas, algumas imagens que denunciam a presença do *Operator* surgem no arquivo visual colonial – ainda que como autênticos achados. Estas frestas visuais que nos permitem discorrer sobre o encontro fotográfico no cotidiano colonial serão justamente nosso problema a seguir.

O encontro fotográfico, ato 1: os colonos

Na sua já clássica reflexão sobre a fotografia, Roland Barthes afirmou que a foto é um objeto que nos impõe pensar sobre a desordem das coisas no mundo: afinal, por que escolher fotografar tal objeto, tal pessoa ou tal instante ao invés de qualquer outro? Nesse sentido, segue o autor, a foto não apresenta nenhuma marca das decisões que são tomadas para produzir o encontro fotográfico. Assim, para Barthes, uma fotografia é sempre invisível, já que não é ela que efetivamente vemos, mas o referente que é escolhido pelo *Operator* (BARTHES, 2015, p. 15). Nessa operação invisível, contudo, reside toda a essência da fotografia enquanto linguagem política, conforme apontou Azoulay. É precisamente essa característica de "invisibilidade" da produção da fotografia enquanto um objeto que permite que ela seja interpretada constantemente como uma prova incontestável de uma realidade vivida.

Nos arquivos visuais do colonialismo, como vimos, esta invisibilidade do *Operator* foi exatamente o que possibilitou a construção dos discursos visuais produzidos pelas fotografias, fossem aqueles que se

[7] No original, em inglês: "The widespread use of cameras by people around the world has created more than a mass of images; it has created a new form of encounter, an encounter between people who take, watch and show other people's photographs, with or without their consent, thus opening new possibilities of political action and forming new conditions for its visibility".

utilizavam das imagens para mapear o espaço colonial, mostrá-lo como um espaço vazio, pronto para ser habitado e explorado pelos colonizadores europeus, ou para mostrar ao público metropolitano os supostos sucessos de uma colonização já em marcha (construção de ferrovias, desenvolvimento de cidades, presença de missionários, organização do trabalho); fossem os discursos visuais elaborados sob a lógica da etnografia colonial de classificação dos povos africanos em termos de "raças" e todas as variações possíveis dessa estrutura hierárquica, desde a justificação para a exploração econômica-laboral até a subjugação e segregação racial completa[8]. No entanto, quando essa invisibilidade do fotógrafo se faz visível no arquivo, podemos vislumbrar a elaboração de outras narrativas possíveis para a visualidade colonial hegemônica.

Figura 2 - Menina, cachorro e a sombra do fotógrafo. África de Sudoeste Alemã, c. 1905. Fotógrafo: Karl Albert Berg. Fonte: Koloniales Bildarchive, Photoalbum Inga Ruth Berg, Id: 080-2996-031.

#PraTodoMundoVer: Fotografia preta e branca. No centro de um chão batido, há uma menina de aproximadamente dois anos, com vestido e touca branca bem no centro da imagem; na sua frente, um cachorro está deitado. No canto inferior esquerdo, há a sombra do fotógrafo e da máquina fotográfica que registram o momento.

[8] Ver, por exemplo, KRACHENSKI, 2022; CORREA, 2022; SILVA, 2009.

Figura 3 - "Pai fotografando seus cavalos", África de Sudoeste Alemã, c. 1903-1914. Fotógrafo desconhecido. Fonte: Koloniales Bildarchive, Photoalbum Inga Ruth Berg, Id: 080-2996-052.

#PraTodoMundoVer: Fotografia preta e branca. Em primeiro plano, no canto esquerdo, há um homem com uma câmera fotográfica, de costas para o observador. Ao fundo da imagem, cavalos e possivelmente empregados estão organizados para a fotografia que está sendo feita neste momento.

As fotografias acima são, ambas, oriundas do álbum de Inga Ruth Berg, sobre quem o arquivo não traz maiores informações além de disponibilizar o seu álbum de recordações. O arquivo fornece pouco mais de duzentas fotografias identificadas como pertencentes ao referido álbum, das quais a maioria são fotografias da família de colonos alemães em Windhuk (atual Namíbia): desde fotos de crianças sozinhas ou junto aos pais até fotos de momentos do cotidiano da família no ambiente doméstico ou em passeios pelo território colonial (junto aos cavalos, com carroças ou mesmo automóveis). Nem todas as datações das fotografias do álbum são exatas, mas podemos inferir que a família permaneceu na colônia entre os anos de 1903 e 1914, uma vez que são essas as datas que demarcam o arco temporal inscrito no álbum de Inga. É importante lembrar aqui que o ano de 1904 marca exatamente o início da guerra colonial entre os colonos alemães e os povos Herero e Nama que, como sabemos, resultou no extermínio de quase 80% dessas populações[9]. Pelo conjunto do corpus fotográfico, inferimos também que Inga, a dona deste álbum de recordações, é a menina que aparece na figura 2, e que Karl Albert Berg é seu pai, um oficial do exército alemão, pelo uniforme utilizado em diversas fotografias.

A existência de álbuns de família, como os de Inga Ruth Berg, é bastante recorrente nos arquivos coloniais. A máquina fotográfica, apesar de ser um instrumento muito utilizado pela propaganda colonial através de seus canais oficiais – revistas ilustradas, cartazes, cartões-postais -, também esteve presente como um aparato no cotidiano dos colonos que estavam, nesse momento, vivendo suas vidas familiares em solo colonial. De fato, conforme afirmou James Ryan:

> A partir de 1900, a fotografia era acessível à maioria dos viajantes e residentes ocidentais dos territórios coloniais (...) na primeira metade do século XX, as câmeras faziam habitualmente parte da bagagem de colonos europeus no ultramar. A fotografia facultava um meio simples de os colonos registrarem as suas viagens, a nova vida e os esforços para criar um lar em locais desconhecidos e partilhar essas experiências com a família e amigos lá longe (RYAN, 2014, p. 37).

Se, por um lado, o álbum de fotografia se constituía como um objeto de recordações, portanto, um espaço permeado pelas subjetividades dos afetos das lembranças, também se pode afirmar que este modelo de representação da família alemã nos trópicos possuía um sentido político. De acordo com a revista da Liga Feminina da Sociedade Colonial Alemã, a *Kolonie und Heimat* - principal veículo

[9] Ver, por exemplo, ZIMMERER, 2005 e KOSSLER, 2007.

propagandístico do ideal imperialista na metrópole e cujas fotografias amadoras povoaram suas páginas -, as colônias na África só se tornariam verdadeiramente alemãs "se nossos colonos tiverem condições domésticas ordenadas e vida familiar genuinamente alemã"[10]. Se, conforme afirmou Susan Sontag, por meio do álbum fotográfico "cada família constrói uma crônica visual de si mesma" (SONTAG, 2004, p. 19), queremos aqui afirmar que, por meio de uma reunião de álbuns e fotos de família no espólio do colonialismo, uma nação elabora uma crônica visual de sua identidade coletiva.

A visibilidade do encontro fotográfico no arquivo, a partir do dar-se a ver do fotógrafo (figura 2) ou do aparato fotográfico (figuras 3 e 4), permite que reelaboremos os termos da relação entre colonialismo e fotografia, não mais afirmada enquanto objeto neutro e objetivo, mas como um instrumento de poder que organiza a narrativa colonial de forma deliberada e persuasiva. Da mesma forma, a presença das máquinas fotográficas nestas cenas de lazer entre os colonos alemães na África permite reiterar as considerações de Sontag de que as fotografias "ajudam a tomar posse de um espaço em que [as pessoas] se acham inseguras" (SONTAG, 2004, p.19).

Figura 4 - Turistas na África Oriental Alemã Fotógrafo: Hecker. Fonte: Koloniales Bildarchive, Id: 053-1577-28.

#PraTodoMundoVer: Fotografia preta e branca. No centro da imagem, em primeiro plano, há dois homens e duas mulheres, todos sujeitos brancos, vestindo com roupas claras e chapéus. O homem mais à esquerda da imagem segura em suas mãos uma máquina fotográfica enquanto sorri para a fotografia que está sendo produzida. O grupo está sobre uma pequena embarcação que é conduzida por uma mulher negra. Ao fundo, o mar, embarcações e uma paisagem costeira.

O encontro fotográfico, ato 2: os colonizados

Partindo da ideia de que a presença do fotógrafo no arquivo desnuda por completo o mito da objetividade fotográfica tão propalado pelos agentes coloniais, ao nos depararmos com o encontro do fotógrafo colonizador com as populações colonizadas, essa relação transparece de forma ainda mais

[10] Die Kolonialfrauenschule in Witzenhausen. *Kolonie und Heimat.* Berlin, 28.08.1910, p.6. Ver também CORREA; KRACHENSKI, 2024.

pungente. Como sabemos, o olhar do colonizador era orientado pelo que Ana Cristina Silva denominou como o "olhar etnográfico". Segundo ela, essa visualidade tinha por objetivo representar a "verdadeira África" que os olhares europeus esperariam ver. São aquelas imagens que retratam os africanos inseridos no seu cotidiano e envolvidos em costumes que, segundo essa narrativa visual, ainda não haviam sido alterados pelo colonizador. Nesse sentido, essas fotografias apresentavam ao espectador os rituais, a poligamia, a organização "tribal" e as habitações desses povos. Para Silva, é a partir desse conjunto de fotografias oriundas do olhar etnográfico que se podia construir a imagem dos sujeitos africanos como o polo da incivilização e da barbárie (SILVA, 2009, p. 124). Também para George Steinmetz, o discurso etnográfico, comumente vinculado a textos científicos e estudos acadêmicos, ultrapassava largamente a esfera de uma produção de saber formal e abrangia também os mais variados tipos de expressão em relação ao mundo como, por exemplo, os diários de viagens, os romances de aventura e, claro, a cultura visual (STEINMETZ, 2007, p. 13).

Os arquivos visuais coloniais estão abarrotados de fotografias que se enquadram nesse "olhar etnográfico". Desde fotografias de pessoas com vestimentas próprias de suas culturas até fotografias que retratam a organização das famílias africanas e de suas estruturas sociais, os fotógrafos nas colônias - fossem profissionais ou amadores - não se furtaram de produzir imagens bem ao gosto da visualidade colonial estereotipada. Como sabemos, essas fotografias, distribuídas para a população metropolitana a partir de revistas ilustradas como a *Kolonie und Heimat* ou a *Kolonial Zeitung* e de um sem fim de cartões-postais trocados entre as gentes na pátria-mãe e seus conterrâneos em solo colonial, faziam denotar que as cenas ali representadas eram habituais e até banais no cotidiano da colônia, sendo o fotógrafo entendido implicitamente como apenas alguém que capturou furtivamente um instante comum no espaço africano.

Ao nos depararmos com as fotografias que se comportam como frestas no arquivo – aquelas que nos dão a ver o fotógrafo e sua aparelhagem -, o significado dessas imagens como representantes de um instante qualquer em solo colonial se despedaça por completo. Tal como observamos na figura 5, muitas das cenas cotidianas distribuídas pelas revistas e cartões-postais eram eventos arranjados e encenados para as lentes do fotógrafo.

Figura 5 - Fotógrafo e tripé, África Oriental Alemã, c. 1906-1907. Fotógrafo: Jaeger und Oehler. Fonte: Koloniales Bildarchive, Id: 004-1060-24.

#PraTodoMundoVer: Fotografia preta e branca. Em uma superfície gramada, do lado esquerdo da imagem, há um grupo de pessoas africanas que posam para um fotógrafo, no centro da imagem. Vemos o fotógrafo ajustando sua máquina fotográfica em um tripé para registrar a cena.

O encontro fotográfico que torna possível, portanto, uma fotografia adequada ao "olhar etnográfico" desmonta a crença imperial de uma realidade africana que está à disposição do fotógrafo colonizador. Esse encontro fotográfico deve, necessariamente, estar permeado de várias camadas de relações de poder, desde condições de imposição dessa atividade aos colonizados pelo colonizador até situações em que as negociações entre colonizados e colonizadores tiveram que se estabelecer, de alguma forma, para a realização de um determinado clichê. Visualizar a elaboração de uma imagem, tal como explícito pela fotografia acima, não nos autoriza a afirmar se, nesta situação em particular, o que houve foi uma imposição violenta para a realização da cena ou se houve algum tipo de negociação entre o fotógrafo e as pessoas retratadas, mas nos permite desnudar a narrativa visual hegemônica presente nos arquivos visuais coloniais. De um discurso visual que transforma o fotógrafo em um sortudo observador dos costumes locais e os sujeitos coloniais em "nativos primitivos", geralmente racializados, passamos a vislumbrar o fotógrafo e os sujeitos africanos retratados como agentes participantes ativos do encontro fotográfico. Contudo, está também implícita aí a relação de violência imposta pela operação fotográfica:

> Pensar na violência imperial em termos do obturador da câmera significa compreender sua brevidade específica e o espectro de sua rapidez. Significa compreender como essa breve operação pode transformar uma pessoa até então enraizada num mundo de vida próprio em [um nativo], (...) todo um mundo compartilhado em uma coisa do passado e até mesmo o passado em um fuso horário à parte, um tempo separado do presente e do futuro (AZOULAY, 2024, p. 24).

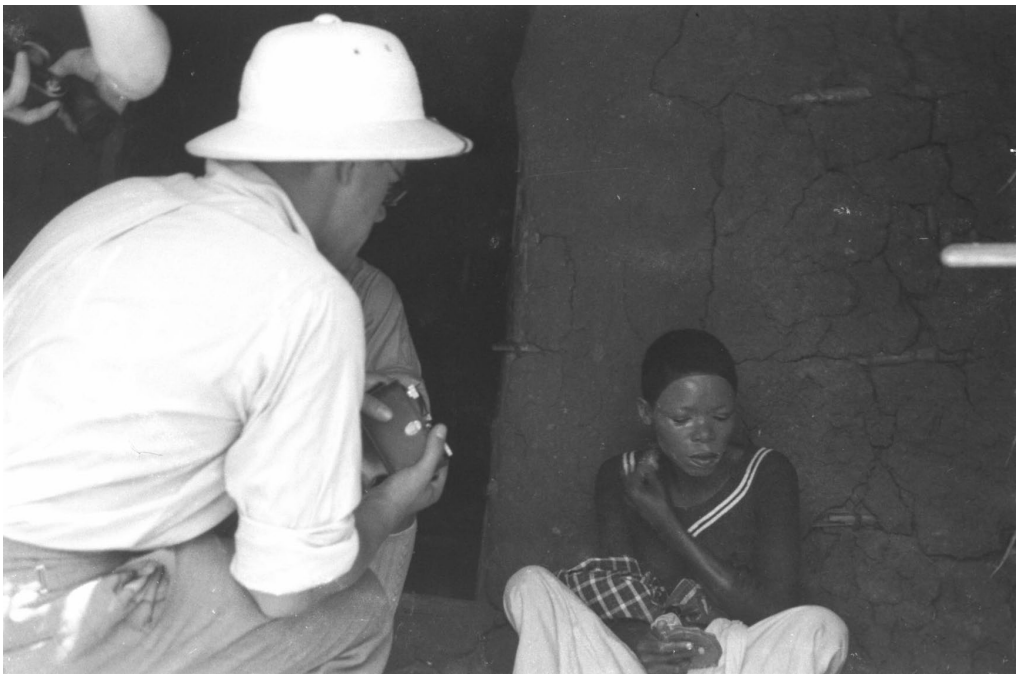

Figura 6 - Fotógrafo com mulher, Port Amelia, Dar es Salam, África Oriental Alemã, s/d.
Fotógrafo desconhecido. Fonte: Koloniales Bildarchive, Id: 034-0295-03.
#PraTodoMundoVer: Fotografia preta e branca. Do lado direito da imagem, há um homem branco, agachado, de blusa e chapéu branco com uma máquina fotográfica nas mãos. Em sua frente, uma mulher negra, sentada no chão, com os olhos fechados, o rosto virado na direção contrária à do fotógrafo e uma mão no pescoço.

Mesmo que exista, em toda fotografia, espaço para a negociação entre aquele que é retratado e aquele que retrata, segundo Ariella Azoulay, o ato fotográfico é permeado por uma violência simbólica, na medida em que o colonizador parte do direito de ver como um dado universal, vale dizer, parte-se do pressuposto do direito de exigir que tudo seja mostrado e exibido ao olhar daquele que detém os meios de produção da fotografia (AZOULAY, 2024, p 22) – nos casos aqui apresentados, os colonizadores. Tal como vislumbrado na figura 6, a presença do *Operator* e do aparato fotográfico denota a violência da fotografia enquanto um instrumento que pode invadir e apropriar-se da agência do outro, muitas vezes sem seu consentimento. As frestas abertas no arquivo pelas fotografias que representam os fotógrafos e seus retratados revelam como a fotografia foi utilizada nesse contexto para afirmar hierarquias de poder, controlar narrativas e construir representações que marginalizam ou estereotipam o outro. A apropriação violenta da imagem do outro pelo aparato fotográfico não é apenas uma questão de hierarquia técnica entre o colonizador e o colonizado, mas é, sobretudo, uma questão de construção da política imperial nos meandros da visualidade e de validação dos supostos direitos imperiais do homem branco europeu.

Considerações Finais

Partindo das frestas encontradas no arquivo visual da Sociedade Colonial Alemã, pretendemos elaborar aqui um ensaio interpretativo acerca da invisibilidade do fotógrafo e do aparato fotográfico na construção do discurso visual sobre o colonialismo alemão na África. A análise da presença da máquina fotográfica em uma imagem de arquivo revela aspectos decisivos sobre a dinâmica entre o fotógrafo, o sujeito fotografado e o contexto em que tal foto é produzida. Procuramos constatar que a presença física da câmera ou do fotógrafo dentro do clichê não é simplesmente um descuido do operador ou um ensaio de metalinguagem, mas um elemento que pode desnudar as relações de poder, de autoridade e de

controle sobre o que é mostrado e como é mostrado, seja para a composição do discurso colonial sobre si (ato 1), seja para a reiteração do discurso colonial sobre o outro (ato 2).

Em *Tensions of Empire*, Frederick Cooper e Ann Laura Stoler demonstram como as narrativas de progresso, civilização e desenvolvimento elaboradas pelos colonizadores frequentemente contrastavam com a realidade complexa e muitas vezes contraditórias do cotidiano colonial. As inconsistências entre a retórica colonial e a prática efetiva foram evidentes em várias dimensões (Cf. COOPER; STOLER, 1997). Através dessas frestas abertas no arquivo visual pelo dar-se a ver do fotógrafo e sua aparelhagem, propomos aqui refletir sobre como essas inconsistências do projeto colonial se evidenciam também a partir da produção visual dos impérios. Pensar a questão das inconsistências do projeto colonial através da fotografia permite avaliar como a prática fotográfica não apenas documentava, mas também participava ativamente da construção das narrativas coloniais. Em primeiro lugar, a fotografia colonial frequentemente retratava uma imagem seletiva e encenada das sociedades colonizadas, salientando os aspectos que correspondiam ao olhar do colonizador. Essas evidentes seleções não apenas ocultavam as realidades complexas do ato fotográfico e do cotidiano colonial, mas também contribuíam para a legitimação do controle social sobre os sujeitos colonizadores. Em segundo lugar, a câmera fotográfica capturava não apenas instantes, mas elaborava uma realidade através de uma perspectiva colonizadora sobre o que era digno de ser documentado, como deveria ser retratado e como deveria ser interpretado. Isso incluía a representação dos africanos como "exóticos", primitivos" ou "selvagens" e dos colonos como "ordenados" e "civilizados". Finalmente, através das frestas abertas por essa visibilização do fotógrafo e do aparato fotográfico, podemos observar as pequenas resistências e subversões por parte dos próprios fotografados, a partir de poses de incômodo ou expressões faciais que se contrapõem ao modelo visual dominante.

Naiara Krachenski é doutora em História pela Universidade Federal do Paraná. É professora adjunta do departamento de História da Universidade Estadual do Paraná, campus União da Vitória. É professora colaboradora do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Paraná. É líder do Laboratório de Estudos em Violências e Subjetividades (DGP/CNPq) e membro do Grupo História da África e Cultura Visual (DGP/CNPq).

Referências

AZOULAY, Ariella Aisha. Desaprendendo momentos decisivos. In: *Zum* – **Revista de Fotografia do Instituto Moreira Salles**, n. 17, 2019.

AZOULAY, Ariella Aisha. ***História Potencial:* desaprender o imperialismo**. São Paulo: Ubu Editora, 2024.

AZOULAY, Ariella Aisha. **The civil contract of photography**. Nova Iorque: Zone Books, 2018.

BARRADAS, Carlos. Poder ver, poder saber: a fotografia nos meandros do colonialismo e pós-colonialismo. In: **Arquivos da Memória: Antropologia**, *Arte e Imagem*, n.5-6, 2009.

BARTHES, Roland. ***A câmera clara:*** **nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

COOPER, Frederick; STOLER, Ann Laura. ***Tensions of Empire:*** **colonial cultures in a bourgeois world**. Los Angeles: University of California Press, 1997.

CORREA, Sílvio Marcus de Souza. Fotografia e teratologia colonial. In: *Revista de Comunicação e Linguagens*, n. 57, 2022.

DUBOIS, Philippe & VAN CAUWENBERGE, Geneviéve. De la verosimilitud al índex: pequeña retrospectiva histórica sobre la cuestión del realismo en la fotografía. In: DUBOIS, Philippe. **El acto fotográfico y otros ensayos**. Buenos Aires: la marca, 2015.

HAYES, Patricia; MINKLEY, Gary (Orgs.) **Photography and visibility in African history**. Ohio: Ohio University Press, 2019.

HAYES, Patricia; SILVESTER, Jeremy; HARTMANN, Wolfram (Org.). ***The colonising camera*****: photographs in the making of Namibian history**. Cape Town: Cape Town University Press, 2001.

HIGHT, Eleanor.; SAMPSON, Gary. (Org.) ***Colonialist photography:*** **imagining race and place**. Londres: Routledge, 2004.

KASPIN, Deborah; LANDAU, Paul. (Orgs.) ***Images and Empires:*** **visuality in colonial and postcolonial Africa**. Los Angeles: University of California Press, 2002.

KOESSLER, Reinhart. Genocide, apology and reparation: the linkage between images of the past in Namibia and Germany. In: **AEGIS European Conference on African Studies**, Panel 82, 2007.

KOSSOY, Boris. ***Hercule Florence*****: a descoberta isolada da fotografia no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2007.

KRACHENSKI, Naiara. ***Dominar, Colonizar, Classificar:*** **colonialismo alemão, fotografia e racismo (1884-1943)**. São Paulo: Dialética, 2022.

LANDAU, Paul. Empires of the visual: photography and the colonial administration in Africa. In: KASPIN, D.; LANDAU, P. (Orgs.) ***Images and Empires:*** **visuality in colonial and postcolonial Africa**. Los Angeles: University of California Press, 2002.

LANGBEHN, Volker (Org.) **German colonialism, visual culture and modern memory**. Nova Iorque: Routledge, 2010.

MABEKO-TALI, Jean-Michel. Considerações sobre o despotismo colonial e a gestão centralizada da violência no Império Colonial Francês. In: **VARIA HISTÓRIA**, v. 29, n. 51, 2013.

MAYA, Eduardo. Nos passos da História: o surgimento da fotografia na civilização da imagem. In: **Discursos Fotográficos**, v. 4, n. 5, 2008.

RYAN, James. Fotografia Colonial. In: VICENTE, Filipa Lowndes (Org.) **O império da visão: fotografia no contexto colonial português (1860-1960)**. Lisboa: Edições 70, 2014.

SEALY, Mark. **Decolonizing the camera: photography in racial time**. Londres: Lawrence & Wishart, 2019.

SILVA, Ana Cristina. Fotografando o mundo colonial africano: Moçambique, 1929. In: **VARIA HISTÓRIA**, v. 25. n. 41, 2009.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

STEINMETZ, George. **The devil's handwriting: precoloniality and the German Colonial State in Qingdao, Samoa and Southwest Africa**. Chicago: Chicago University Press, 2007.

VICENTE, Filipa Lowndes (Org.) **O império da visão: fotografia no contexto colonial português (1860-1960)**. Lisboa: Edições 70, 2014.

VICENTE, Filipa Lowndes. Fotografia, História e Ética: do colonial ao digital. In: MONTEIRO, B.; DOMINGOS, M. (Orgs.) **Portugal em falta: atlas improvável**. Lisboa: Santillana, 2017.

ZIMMERER, Jürgen. Annihilation in Africa: the race war in German Southwest Africa (1904-1908) and its significance for a global history of genocide. In: **GHI Bulletin**, n.37, 2005.