

Rasgar as fronteiras: campos e foras de campo nos álbuns fotográficos das fronteiras

*Tearing borders: Field and out-of-the-field
in border photo albums*

Teresa Mendes Flores

Universidade Nova de Lisboa,
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas,
Instituto de Comunicação da Nova,
Lisboa, Portugal
teresaflores@fcsb.unl.pt
ORCID ID: [0000-0002-8866-3129](https://orcid.org/0000-0002-8866-3129)

Este capítulo teve apoio da FCT,
no âmbito do projeto Photo Impulse
PTDC/COM-OUT/29608/2017.

Resumo: Este texto apresenta a produção fotográfica relacionada com o Arquivo de Fronteiras do Instituto de Investigação Científica Tropical (IICT) do Museu de História Natural e Ciência (MUNHAC) da Universidade de Lisboa, em particular os álbuns fotográficos. Partindo dos conceitos de campo e fora de campo, apresenta-se uma problematização sobre o significado destes álbuns e dos arquivos coloniais, numa perspetiva decolonial e tomando como exemplo os dois álbuns da Comissão de Delimitação de Fronteira de Lourenço Marques, 1890-91.

Palavras-chave: fotografia; fronteiras; campo; fora de campo; álbuns fotográficos; colonialismo.

Abstract: *This chapter presents the photographic production related to the Archives of Borders of the Institute for Tropical Scientific Research (IICT) of the Museum of Natural History and Science (MUNHAC) of the University of Lisbon, in particular the photo albums. Starting from the concepts of field and out-of-field, a problematization about the meaning of these albums and colonial archives is presented, in a decolonial perspective and taking as an example the two albums of the Commission of Border Delimitation of Lourenço Marques, 1890-91.*

Keywords: *photography; borders; field; out of field; photographic albums; colonialism.*

Rasgar as fronteiras: campos e foras de campo nos álbuns fotográficos das fronteiras

Este capítulo aborda uma das mais persistentes formas de usufruto e arquivo de fotografias desde o início da sua história em provas de papel, que é o álbum de fotografias. Vem-nos, imediatamente, à memória aquele velho álbum de família do tempo dos nossos avós, ou o nosso próprio álbum enquanto bebés, ou talvez o álbum que fizemos quando adolescentes, repleto de fotos de amigos, romances de verão e viagens de finalistas; ou talvez, ainda, o que comemora o nosso casamento, com todos os lugares comuns a que nos sentimos com direito e que são como as cartas de amor. É verdade que quando pensamos em álbuns de fotografias pensamos, principalmente, em álbuns pessoais e em contexto privado: o nosso arquivo pessoal de imagens de vida. Contudo, e durante mais de cem anos, o álbum fotográfico teve também outros contextos, como sejam, os comerciais, vendidos por fotógrafos profissionais, por vezes contendo *cartes-de-visite* ou cartões-álbum de personalidades famosas ou de paisagens celebrizadas; e os álbuns produzidos em contextos institucionais, seguindo de perto a tradição dos álbuns temáticos (Langford, 2001). É sobre este último tipo — os álbuns “oficiais” — que me vou ocupar, tomando como objeto o caso específico do conjunto de álbuns fotográficos ligados ao Arquivo de Fronteiras, para depois desenvolver um desses casos.

Imaginar a fronteira

O Arquivo de Fronteiras reúne a documentação textual, cartográfica e imagética produzida pelas comissões de delimitação de fronteira, entre cerca de 1856 e a década de 1940, referente aos territórios africano e asiático ocupados por Portugal¹. Pertencendo ao vasto património do Instituto de Investigação Científica Tropical (IICT), transita para o Museu Nacional de História Natural e da Ciência (MUHNAC) da Universidade de Lisboa, na sequência da remodelação institucional do IICT, em 2015². Em conformidade com a Declaração Universal sobre os Arquivos (UNESCO, 2011), em que se assevera a importância patrimonial dos arquivos e se defende a sua acessibilidade, nomeadamente com recurso a novas tecnologias, o Arquivo de Fronteiras tem vindo a disponibilizar em linha as suas imagens³. Este arquivo assume, por um lado, o seu carácter público e, por outro, a particular função diplomática de assegurar às nações anteriormente ocupadas o acesso a esta informação relevante e que também lhes pertence. As informações aí conservadas têm sido particularmente importantes desde que os estados libertados entenderam aceitar, como parte da sua história, as fronteiras coloniais, num processo iniciado na segunda conferência dos Países Não Alinhados, no Cairo, em 1964, na base de cujos resultados se delineou o Programa de Fronteiras da União Africana de 2007 (Roque, 2015; Santos, 2013).

As tipologias de imagens presentes neste acervo são mapas, desenhos e fotografias, tanto positivos quanto negativos. A produção fotográfica é frequente no contexto das missões de delimitação de fronteira, apesar de pouco referida nos relatórios escritos. No Arquivo de Fronteiras do MUHNAC estão identificados 9 álbuns fotográficos relativos a missões de delimitação de fronteira⁴ (ver gráfico1). Para além dos álbuns, de diferentes formatos e com um número diversificado de imagens cada, existe um acervo de cerca de 2 000 negativos de

1 Ana Cristina Roque (2015, p. 74) escreve sobre o Arquivo de Fronteiras, dizendo que se trata da “Designação genérica dada ao acervo constituído pela documentação sobre a questão das fronteiras existente no IICT, e que inclui: processos de correspondência, documentação oficial e diplomática, atas das reuniões realizadas pelas comissões de fronteiras, relatórios e notas de campo, descrição e localização geográfica dos marcos de fronteira, resultados dos trabalhos topográficos e geodésicos, esboços, mapas, fotografias, descrições dos territórios atravessados, informações (litígios, impostos...), sobre todos os territórios que, em tempo, estiverem sob domínio português.”. Contudo, sobretudo por razões de conservação, o material fotográfico, sejam álbuns, provas soltas ou negativos, integra organicamente, ao dia de hoje, a coleção fotográfica geral do IICT/MUNHAC da Universidade de Lisboa. A história custodial destas imagens coloca-as como a parte visual dos relatórios escritos e técnicos, e portanto, a sua leitura deve ser feita no contexto do acervo do Arquivo de Fronteiras, como sua parte integrante.

2 O IICT foi transferido, por fusão, para a Universidade de Lisboa — Decreto-Lei n.º 141/2015 — Diário da República n.º 148/2015, Série I de 2015-07-31

3 Consultar <https://actd.iict.pt/collection/actd:AHUMGG>

4 Existem outros conjuntos relativos a missões de geodesia, com evidentes afinidades com as fotografias da delimitação de fronteira, porque reportam a utilização das mesmas metodologias da geodesia, mas estas missões não se destinavam a traçar as fronteiras, mas a completar a cobertura geodésica de todo o território para elaboração de mapas completos. Não eram, por isso, acompanhadas de comissões de qualquer outro país europeu como no caso das comissões de limites.



diferentes tipologias, a maioria em vidro de brometo e prata de diferentes formatos, tanto monoscópias quanto estereoscópias e panoramas, assim como películas de grande e médio formatos. Já as provas impressas compreendem albuminas (nas missões da década de 1890), papel de revelação e papel de brometo de prata. A identificação das câmaras fotográficas usadas é mais difícil, pois os relatórios dedicavam várias páginas a descrever o material técnico de geodesia (teodolitos, pedómetros, higrómetros, heliótropos, lunetas, etc.) mas raramente se ocupavam com a tecnologia fotográfica de que dispunham. Dada a evidência dos muitos momentos dedicados à documentação fotográfica, esta ausência pode justificar-se, por um lado, porque a fotografia não é usada como meio para concretizar o trabalho técnico de triangulação com vista à medição dos territórios e futuro desenho de mapas rigorosos, que preenchia as preocupações dos chefes destas missões e dos seus relatórios escritos e, por outro lado, precisamente, poderia ser objeto de uma certa evidência e familiaridade, ficando na área do não dito. Contudo, penso que não podemos concluir que seria uma atividade marginal e a que não dedicariam tempo ou (alguns) recursos, pois a quantidade e o tipo de imagens produzidas revelam um empenho na sua produção e preservação para envio às autoridades da metrópole. Nas missões mais antigas a portabilidade era um desafio e alguma parte química era ainda desenvolvida no local, o que, sem dúvida, exigia grande empenho e esforço (Geary, 1986; Rosenblum, 1997; Sena, 1998). A observação das fotografias mostra-nos inúmeros atos fotográficos que implicaram a paragem das atividades em curso, para “pousar

para o retrato”. Num grande número de casos, a técnica fotográfica da época exigia um tempo de exposição de alguns segundos, o que tinha implicações na escolha dos temas, rareando fotografias de ações por comparação com fotografias de paisagens ou retratos. Estes exigiam a organização das poses para garantir a nitidez das fotos. Esta arregimentação de todo o pessoal, em especial nos inúmeros retratos coletivos, encontra-se até ao final da primeira guerra mundial e torna-se um código visual da fotografia colonial, isto é, não acontece apenas por razões técnicas, mas tem fortes razões simbólicas, enquanto ritual de celebração dos objetivos alcançados e forma de enquadramento colonial dos sujeitos. Por outro lado, os espólios existentes evidenciam uma forte preocupação com a documentação dos diversos trabalhos e a constituição da sua prova fotográfica. Em particular a partir do início do século XX, fez-se a documentação fotográfica de todos os marcos de fronteira, atestando a importância da fotografia nesse contexto.

Era, na realidade, uma exigência das autoridades governamentais, como fica claro no despacho publicado no Diário do Governo, n.º 17 de 23 de janeiro de 1900, onde se escreve:

Farão [os comissários das Missões] a descrição de cada um dos locais escolhidos para pontos da fronteira, acompanhando-a de uma planta topographica devidamente cotada e onde se indiquem as coordenadas geographicas desses pontos. É da máxima conveniência, para ulteriores reconhecimentos, tirar vistas photographicas d’esses marcos ou pyramides da fronteira, indicando na photographia o azimuth e distancias a que foram tiradas (*Sic*). (In Instruções a observar nos trabalhos de delimitação de fronteiras das nossas colónias, n.º 11, p. 179, assinado pelo Secretário de Estado dos Negócios da Marinha e Ultramar, Francisco Dias da Costa).

Neste mesmo despacho se incumbem cada comissário a entregar “relatórios, plantas e mais documentos dos trabalhos realizados” (artigo n.º 18) à Direção Geral do Ultramar que os enviaria, para avaliação científica, à Comissão de Cartografia, sendo deste modo que este arquivo se constituiu e chegou até nós⁵. No mesmo despacho, artigo n.º 23, enumera-se o conjunto de instrumentos científicos com que se devem munir as diversas comissões de limites, entre os quais surge a menção a “machina photographica” (*Sic*). Embora o registo fotográfico não tivesse um papel direto na determinação das coordenadas nem nos levantamentos topográficos, a documentação visual dos trabalhos é valorizada como parte de um conjunto de saberes de natureza científica e técnica que contribuiriam para o conhecimento dos territórios e sua concomitante “possessão”. E a questão da apropriação das riquezas é decisiva. Em caso

5 O IICT é o organismo sucedâneo desta Comissão de Cartografia, fundada em 1883, no âmbito do Ministério do Ultramar. Sobre a história do IICT, consultar o texto de Manuel Lobato, no blog História Lusófona, do IICT em www2.iict.pt (acedido em novembro de 2020).

de diferendos, a documentação fotográfica poderia ser importante. Leia-se a seguinte passagem do mesmo despacho, chamando a atenção para as riquezas mineiras: “ter em atenção a natureza do terreno, principalmente quando for mineira, sobre o qual um desvio por mais insignificante que pareça poderá encerrar incalculáveis riquezas” (idem, artigo n.º 2, p. 179). O interesse colonial organiza e orienta todas as ações, e a isso não escapa também o olhar fotográfico.

Campos, contracampos e fora de campos

A intervenção da prova fotográfica em possíveis diferendos pode ser uma das razões para a sua prática por ambas as comissões diplomáticas, para além de servir, para cada um dos lados, de prova cabal da realização dos trabalhos e de descrição visual dos próprios territórios percorridos, desconhecidos da generalidade dos governantes. A circunstância de ambas as comissões fotografarem permitir-nos-ia, hoje, um exercício de comparação sobre o que cada comissão teria fotografado de cada um dos lados da fronteira, numa espécie de exercício retardado de reconstituição do campo/contracampo. Contudo, por um lado, nem sempre se encontra documentação coincidente e, por outro, a ideia de comparar o que uns e outros fotografaram em cada um dos lados da fronteira, colocada em termos de campo/contracampo, não é, provavelmente, o desafio mais importante que nos lançam estas imagens e estes álbuns⁶.

Quando comparamos a produção visual de ambas estas comissões, como são exemplo as missões do belga Alphonse Cabra com as portuguesas, mesmo que de zonas de fronteira não coincidentes, verificamos semelhanças quanto às formas de fotografar, aos seus temas, aos métodos de organização das imagens, nomeadamente na importância conferida ao objeto álbum, ao seu enquadramento institucional e, provavelmente até, às formas de circulação e receção dessas imagens. Na realidade, ambas as partes representantes dos países europeus, de cada um dos lados da fronteira em produção, partem de um lugar da enunciação análogo, expressam posições sociais e políticas bastante semelhantes e depositam idênticas expectativas face à imagem fotográfica.

6 É o caso da fronteira entre Angola e o antigo Congo Belga, atual República Democrática do Congo. Existem algumas missões em que não temos fotografias portuguesas, como é o caso da missão de delimitação de fronteira de Cabinda, de 1897-99, conhecida como missão Cabra-Nunes, do nome dos comissários belga e português, respetivamente, e onde apenas conhecemos álbuns e provas fotográficas soltas produzidas pela comissão belga; ou da missão seguinte, entre o Noqui e o Cuango (Angola), liderada pelo mesmo belga Alphonse Cabra e pelo português Carlos Gago Coutinho, entre julho de 1901 e Novembro de 1902, de que também desconhecemos imagens fotográficas portuguesas. O que não significa que não tenham existido. O contrário também é verdadeiro, como na missão do português César Moura Brás (1914-1915), na região angolana do Dilolo, em que não encontramos fotografias produzidas pelo lado belga. Pelo menos no estado atual das nossas pesquisas.

O mesmo não poderemos dizer dos povos africanos que são uma espécie de “terceiro excluído” e cuja presença nas imagens nos assinala, apesar disso, um dos aspetos mais interessantes destas fotografias de fronteira, como de muitas outras produzidas em contextos coloniais, que é o fora de campo ou o fora de quadro. Em campo, podemos observar a presença destes diversos africanos e africanas muitas vezes em áreas marginais da imagem ou ao fundo, outras vezes sendo o seu foco principal. Mas, do efeito para-cinematográfico resultante do ato de folhear estes álbuns, fica a sensação de que a interpretação pressupõe o conhecimento de um fora de campo a que temos dificuldade em aceder e que interroga estas imagens.

Porque é que o que não se mostra é relevante? Como é que o fora de campo contribui para (ou altera) a construção do sentido de uma fotografia ou de um conjunto, como é o caso dos álbuns? Como é que chegamos a imaginar esses foras de campo, uma vez que, precisamente, não estão visíveis? O que significa dizer que os africanos estão excluídos, será que os africanos e africanas não foram fotografados? Mas já afirmei que o foram, e muito.

**

Qualquer que seja o nosso corpus fotográfico, confrontamo-nos sempre com questões de interpretação — e com a questão da interpretação — que estão, afinal, no âmago do processo de construção do discurso histórico sobre a fotografia ou sobre o seu uso como fonte historiográfica para outras histórias (como a própria história de África, por exemplo), embora se interceptem.

De facto, desde a famosa “viragem pictórica” (Mirzoeff, 2002; Mitchell, 2002) e as críticas de diversas disciplinas sociais, como a semiótica, os estudos culturais, a antropologia, a história e a história da arte, e com a consolidação da área da Cultura Visual na década de 1990, deixámos de poder tomar uma fotografia apenas pelo seu valor facial, isto é, apenas pela sua verdade aparente, por aquilo que exhibe *em campo*; e mesmo aí, se não conhecermos o que representa ou não dispusermos de outras fontes complementares, podemos ficar-nos por uma interpretação demasiado genérica e desterritorializada, como refere Deleuze ao considerar que a imagem tudo coloca sobre a mesma medida do ecrã-quadro de forma independente à sua escala e lugar, retirando tudo aquilo que representa do seu espaço-tempo reais e portanto, descontextualizando (Deleuze, 1985, p. 27).

Em vez da análise formal e estrutural dessa mensagem “entre quatro linhas”, passámos a incluir a dimensão pragmática da sua produção e receção enquanto processo social e político. Ao colocá-la no terreno da sua produção e usos, a teoria da fotografia abriu a fotografia a uma nova historicidade. De repente importa pensar não apenas o conteúdo da imagem mas o ato fotográfico em si, enquanto *performance*, enquanto acontecimento histórico. Importa considerar a situação fotográfica e as relações que se estabelecem entre todos os e as participantes naquele momento da sua produção, interrogar as suas respetivas e, por vezes, contraditórias agendas, entrever as ordens discursivas e os regimes de representação de onde estas

imagens e estas relações emanam (Foucault, 1997; Hall, 2003; Tagg, 1988) e até as suas “falhas”. Importa ainda, estar atentos e atentas à sua reprodução, circulação e formas de exibição (a designada “biografia da imagem”). Usos e formas de mostrar vão tendo, por sua vez, as suas histórias e dinâmicas, num emaranhado de interações variáveis e cambiáveis, enquanto existirem as fotografias algures, num qualquer arquivo, particular ou oficial, disponíveis para diversificados usos e (re)interpretações, revelando a face “camaleónica” da fotografia e os seus sentidos “ambivalentes” (Heintze, 1990; Hays&Minkeley, 2019). Aspeto que, aliás, faz parte da natureza dos signos.

Fotografar é uma prática social (Bourdieu, 1965; Batchen, 2000). E é como uma teia de relações que passámos a considerar cada fotografia e os seus contextos de produção e receção. Elizabeth Edwards tem afirmado que toda a fotografia é um “objeto relacional” que envolve mais do que a sua dimensão visual. Inclui a oralidade das histórias que as fotografias suscitam, a manuseabilidade das provas fotográficas, o tacto, a proximidade ou a distância com o corpo dos observadores, em cada contexto de receção. Escreve Edwards: “em vez de vermos a fotografia como uma formação abstrata ou uma prática unicamente instrumental (...), uma estratégia desta natureza coloca as fotografias como objetos visuais num conjunto de relacionamentos através dos quais as fotografias adquirem significado a partir de diferentes formas de apreensão” — e acrescenta — “a materialidade é central a esta estratégia porque (...) é a fusão e a interação performativa entre imagem e materialidade que permite o acesso sensorial e corporal às fotografias” (Edwards 2006: 27)⁷. Uma dimensão particularmente relevante no caso da coleção dos álbuns fotográficos aqui em causa, e que a digitalização, facilitando o acesso ao seu conteúdo visual, não pode proporcionar ao observador/a internauta.

Isto acontece porque o álbum é mais do que um modo de armazenamento de fotografias, é um medium autónomo, que possibilita a organização de sequências de imagens, com ou sem legendas, nos seus diferentes formatos e interações numa mesma página e numa sequência de páginas, que constrói, através desta montagem de paginação, uma narrativa visual proto-cinematográfica, recontextualizando cada imagem; é um dispositivo de exibição que possibilita uma experiência específica de degustação e apropriação visuais, através do manuseamento individualizado, com cada qual tomando o seu tempo, com os seus próprios gestos, corpo e, muitas vezes, voz.

Esta abordagem performativa do sentido reforça o papel dos diversos contextos de enunciação e de enunciado fotográficos. Como escreve Beatrix Heintze (1990, p. 131) “não existe tal coisa como uma fotografia sem contexto: uma fotografia etnográfica não pode ser reduzida à mera expressão do significado que reside nela. Aponta sempre para fora e está

7 As citações deste capítulo, sempre que a partir de um texto original inglês ou francês, conforme assinalado nas referências finais, são da minha responsabilidade.

imersa num conjunto de relações gerais de natureza histórica, social e pessoal”. Isto é verdadeiro para qualquer fotografia, e não apenas para as etnográficas de que fala Heintze, que acrescenta ainda, algo que reconhecemos facilmente: “existe mais do que um contexto (...). O fotógrafo, o assunto ou sujeito fotografado, e o observador todos agem a partir de um contexto pessoal, representativo das normas de pensamento características do seu tempo” (Heintze, 1990, p. 131).

Raramente uma fotografia é apenas uma expressão individual. De repente, já não é só a história pessoal destes intervenientes, mas é a história política, económica, cultural mais longínqua que interfere nessa pequena história visual, e concebemos o imenso fora de campo histórico de toda a fotografia. Esse imenso fora de campo, ao jeito de Barthes, inquieta e assombra.

Essa é a sensação que tenho quando folheio o conjunto destes álbuns das missões de fronteira. Há um imenso fora de campo.

**

A abordagem pragmática ou performativa pode ser, é certo, (e tem sido) usada para reflectir sobre outros media, mas apresenta algumas especificidades no caso dos media fotográficos (fotografia e filme) pela sua conhecida característica indicial. Não apenas no sentido de fixar a marca de luz dos assuntos representados, a famosa “centelha de realidade” de que nos falava Benjamin e que “não caberia inteiramente na arte” porque se relaciona com referentes existentes — toda a dramaturgia da prova fotográfica, do “isto foi” barthesiano —, mas também pela relação com o fora de campo que necessariamente constitui, com o corte espaço-temporal que institui. John Szarkowsky (1966, p. 6), caracterizando a linguagem fotográfica, salientou este aspeto metonímico do fotográfico, escrevendo: “A invenção da fotografia forneceu um processo radicalmente novo de fazer imagens — um processo já não baseado na síntese mas na seleção. As pinturas eram feitas (...) mas as fotografias (...) eram tiradas”, arrancadas a um todo sempre maior.

Bazin, por sua vez, num célebre texto sobre teatro e cinema, considera que todo o quadro é tanto algo que mostra como algo que esconde, (“cadre et cache” em francês): “O ecrã não é uma moldura como a do quadro [da pintura], mas um *esconderijo* que só deixa ver uma parte do acontecimento. (...) O espaço do ecrã é centrífugo” (Bazin, 1992, p. 172). Ou seja, é um espaço que nos atira sempre para fora. Por mais fechado ou centrado que tenha sido enquadrado o tema, sabemos que o fora de campo ou de quadro *esteve lá*. O quadro é uma janela que mostra e uma parede que esconde, na mesma operação. E porque é que considerar o espaço centrífugo da fotografia politiza a interpretação? O que traz de diferente?

Em primeiro lugar, permite perceber que o que é mostrado é um ponto de vista possível, entre outros (basta enquadrar um pouco mais ao lado). Quando consideramos que o que é poderia não ser estamos a abrir espaço para a *desnaturalização dos processos de representação*

e permitir a entrada de novas possibilidades, abrindo espaço ao dissenso ou, de não menos importância, à pluralidade. Permite-nos entrever o viés com que a fotografia foi produzida ou usada e que tem no ponto de vista que o quadro explicita, uma importante marca da enunciação visual, como, de resto, muita da crítica da fotografia tem vindo a chamar a atenção.

Em segundo lugar, obriga-nos a assumir a parcialidade do índice fotográfico que muitas vezes esquecemos pela força, em campo, da sua evidência; como acima se escreveu, obriga-nos a reconhecer que resulta de múltiplos contextos e relações sociais, incluindo relações de poder que lá estão plasmadas, mesmo que não fosse essa a intenção de quem fotografou ou de quem é fotografado. Este reconhecimento não afeta, necessariamente, a verdade fotográfica, mas leva à sua problematização. Em nenhum momento nego a veracidade da documentação fotográfica dos trabalhos das comissões de limites. Aquelas imagens *são verdadeiras*. Mas, quando as procuro colocar no contexto colonial em que foram produzidas e reproduzidas, passo a notar outras coisas que também lá estão e a indagar sobre aquelas que estão escondidas (caché, no jogo de Bazin “cadre/cache”). A minha pesquisa sobre elas é necessariamente afetada. Como encontrar os seus contextos ocultos?

A condição metonímica da fotografia coloca imensos desafios interpretativos, pois o que ficou de fora dificilmente se recupera, a não ser como *aide mémoire* para quem *esteve lá* ou conheça muito bem o lugar representado, um importante “gatilho” narrativo que a fotografia abre ao diálogo das memórias. Nas fotografias históricas, como as do Arquivo de Fronteiras, estas fontes orais já não existem e, resta-nos, as mais tradicionais fontes históricas da documentação complementar, sobretudo textual. No caso vertente, existem relatórios escritos e técnicos, cartas, atas, mapas, documentação administrativa, alguns objetos ainda preservados das missões, a legislação produzida, e em alguns casos os negativos, muito importantes, nomeadamente para percebermos que imagens foram escolhidas para o álbum ou álbuns. Ainda assim, como nos alerta Geary (1986) num artigo sobre a utilização de fotografias como fontes para a historiografia de África, é preciso perceber o viés de todo e qualquer documento. As fotografias não são excepção. Nem o nosso próprio olhar sobre elas.

Ora, precisamente, toda esta documentação sobre as missões de fronteira, em qualquer dos seus únicos dois lados, tem um só ponto de vista dominante, um só multiplicador lugar de fala: o do colonizador. Por isso, um pouco *a contrário* do próprio arquivo, o problema premente a abordar nestas imagens, é o de ir ao encontro das subjectividades marginalizadas e colocadas, literalmente, fora do centro das imagens e dos lugares de fala (também no caso dos relatórios escritos). É o problema dos sujeitos negros que não “tomaram a palavra” em nenhum destes documentos, percebendo se através da imagem dos seus corpos e ações fotografados e das pequenas narrativas marginais, resgatadas dos relatórios, a sua fala poderá ser restituída ou entrevista, tal como a viúva indiana falou através do seu corpo suicida, cujo relato e análise nos chegou pelo ensaio de Gayatri Spivak (2021).

É isso que procuraremos fazer de seguida, analisando os códigos visuais e as narrativas

contadas por dois dos álbuns deste conjunto, relacionando a narrativa visual com passagens dos relatórios que evidenciem a situação dos africanos e africanas negros, mobilizados, de diferentes modos, por estas missões.

**

Mas, antes, gostaria de voltar ao tópico do fora de campo para sublinhar uma ideia de Noel Burch sobre o modo como se constrói o fora de campo a partir do campo, e outra de Deleuze sobre a dimensão absoluta do fora de campo e que me inspiram na presente análise.

Noel Burch (1992), num texto clássico de teoria do cinema, analisa estes “dois espaços” (dentro e fora do quadro) como fundamentos da linguagem cinematográfica e enumera algumas das suas formas: a entrada e saída de personagens em campo, o som fora de campo (em off), personagens ou objetos cortados pelo quadro, ficando uma parte dentro outra fora, planos de detalhe (grandes planos e muito grandes planos, que fazem perceber que o que mostram pertence a algo maior), ou a direção dos olhares, para fora do quadro, são alguns exemplos. O autor contrapõe o espaço concreto, mostrado em campo, ao espaço imaginário fora de campo, às vezes alternando-se entre si no jogo da montagem, outras nunca revelado, nunca tornado concreto e, portanto, permanecendo imaginário (Burch, 1992, p. 42). Mas, em ambos os casos, seja no jogo mostrar/esconder alternado, seja num espaço apenas sugerido, o fora de campo é sempre tido por Burch como *um efeito do campo*. É o campo que o constitui como um espaço diegético. Este espaço diegético articula-se, por sua vez, com um espaço-tempo extra diegético, o da própria produção do filme, dos seus bastidores, que por sua vez, tem também contextos mais vastos.

Na fotografia temos alguns elementos equivalentes que nos ajudam na imaginação do fora de campo: um objeto parcialmente cortado pelo enquadramento; um olhar de alguém para fora do quadro; uma sombra que entra no quadro, projetada de fora; uma sucessão de imagens de diferentes pontos de vista do mesmo espaço; o mesmo objeto ou pessoa em espaços contíguos; reflexos de algo fora de quadro, personagens laterais deixados ficar por razões práticas (seguram parte de um cenário) ou por razões circunstanciais, e que se destinariam a *ser cortados* do enquadramento aquando da realização da prova positiva, e legendas ou outros textos que estabeleçam alguma relação com um contexto além quadro. Seriam, portanto, modos de fazer imaginar esse fora do quadro. Seriam marcas da enunciação, espécie de deíticos, que remetem para a circunstância pragmática do ato fotográfico em si mesmo (Dubois, 1992; Tannen, 1993). A ausência de montagem em continuidade espaço-temporal, como no cinema, cria, na fotografia, um espaço-tempo elíptico e frusta, a maioria das vezes, o eventual desejo de chegar a ver os objetos que apenas parcialmente se indicam em campo. Uma diferença muito significativa face ao cinema. Seguindo a terminologia de Burch, o fora de campo fotográfico seria quase sempre “imaginário” (por oposição a concreto, isto é, aquele espaço que acaba por ser revelado em campo, após ter sido apenas sugerido/indiciado na imagem anterior).

Além disso, podemos admitir que existem muitos casos, e na fotografia isso talvez seja mais preponderante, em que as pistas a indicar o fora de campo, a constitui-lo, são escassas ou nulas e que o acesso a esse espaço fora do quadro (diegético ou extra-dietético, talvez na fotografia se confundam), necessariamente existente, esteja irremediavelmente perdido, mantendo-nos num vazio interpretativo. Não apenas, mas em especial nestes casos, pressentimos a dimensão absoluta do fora de campo de que nos fala Deleuze, como uma relação com o todo, com o Aberto e o espiritual e cuja função “é introduzir o trans-espacial e o espiritual no sistema que nunca é perfeitamente fechado” (Deleuze, 1985, p. 31). No caso dos álbuns do Arquivo de Fronteiras, este espaço absoluto poderá ser o contexto mais global da história social e política da ocupação daqueles territórios. Temos portanto um fora de campo relativo, imaginado pelas pistas visuais e textuais próximas; e um fora de campo absoluto dado pela própria história social e política que é, necessariamente, plural. Essas outras histórias também aconteceram e enriquecem ao mesmo tempo que problematizam as histórias oficiais (Pinney&Peterson, 2003). E é com a História oficial com que sempre embatemos quando procuramos estudar arquivos coloniais.

Não deixo de sentir os perigos da “sobre-interpretação” para que nos alerta, ainda, Beatrix Heintze (1990, p. 132):

Um perigo ao qual sucumbem os entusiastas ‘descobridores’ de contextos de modo particularmente fácil, especialmente se, com base no seu conhecimento do contexto histórico no qual a fotografia foi tirada, tentam fantasmear o estado emocional da pessoa ou pessoas fotografadas no momento respetivo. É, por isso, necessário examinar cuidadosamente, uma vez e outra, em que medida os atributos que são, alegadamente, retirados da fotografia em si mesma não devem, na realidade, ser atribuídos aos seus contextos de uso e receção. Igualmente sério é o perigo de que um estereótipo que acabou de ser ‘detetado’, possa ser substituído por outro simplesmente porque o entendimento humano toma a forma de um processo contínuo de standardização.

Apesar destes “perigos”, é importante acolher a proposta de Deborah Poole (2005) de procurar perceber as fotografias a partir do que ela designa como o seu “excesso de descrição”. A proposta é de valorizar a humanidade daqueles e daquelas que foram fotografados como ‘indígenas’ e sujeitos a diversas formas de violência no interior do “quadro disciplinar” colonial (Tagg, 2009), valorizando as suas marcas de subjetividade que sempre (e apesar de tudo) acabam por ficar registadas para além da vontade dos autores/autoridades da imagem. Trata-se de acolher dimensões do “inconsciente ótico” que, apesar de tudo, também lá ficaram registadas, na surpresa e no acaso que continuamente trabalham o ato fotográfico.

Em campo: o caso dos álbuns da fronteira de Lourenço Marques.

Formas de mostrar

Os dois álbuns mais antigos do Arquivo de Fronteiras referem-se aos trabalhos da comissão de delimitação de fronteira de Lourenço Marques (atual Maputo, em Moçambique) que, sob a responsabilidade do Capitão Alfredo Freire de Andrade (1859-1929), decorreram entre 1 de junho e 24 de dezembro de 1890, para traçar os limites entre aquele distrito e a República do Transvaal⁸. Os outros membros eram o capitão José António Matheus Serrano, o engenheiro Elvino Mezzena e o major Caldas Xavier. A fronteira seguia o estabelecido pelo tratado de 1869 e demarcava o troço “desde a parte inferior da portela do rio Incomati para o norte, até à junção dos rios Pafuri e Limpopo” (Relatório da Comissão Mista, p. 446). Pela identificação dos nomes e pelo seu destaque, o relatório estabelece, sem margem para dúvidas, quais os protagonistas, que são também os “cronistas” e autores assumidos das fotografias.

A produção fotográfica desta missão foi abundante pois, para além destes dois álbuns, referidos explicitamente a esta missão, existem mais seis atribuídos a outras entidades, cartões avulsos e provas soltas, com algumas imagens repetidas, que ligam entre si estas produções fotográficas⁹. Em todos eles (com raras exceções), a autoria é atribuída aos três elementos da equipa de chefia. Nos cartões pode ler-se em impressão tipográfica “Andrade, Mezzena, Serrano Phot.”, lembrando os emblemas das casas de fotografia da época. Embora provável, não conseguimos confirmar se seriam eles, efetivamente, os fotógrafos (o que pode ter acontecido). Nestes contextos, era comum existirem outras pessoas encarregadas de executar os trabalhos fotográficos, sob orientação das chefias. Afinal era considerado tratar-se de mais uma das tarefas técnicas a executar pela missão. Mas esta orientação era suficiente para lhes creditar a autoria. Já a seleção das imagens, a sua ordenação no álbum e as legendas seriam tarefas das chefias, únicos responsáveis pela entrega dos relatórios oficiais de que estes álbuns faziam parte integrante.

Uma das poucas passagens no relatório de Freire de Andrade (FA) sobre a produção fotográfica surge na secção “Instrumentos de Observação”, onde se descreve o tipo de material

8 Refiro-me aqui às datas de realização dos trabalhos, mencionadas no relatório de Freire de Andrade (Relatório FA), e não às datas da sua nomeação oficial. Freire de Andrade veio substituir o Tenente Coronel J. J. Machado neste troço de fronteira, já em curso, por este ter sido nomeado governador da província. A data 1 de junho de 1890 é a data da chegada ao acampamento onde estava já esta comissão, junto ao rio Incomati. 19 de dezembro é a data da chegada de Freire de Andrade de regresso a Inhambane. Só a 24 chega o resto da expedição, nomeadamente as carretas (Relatório manuscrito, p. 200 — Arquivo de Fronteiras, Caixa Preta 33, volume 3/IICT-MUHNAC). Vou passar a referir a versão impressa deste relatório, com publicação da Imprensa Nacional, em 1894, originalmente publicado no Boletim da Sociedade de Geografia, 13.^a série, n.º 5. Nesta publicação encontra-se incluído também, o relatório do capitão Matheus Serrano (Relatório MS), com exceção da seção “Trabalhos da Comissão Mista” que apenas se encontra na versão manuscrita, pp. 441-479.

9 As fotografias que constituem estes álbuns, com os números 3 e 10 atribuídos pelo arquivo, podem ser consultadas em linha, aqui: <https://actd.iict.pt/collection/actd:AHUMGG>

fotográfico usado e algumas das dificuldades enfrentadas, como o clima e a preservação das chapas expostas:

A machina photographica dando chapas de 18x24, compunha-se de uma camara Percken and Sons e uma objectiva Ross. As placas Wratten (sensitómetro 19) não davam a rapidez que seria para desejar o que attribuímos à acção do clima sobre ellas. Mas as primeiras tiradas da caixa de folha que as encerrava ainda davam instantâneos, quando porém, passavam alguns dias depois de aberta a caixa exigiam, para paizagens grandes, uma exposição de dois segundos pelo menos. A camara, apesar de posta ao sol, nunca fendeu, conservando-se sempre perfeitamente vedada à luz: bem assim os caixilhos. Para evitar a dificuldade do transporte das chapas com a imagem latente fazia-se logo a revelação por meio de revelador “Mercier” de uso muito fácil e commodo, podendo em seguida ser acondicionadas com facilidade (*Sic*). (Relatório FA, p. 83)

Como se percebe pela descrição, a missão levou chapas já emulsionadas e depois de expostas, faziam a revelação num laboratório de campanha ambulante. O clima e o transporte deste material continuavam a ser grandes desafios. Percebe-se o desejo (e a dificuldade) de captar o movimento através dos designados “instantâneos”. Nos dois álbuns, existe uma fotografia repetida com a legenda “Swasis dançando (instantânea)” (fotos n.º 12 e n.º 16 dos álbuns 10 e 3, respetivamente)¹⁰. Estas limitações técnicas condicionaram os temas e géneros fotográficos abordados, com um menor número de imagens de ações.

Considerando os dois álbuns, encontramos um predomínio de paisagens (45%, para 39 imagens), seguem-se os retratos de grupo (32% e 28 imagens), a documentação de ações (15% e 13 imagens) e retratos individuais (8% e 7 imagens). O álbum n.º 10 tem 49 imagens e o n.º 3 tem 38, num total de 87 provas fotográficas em albumina. Infelizmente, os negativos não se encontram neste arquivo e não foram localizados (podendo estar irremediavelmente perdidos), o que não permite avaliar as escolhas realizadas para integrar os álbuns. A maioria das albuminas tem as dimensões dos negativos (18 x 24 cm), pois era habitual realizar as impressões por contacto direto com o negativo. No entanto, algumas provas foram recortadas, nomeadamente em paisagens, quando se desejava chamar a atenção para o assunto, como é o caso de algumas fotografias de travessias de rios (e como expediente, para não recorrer a um ampliador). Num dos casos, também se utilizou uma máscara para obter uma cercadura (Figura 1). Do ponto de vista material, estes álbuns (e a maior parte dos álbuns relacionados com o Arquivo de Fronteiras) apresentam legendas manuscritas, o que, à parte a impressão de cartões especiais para colar as fotografias (como é aqui o caso), os torna em tudo idênticos aos álbuns pessoais. Quase todos os dez álbuns relacionados

¹⁰ Já referi que estes são os números que identificam estes álbuns no arquivo.



Figura 1

Legenda original: *Passagem do Letaba, pelas carretas*. Nesta imagem podemos ver o esforço dos trabalhadores negros, ajudando a empurrar as carretas, apesar de acusados de preguiça, nos relatórios. Álbum n.º 10, p. 21. Prova em papel de albumina, 18 x 24
©Coleção de fotografia IICT, INV. U.Lisboa-MGG 3262.

com o Arquivo de Fronteiras são assinados e datados pelos respetivos chefes de missão.

Não existem evidências sobre a eventual circulação destes álbuns. Sendo parte oficial dos relatórios, destinavam-se a ser examinados pelos responsáveis da Comissão de Cartografia, em complemento da documentação técnica. Terão os chefes realizado sessões de mostra destes álbuns, contando as suas histórias oralmente, como o que se faz com qualquer outro tipo de álbum, aproximando-se, neste caso, do género “travelogue”¹¹? Ou terão sido arrumados nas prateleiras, após uma rápida inspeção pelos serviços e apenas abertos para eventuais consultas sempre que alguma dúvida surgisse entre as partes? Ou sempre que se preparava nova ação militar ou civil na zona fotografada? Estas conjecturas aplicam-se a qualquer dos álbuns deste arquivo, bem como a suspeita de que possam existir outras versões, produzidas para agraciar diversas entidades, pois, mesmo nas missões mais recentes, já no início dos anos 1930, época de maior banalização da fotografia, a posse de um destes álbuns seria ainda

11 Expressão inglesa que reúne as palavras “travel”, viagem, e “dialogue”, para diálogo ou conversa. Ou seja, refere-se a um género discursivo de comentário sobre imagens de viagens, muito em voga desde os espetáculos de lanternas mágicas e no início do cinema (Peterson, 2013; Huhtamo, 2013).

preciosa e apreciada. Isto significa que é provável que se tenham realizado diferentes versões destes álbuns, de acordo com os agraciados.

Como escreve Batchen “quando, de facto, tocamos num álbum e viramos as suas páginas, colocamos a fotografia em movimento, literalmente num arco através do espaço e metaforicamente, numa narrativa sequencial. (...) Os álbuns dão aos seus donos a oportunidade de determinarem e desenharem o modo como as suas fotografias serão mostradas e vistas. As imagens podem ser sequenciadas, legendadas e embelezadas de acordo com o gosto pessoal” (Batchen, 2004, p. 49).

A organização espacial e temporal da experiência vivida, presente nos álbuns, são duas das funções primordiais da “máquina narrativa” e da construção/afirmação da subjetividade de quem narra, que atravessa diferentes media (Babo, 2019). Batchen refere-se, nesta passagem, a álbuns pessoais e familiares em contexto privado, mas o que relata aplica-se do mesmo modo a estes álbuns “oficiais” do Arquivo de Fronteiras: quando os seus responsáveis, literalmente, dispõem as fotografias nas páginas do álbum, que é um dispositivo de narração e exibição, criam, necessariamente, relações entre as diversas fotos e uma certa ordem e sucessão temporal que, no mesmo gesto de documentar aspetos da expedição, ultrapassam a foto singular, criam um novo contexto de visualização e introduzem uma narração visual resultante desta forma de montagem e reflectindo as suas escolhas pessoais de fazedores dos álbuns (e as escolhas possíveis, atendendo às fotografias disponíveis face às dificuldades apontadas). Diferentemente da montagem cinematográfica, aqui a temporalidade do olhar do espectador não é um dado, e é verdade que o álbum pode ver-se sem começarmos na primeira página, mas é geralmente por aí que os organizadores do álbum o pensam.

Que histórias narram os dois álbuns da comissão de delimitação de fronteira de Lourenço Marques? Quando os folheamos percebemos que narram aspetos da expedição como um livro de viagens, uma aventura através de um espaço que se vai caracterizando como inóspito e exuberante ao mesmo tempo: os acampamentos, as passagens dos rios, os seus leitos e correntes, os animais caçados, o pessoal envolvido e as paisagens percorridas. O adjetivo inóspito parece-me apropriado para interpretar as várias imagens de acampamentos e de travessias de rios, que testemunham a inexistência de comodidades, acessibilidades e de dispersa presença humana, ainda antes de qualquer informação adicional, lida no relatório; e a exuberância surge evidente nas inúmeras imagens dos grandes rios e vales, a que se dá particular atenção visual. Contudo, estas interpretações são confirmadas e majoradas, assim que lemos os relatórios, para além de outros efeitos, mais disruptivos, de que adiante falarei.

De facto, o relatório escrito por Freire de Andrade ajuda-nos a ler o que está em campo nas imagens, e faz diversas remissões para as fotografias. Segue a forma de um diário, e o seu foco são as dificuldades diversas que enfrentaram ao longo do caminho, as relações com os parceiros diplomáticos da comissão böer da República do Transvaal, as caçadas, as descrições das paisagens, da sua geologia, da flora e da fauna, as aldeias e povos encontrados e, de

uma forma geral, a avaliação da situação social e política da região¹². Estes aspetos principais, de facto, têm um equivalente visual nas imagens que surgem em ambos os álbuns.

No contexto do Arquivo de Fronteiras, estes álbuns destacam-se porque não dão atenção aos trabalhos técnicos de construção da própria fronteira, ao contrário do que sucede nos álbuns das missões das primeiras décadas do século XX, organizados tematicamente e focados nos trabalhos técnicos (construção de bases geodésicas e de sinais, construção e registo fotográfico dos marcos, etc.). No caso em análise, apenas duas imagens mostram marcos em enquadramentos gerais muito distantes, que denotam um maior interesse do fotógrafo em inserir o marco na sua envolvente paisagística.

A sequência das imagens obedece, genericamente, ao percurso geográfico seguido. Não conhecendo os locais, apenas a relação com o texto do relatório nos permite chegar a essa conclusão. O início da viagem, junto ao rio Incomati e à ponte dos Caminhos de Ferro de Lourenço Marques, então em construção, é assinalado em ambos os álbuns. Cada um dos álbuns apresenta uma fotografia ligeiramente diferente desta ponte, reportando o estado da sua construção, o que deveria, sem dúvida, interessar as autoridades portuguesas. Seguem-se, em sequência geográfica e para norte, imagens do rio Incomati ou de acampamentos próximos; depois, imagens do rio Sabie, um dos álbuns mostra a foz deste rio, o outro, a travessia do rio pelas carretas transportando todo o material da expedição; o rio Nanetsi tem destaque no álbum 10, antes de chegarmos ao majestoso rio dos Elefantes, que mereceu entusiástica descrição no relatório e nas fotografias de ambos os álbuns; seguem-se os rios Letaba, Ntintsa e depois, os rios Limpopo e Pafusi, cuja intercepção era o objetivo último desta comissão de limites. Aqui chegados, o relatório descreve a grandiosidade destes rios, as várias aldeias e as suas riquezas: “É este um ponto que não deveria deixar de ser ocupado por nós, por isso que domina uma larga região; os cafres ali são ricos e o terreno fértil” (Relatório FA, p. 52). É oportunidade para mostrar diversas fotografias de caça e pesca, e a viagem de regresso a Inhambane, em direção ao sul, é pontuada por inúmeros encontros com várias povoações e os seus régulos (os chefes africanos), alguns deles registados fotograficamente.

Ambos os álbuns prestam atenção a estes encontros, principalmente os ocorridos nesta região do Pafuri-Limpopo, na forma de retratos coletivos, organizados segundo o princípio típico do retrato burguês de colocar as figuras mais importantes ao centro (o que também pode corresponder à representação africana). Os chefes africanos tendem a estar sentados, certamente privilégio da sua condição. Na foto “Pretos do Limpopo (traje de festa)” (álbum 3) o destaque vai para a sua representatividade geral enquanto “pretos”, e para a sua

12 O relatório tem uma parte de diário e um conjunto de sub-capítulos temáticos: Organização e material da expedição; Meios de transporte: Carretas; Burros; Cavallos; Bois; Carregadores; Instrumentos de Observação; Armamento; Acampamento; Alimentação; Terrenos percorridos e vias de comunicação — considerações gerais: Transportes pelo Limpopo; Caminho de ferro e estradas; Observações feitas [astronómicas].



Figura 2

Legenda original: *Régulo Dovel e família*. Uma das raparigas foi colocada de perfil, modo considerado mais adequado para a descrição visual, seguindo a tradição etnográfica. Álbum n.º 10, p. 39. Prova em papel de albumina, 18 x 24.

©Coleção de fotografia IICT, INV. U.Lisboa-MGG 3280



Figura 3

Legenda original: *Dovel, secretários e feiticeiro*. De novo um rapaz posa de perfil, certamente para mostrar melhor o penteado. Estas fotografias seriam parte da cortesia de ambas as partes, cada qual com seus interesses próprios. Álbum n.º 10, p. 40. Prova em papel de albumina, 18 x 24. ©Coleção de fotografia IICT- INV.

U.Lisboa-MGG 3281

indumentária “de festa”, também considerada típica e de interesse para um observador ocidental. O grupo específico não é identificado, embora pareça tratar-se de uma visita que os chefes portugueses receberam no acampamento, pois vemos atrás do grupo, um conjunto de cargas e duas pessoas sentadas por perto, certamente contratados pela expedição. No relatório, uma das várias visitas identificadas é a do chefe Matsulélé “o chefe mais importante na foz do Pafuri” (Relatório FA, p. 46). Escreve Freire de Andrade que “à nossa chegada veio visitar-nos, trazendo alguns mantimentos de presente”, que era suposto aceitar em sinal de reconhecimento, sendo o chefe caracterizado como “um rapaz ainda novo e robusto, que se apresentava sempre embrulhado n’uma magnífica pelle de tigre e que raras vezes deixava o nosso campo” (p. 46). Sendo jovem, não se trata do régulo mais velho identificado como Dovil em duas fotografias do álbum 10 e que não é nomeado no relatório.

As duas fotografias, “Régulo Dovil e família” e “Dovil, secretários e feiticeiro” (Figuras 2 e 3), parecem ter sido tiradas junto à sua própria aldeia (não identificada) pois, pelo menos nesta última foto, são visíveis as palhotas, ao fundo. O chefe encontra-se sentado ao centro, rodeado dos secretários e do feiticeiro (que podemos imaginar tratar-se do indivíduo de pé, encostado ao tronco da árvore, atrás do chefe, por ser o único com um traje diferenciado, nomeadamente pelo que usa na cabeça), e de algumas crianças. De lado, provavelmente obedecendo a instruções, um rapaz exhibe o seu penteado em crista, penteado várias vezes descrito por Freire de Andrade no relatório, e que aquela posição torna mais visível para o/a observador/a¹³. Existe alguma espontaneidade no grupo, apesar de se perceber o arranjo do conjunto por parte do fotógrafo, mais difícil de exercer no caso da fotografia da família, que tem mais gente para agrupar no enquadramento, mais crianças “irrequietas” e distraídas, que nem sabem dever olhar para a câmara. Não é o caso da imagem do chefe e seus colaboradores mais próximos, todos compenetrados no ato de serem fotografados. Percebe-se uma colaboração entre fotografados e fotógrafo, cordialidade e simpatia.

Na fotografia da família, o chefe está à frente e em destaque, mas não surge completamente ao centro da imagem, em resultado da vontade do fotógrafo em enquadrar a vasta família. As pessoas, na sua maioria mulheres e crianças, olham contra o sol, parecem, aos nossos olhos atuais, vagamente curiosas, pacientes, sem saberem bem o que se vai passar. De pé, um pouco para a direita da imagem, uma rapariga pousa de perfil, tal como o caso do rapaz na outra imagem, seguramente obedecendo às instruções do fotógrafo que segue, aqui, como no caso do penteado do rapaz, os códigos da representação etnográfica, forjados nas formas de representação das ciências naturais e da observação que se desenvolveram

13 Escreve Freire de Andrade: “A gente d’aqui já usa o cabelo cortado ou antes rapado em parte, como se vê nas photographias, deixando-o quasi sempre crescer em linhas longitudinaes, geralmente parallelas. Para o rapar empregam bocados de ferro do feito de um escopro, muito afiado” (Relatório FA, p. 72).

a partir da ilustração científica e foram adoptadas para a fotografia pela antropologia dessa época (Hight&Sampson, 2004; Pinney, 2011; Edwards, 2015). Essa posição de perfil favorecia a descrição.

Estas imagens visam contribuir para a caracterização etnográfica dos povos “encontrados”, mesmo que de modo não sistemático, pois não se trata de uma missão antropológica. O mesmo acontece com a sequência de três fotos na aldeia de Malache, a que segundo o relatório, a missão chegou no dia 12 de dezembro de 1890 e onde permaneceram cinco dias, a convite do chefe (será Dovil? Existe alguma parença física). A imagem da aldeia, num enquadramento muito geral que pretendeu integrá-la no conjunto da vegetação onde se insere, representa os residentes em poses, que foi necessário orientar, à sombra de duas grandes árvores em cada um dos lados da imagem, e ao fundo, mais ao centro, junto a uma das casas. Uns olham outros estão mais ou menos alheados. Esta disposição dos sujeitos fotografados, com alguns de perfil, é também resultado da dificuldade em conseguir instantâneos da vida dos habitantes. Por outro lado, é em si mesma uma atividade que expressa ou pretende estabelecer um bom relacionamento mútuo, uma espécie de “diplomacia” fotográfica. Dessa diplomacia, fizeram parte os diversos espetáculos de batuques, com que Freire de Andrade foi agraciado, para seu descontentamento (Freire de Andrade não gostava), e que os dois retratos seguintes evidenciam. O chefe no centro, sentado, rodeado pelos instrumentistas e demais habitantes, numa das fotos numa escala mais afastada e noutra, mais próxima, para dar a ver melhor os instrumentos, a indumentária e o aspeto físico dos retratados, cumprindo os desígnios da documentação etnográfica, alheia aos fotografados (talvez mais interessados em forjar boas relações, que lhes poderiam granjear vantagens políticas).

Este registo etnográfico orienta, igualmente, a construção das fotografias de paisagem, sobretudo nos casos de inclusão de pessoas. Estas, por um lado, cumprem a função de informar sobre a escala (segundo o velho princípio de Leon Battista Alberti de que “o homem é a medida de todas as coisas”) e, por outro, a de introduzir a “cor local” apresentando exemplos de pessoas (exemplares ou *specimens*, na abordagem naturalista) consideradas representativas daquela paisagem.

Os fundamentos deste “gosto etnográfico” podem encontrar-se nos desenvolvimentos da filosofia romântica e da estética pitoresca, na intercepção que preconizam entre a sensibilidade e a razão científica. Associação indispensável para as renovadas ciências da observação, dependentes da boa descrição dos seus objetos, incluindo a *sensitiva* descrição visual. Isso forjou uma tradição na pintura e na poesia de influência romântica, de representar elementos característicos de dadas paisagens — marítimas, montanhosas, geralmente maiores que os humanos e mais ameaçadoras, ou seja, sublimes —, vistas como simultaneamente autónomas e expressão de um Todo maior (e, para alguns, do divino). Embora os seus elementos sejam singularizados, tornavam-se simbólicos de cada género de paisagem, ou seja,

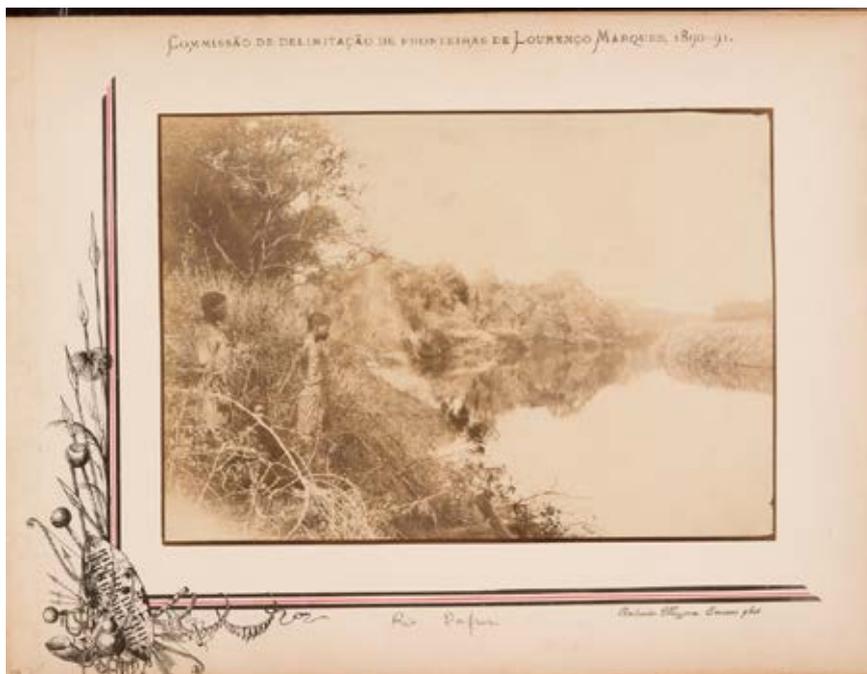


Figura 4

Legenda original: *Rio Pafuri*.

Os três rapazes não são o motivo de interesse da foto. A sua presença permite dar escala à imagem e introduz o “pitoresco” local. Com outra legenda, poderia ser um retrato dos rapazes. Álbum n.º 10, p. 29. Prova em papel de albumina, 18 x 24. ©Coleção de fotografia IICT, INV. U.Lisboa-MGG 3270

“típicos”, algo popularizado pelo pitoresco (Gilpin, 1792)¹⁴. A isto se associa uma tendência de idealização do povo como estando mais próximo da natureza, o que também conduz à sua representação tipificada (nomeadamente nas pinturas de género), como expressão dessa natureza apreensível através de arquétipos. É um dos momentos culturais que elabora a oposição entre natureza e cultura, entendida a cultura como decadente mas inescapável. Uma tensão que acaba por afetar, do mesmo modo, a percepção dos “outros” exóticos, objeto de curiosidade e à disposição, apropriados e colecionados nos “gabinetes de curiosidades” destes europeus “conhecedores”, numa tradição que Said designou “orientalista”. Esta aproximação à natureza depressa aprisiona estes “outros” num lugar fora da cultura cultivada, legitimando as “missões civilizadoras” dos europeus.

Como demonstram Daston e Galison (2007), a fotografia lança vários desafios a este paradigma da representação visual do arquetípico, pois fotografa-se sempre o individual, mas parece-me evidente notar que os seus utilizadores foram sempre encontrando, especialmente na antropologia, formas de forjar o típico.

No caso da foto da Figura 4, poderíamos classificá-la como retrato de três jovens à beira do rio (que também é). Contudo, a legenda destaca o rio Pafuri; os nomes dos rapazes não são apresentados, o que acontece muitas vezes nos retratos, por os nomes dos representados serem bem conhecidos de quem fotografa e a quem se destina a foto (que sabemos não ser aqui, o caso). As poses de perfil dos dois rapazes mais destacados, de pé, denotam a intenção

¹⁴ Para uma relação entre o pitoresco e a fotografia ver Batchen, 1999.

Figura 5

Legenda original: *Rapazes de Malache*. Retrato de rapazes, em diversas poses, roupas e com paus ou flechas, vistos segundo o modo descritivo etnográfico e das ciências naturais. Álbum n.º 3, p. 26. Prova em papel de albumina, 18 x 24. ©Coleção de fotografia IICT-INV. U.Lisboa-MGG 4013



de descrição do seu aspeto físico e dos seus adereços exemplares, mais do que a intenção de marcar a sua individualidade (que, claro, também lá está). Esta pose é complementada com a pose frontal e a olhar a câmara, do rapaz sentado entre a vegetação. Este jogo de poses parece sugerir uma multiplicidade de pontos de vista do mesmo elemento, ao mesmo tempo que a sua diversidade. O mesmo acontece no retrato de grupo, perfeitamente estudado pelo fotógrafo (Figura 5, álbum 3), com os sete rapazes em diferentes orientações, de perfil e frontal, envergando peles e diferentes géneros de roupas, segurando em paus ou flechas, dispostos frente a uma tenda da expedição, indicando que se encontravam de visita ou eram contratados. Retrato que segue deliberadamente a tradição da representação etnográfica e o imaginário pitoresco. O mesmo acontece com o guerreiro representado no imenso vale do rio Nanetsi (foto da pg. 14, álbum 10). Não há ainda aqui, em nenhuma destes casos, o trabalho positivista de medição quantitativa dos corpos.

Tendo em conta os objetivos da expedição de (de)limitar a pertença administrativa do território e dos seus habitantes, ainda desconhecidos da maioria dos portugueses e dos seus dirigentes, o álbum constituía um mostruário do seu aspeto, quase como um panfleto imobiliário (de uma grande reserva natural). Há uma preocupação grande em dar a ver a região percorrida nestes diversos aspetos, o que permite a Freire de Andrade sustentar, no relatório e através das imagens, a sua posição quanto à necessidade de uma presença portuguesa mais agressiva e intensiva na zona. Disso é exemplo a história de um grupo de mulheres, com que se cruzaram nas imediações do rio Pafuri, e que ficaram estupefactas por nunca terem visto homens brancos:

No caminho tínhamos encontrado um grupo de catorze mulheres, que acompanhadas de um homem, seguiam para oeste em busca de ocre, com que pintam de vermelho os cabelos, misturando-lhes primeiramente gordura. As mulheres vieram-nos ver, pois nunca tinham visto gente branca, demorando-se a olhar mais de uma hora, enquanto almoçávamos, depois do que seguiram o seu caminho (*Sic*). (Relatório FA, p. 42).

A curiosidade dos africanos e africanas em relação aos europeus brancos terá sido, certamente, um factor presente nestes encontros.

Nos retratos coletivos, porém, os vários retratados negros destas aldeias, com as suas próprias agendas de que apenas podemos suspeitar, acedem ao ritual fotográfico (para produzir imagens que nunca vão ver), provavelmente, como mais uma das trocas simbólicas que sustenta as boas relações. Pelo menos na aparência.

**

Existe um outro conjunto de retratos coletivos que merece menção e que cumpre outras funções, igualmente político-diplomáticas. O álbum 10 abre com uma sequência de quatro imagens, três delas apresentando a comissão böer e o pessoal por esta contratado. Colocadas logo no início, cumprem a função narrativa de apresentar aqueles personagens e de celebrizá-las. Grande destaque fotográfico é dado ao comissário Abel Erasmus, apresentado no relatório como “chefe dos nativos do dystrito de Leydenburg, quem sobre eles cobra os tributos e mantém a polícia” (Relatório FA, p. 6), sempre descrito como usando a força para impor o seu domínio, o que era muito apreciado. Surge ao centro no retrato “oficial” da comissão, que é a primeira foto do álbum, e de pé, diante do grupo de Swasis contratados, mais à frente. Noutra imagem, é dado destaque ao grupo de polícias que Abel dirige e que o acompanham, revelando, desde o início, a dimensão militar desta expedição, mesmo que depois, na sequência de imagens, esta dimensão não esteja aparente.

A quarta imagem é intrigante, especialmente por aparecer nesta “introdução” relativa aos interlocutores da comissão portuguesa. Trata-se da foto legendada “Marco de fronteira — Embaixada de Gungunhana”. Sabemos que, oficialmente, nenhum povo africano, neste caso os Vátuas, foi interlocutor desta “divisão de África” (resultante da conferência de Berlim de 1884/85) e, por isso, esta imagem deixa várias interrogações. No relatório de Freire de Andrade encontro uma única referência a uma visita de um grupo de africanos desta etnia, quando a expedição se encontrava próxima de Chiculla-Cualla:



Figura 6

Legenda original: *Régulo Gungunhana e Int. Almeida*. Uma fotografia diplomática, apesar do afastamento (fotográfico) entre os dois homens. Álbum n.º 3, p. 36. Prova em papel de albumina, 18 x 24. © Coleção de fotografia IICT, INV. U.Lisboa-MGG 4022

No dia seguinte recebíamos no nosso campo a visita do Chicualla-Cualla¹⁵ acompanhado de um vatua que o Gungunhana ali tinha mandado, ou pelo menos se dizia tal e que trazia consigo uns seis pretos. Era um rapaz ainda novo, chamado Pêto, filho de Mundomane, um dos grandes secretarios do Muzilla, pae de Gongunhama. Trazia na cabeça uma rodela ou salsichão à moda dos vatuas, muito polida, enquanto que o restante cabelo é cuidadosamente rapado (*Sic*). (p. 53)

Descrição que é concordante com a imagem (Foto da p. 4, álbum 10). Contudo, o relatório de Freire de Andrade nada mais adianta sobre este encontro, nem sobre a fotografia. Já no álbum 3, após as imagens de Inhambane que marcam o fim da viagem da expedição, e em jeito de posfácio ao álbum, surge um conjunto de fotografias iniciado por uma foto da intendência portuguesa do Bilene, encimada pela bandeira monárquica, onde se reúne um grupo de responsáveis, incluindo o que parece ser o conselheiro José Joaquim de Freitas de Almeida, Intendente Geral de Gaza, e (provavelmente) a sua mulher. Esta imagem do local

¹⁵ Os chefes das aldeias são apresentados como tendo o mesmo nome destas.

do poder administrativo português, antecede, na sequência narrativa do álbum, um conjunto de retratos individuais de Gungunhana, de mulheres de Gungunhana, e retratos coletivos de Freire de Andrade, e do intendente português de Gaza com Gungunhana (Figura 6) — parecendo criar uma leitura que enquadra aqueles protagonistas no contexto do espaço português de poder.

É pouco provável que estas fotos tenham sido realizadas durante a expedição, pois apenas Matheus Serrano, de facto, se encontrou com Gungunhana, e não terá levado consigo a câmara fotográfica. Matheus Serrano caracteriza-o como “inteligente e de grande agudeza de espírito” e que o terá recebido com “manifesta urbanidade” (Relatório MS, p. 143), tendo a bandeira portuguesa sempre içada, em sinal de acolhimento do domínio português. Serrano relata a conversa que tiveram e em que Gungunhana se mostra surpreendido por andarem a demarcar fronteiras no seu reino sem o envolverem. Mas, nestas imagens, evidencia-se a diplomacia, mesmo que a tensão existisse — e sabemos que existia — fora de campo¹⁶.

Claro que os chefes “não alinhados” com o domínio português eram vistos como criminosos e não como heróis africanos. Contudo, mesmo na leitura dos relatórios, com o seu ponto de vista colonial muito marcado, outros pontos de vista podem ser entrevistados e fazer-nos olhar para estas imagens com “novos” olhos, a partir de assuntos não fotografados.

Fora de campo: histórias de violência não fotografadas

Há sempre vários lados de uma história, ou várias histórias dentro de uma história. As histórias de resistência vão aparecendo nos relatos como casos de afronta e desafio ao domínio português, constituindo justificação para a violência. É o caso de Anyana, contado para exemplificar a necessidade de existir um acordo de extradição entre Lourenço Marques e o Transvaal de modo a evitar que os “criminosos”, como aquele, fugissem às autoridades atravessando a fronteira de um lado para o outro. Percebemos que é então, uma tática de resistência usada (De Certeau, 1988):

Queixou-se [Erasmus] de não haver entre Lourenço Marques e o Transvaal um tratado de extradição para os pretos criminosos, o que impedia que fossem reduzidos à obediência os cafres ao longo da fronteira, que rapidamente mudavam as suas povoações para um ou outro lado d’ella. Assim, Anyana, filho do Maueva, depois de matar policiaes no Transvaal, quando lhe exigiam observância às leis do paiz, fugia para Lourenço Marques, vindo as auctoridades portuguesas em seu auxílio. Dava isso em resultado andar o Anyana promovendo desordens e roubos entre os pretos de

16 Sobre o caso de Gungunhana e das suas múltiplas representações coloniais, ver Correa, 2019.

Maticuana junto ao Sabie e Komati, crescendo dia a dia o seu predomínio, até que se ha de tornar uma dificuldade para o domínio portuguez (*Sic*). (Relatório FA, p. 24)

Outros relatos dão conta de que muitas aldeias, sabendo da chegada da comissão portuguesa, desapareciam, escondendo-se no mato com os seus mantimentos:

Vendo as grandes plantações que existiam na região em que estávamos [do rio Limpopo], suppunhamos que facilmente se poderia comprar milho, feijão, amendoim, ou enfim qualquer outra espécie de viveres, não só para nós e para os carregadores, como para os animaes de tiro; os cafres, porém, com medo, tinham escondido todos os géneros no mato (...). Depois dos bons modos passámos às ameaças (*Sic*). (Relatório FA, p. 45)

Aqui há que notar o reconhecimento implícito das práticas agrícolas locais, indicando, afinal, a posse de conhecimentos agrícolas por parte destas populações, ao contrário do defendido discurso do seu “primitivismo”. Outra destas histórias de aldeias em fuga é relatada a Freire de Andrade por L. Hiron, o negociante das carretas contratado pela expedição. Após percorrer caminhos entre mato denso, que no entanto os seus guias conheciam bem, chegou a uma aldeia deserta:

...tendo todos os pretos fugido à sua chegada [de Hiron], e só escondendo-se no mato, conseguira deitar mão a um homem, duas mulheres e algumas crianças, que transportavam mantimentos; apesar de todas as promessas, o cafre recusou sempre acompanhá-lo, de modo que, seguindo as instruções recebidas amarrou-o para o trazer, fugindo a família n’essa ocasião. Ao ver que não havia resistência possível, e que a não ir por vontade, teria que ir à força, annuiu ou antes fingiu annuir a vir servir de guia (*Sic*). (Relatório FA, p. 40)

Relatos de mentiras por parte dos africanos são frequentes. Para as autoridades portuguesas era sinal de que não se podia confiar em nenhum dos africanos; mas a história pode ser vista no contexto africano como uma tática de defesa dos seus bens e pessoas. De facto, muito do recrutamento destas pessoas, mesmo que podendo elas usufruir de algum tipo de contrapartida (provavelmente não monetária), era um recrutamento forçado e considerado obrigatório. O mesmo acontecia quanto à venda dos seus mantimentos:

[Chicualla-Cualla] trazia consigo algum pombe e milho de presente, desculpando-se pela sua pobreza de não poder trazer mais. Não era verdade. (...) Entretanto como era difficil passar sem ele, accetámos as rasões, mas pedimos-lhe para nos dar um guia e vender mantimentos. Sabendo já o preço que anteriormente compráramos, disse que havia de ver se tinha alguma cousa, e durante muitos dias nada vendeu, com aquela diplomacia de cafre que para qualquer cousa pede dias e dias, pretextando que ía ver, procurar, etc. (*Sic*). (Relatório FA, p. 53)

A demora pode, de facto, ser vista como mais uma forma de resistência, dentro da resposta possível, evitando a violência, sempre subjacente. Para Freire de Andrade as recomendações que trazia para evitar a violência eram “theoria sentimental”. Atentemos em mais esta história, sobre recrutamentos forçados:

...mas ao chegar a Machlêngua, o chefe não nos quiz dar guia apesar das promessas. (...) Os pretos do Kraal tinham, ao ver que os iam buscar à força, atirado e fugido para o matto, mas os nossos agarraram dois, o chefe e um outro que, quando chegámos já tinha sido ferido na barriga por uma zagaia. (...) Mandei portanto, amarrar o chefe à roda de uma carreta e castigá-lo fortemente. Estes castigos repugnavam-nos sempre mas já tínhamos visto a efficacia dos seus resultados. A paciência, demais, já nos ía faltando pelas continuas exigencias e mentiras dos pretos, que se repetiam todos os dias e a toda a hora, e que peores se tornavam por verem que precisavamos d’elles. Demais, uma theoria sentimental, é uma cousa, e a pratica é outra, e esta, para quem está em Africa, e aqui faz qualquer cousa, já ha muito tem demonstrado que o castigo corporal é absolutamente indispensavel para o cafre no seu estado de civilização actual” (*Sic*). (Relatório FA, p. 59)

Há um constante paternalismo e infantilização dos povos africanos, que é parte integrante da grande narrativa hegemónica colonial (Hall, 2003, 2012; Fanon, 2017). As histórias de recrutamentos forçados prosseguem:

Eram, porém, precisos guias para as nossas carretas, e pedidos ao chefe, não tinha este, segundo disse, quem pudesse mandar conosco, e o mesmo disse em seguida a Erasmus. Este mandou à povoação, sem nos prevenir, saber se era verdade, encontrando-se ali muita gente; mandou vir o chefe, e tendo-o estendido no chão, determinou lhe fossem applicadas vinte e cinco chibatadas. Do nosso campo, ouvimos a bulha que isso produziu.” (*Sic*). (Relatório FA, p. 22)

Freire de Andrade reconhece a força deste “método” e a sua admiração pelos böers e pelos ingleses:

Ninguém como os böers sabe lidar com os cafres, e de todos os povos da Africa do Sul, são elles que melhor têm conseguido utilizá-los. Os inglezes assim o comprehendem tambem, de modo que a sua política aqui, tem sido sempre o fazer marchar como guarda avançada aquelles que lhes desbravam o terreno e domesticam os cafres (*Sic*). (Relatório FA, p. 21)

De notar as palavras “utilizá-los” e “domesticam”, vocábulos cujo sentido próprio se refere a coisas ou animais e não a pessoas, revelando o intrínseco racismo da época e que surge como ideologia legitimadora da colonização, cujos efeitos se fazem sentir no presente.

A suposta “preguiça” dos africanos é outro enquadramento destas histórias, em contraste com as imagens que mostram que todo o trabalho de carregamento é realizado pelos africanos negros. O relatório confirma aliás, que para além disso realizavam todos os outros tipos de tarefas auxiliares e geralmente, as mais pesadas. Entretanto, estas passagens revelam as condições em que trabalhavam:

Já desde a saída do Incomati, que aquella gente se mostrava preguiçosa e exigente; não carregando cousa alguma, queriam ainda seguir montados nas carretas; se seguiam conosco aos marcos, eram tão vagarosas na marcha, que não chegavam a tempo de ajudar os Swasis na construção d’elles. O receio que tínhamos de que fugissem, era a única cousa que até ali nos impedia de lhes mostrar qual o modo de vida que era preciso adoptar” (*Sic*). (Relatório FA, p. 16)

“Qual o modo de vida a adotar” é evidentemente uma referência à violência “corretiva”, que segue a mesma lógica da escravatura. Por entre as referências à preguiça, ficámos também a saber que, afinal e não surpreendentemente, os marcos eram construídos pelos africanos, neste caso os Swasis, recrutados pela comissão holandesa. A mesma história prossegue como mais uma história de violência, que revela também que, sempre que existia escassez de caça, os africanos negros comiam apenas arroz:

No Sabie, porém, declararam-nos que não queriam fazer um abrigo de palha para os dois cavallos que restavam, e que alem d’isso não queriam comer só arroz, mas que queriam mais alguma cousa para fazer caril. Exhausta a paciência (...) fizemos aplicar nas costas de um d’elles alguns argumentos fortes, que durante bastante tempo para diante, os conservaram quietos e obedientes (*Sic*). (Relatório FA, p.16)

Os cavalos, que morriam devido a doença, mereciam cabana de palha, mas a maioria dos quase duzentos recrutados dormia ao relento com mantas ou, como os Swasis, construía casas de paus e folhas. As comissões apenas possuíam tendas de lona para as chefias, reflexo de uma sociedade estratificada e da hierarquia militar sendo que, no contexto da expedição, essa estratificação social tivesse a cor da pele como um dos seus critérios.

Miguel Bandeira Jerónimo e José Pedro Monteiro (2015), num artigo assinado para a revista *Visão História*, mostram como se passou da escravatura para formas de contratação quase idênticas, com a agravante de que o trabalho passou a ser obrigatório como forma de redenção, à luz de uma visão religiosa e moralizadora do trabalho que vai pautar todo o século XX. Como referem estes autores:

A emergência de modalidades de trabalho contratado — vejam-se o Código do Trabalho de 29 de dezembro de 1878 ou o de 1899, por exemplo — marcaram, no essencial e acima de tudo, a

institucionalização de formas legais de trabalho compulsório e de condição servil (...). A legalização do trabalho forçado foi acompanhada pela redefinição das doutrinas da «missão civilizadora», que transformaram o trabalho no principal instrumento civilizador. (Jerónimo e Monteiro, 2015, p. 42)

Esta situação política é perfeitamente congruente com o que é descrito nos relatórios. Também a historiografia sobre a situação militar na época, traz um contexto mais abrangente, com o caso das designadas “guerras da pacificação”, descritas por Valentim Alexandre (2015) como tendo sido reforçadas, precisamente, na época desta expedição, após o ultimato inglês de janeiro de 1890 (a expedição tem início em junho). No caso, a mais antiga desenvolvia-se, de modo intermitente, desde 1849 contra os vátuas, terminada em 1895, precisamente com a captura de Gungunhana, o mesmo retratado no álbum 3 (Martins, 2015). As histórias de violência que surgem nestes relatórios fazem eco dessa mesma ideia, contraditória nos seus termos, da guerra para “pacificar”, nesse enquadramento paternalista e autoritário de quem corrige uma criança mal comportada, mas com mortos e feridos, como em qualquer guerra.

Há assim, todo um contexto de violência, fora do campo fotográfico, que tem o potencial de transformar a visão bucólica e aventureira narrada visualmente pelos dois álbuns desta comissão de limites. De álbuns de viagens e aventuras fantásticas e exóticas podemos passar a vê-los como álbuns da ocupação violenta de territórios alheios. Em vez do discurso da civilização que as próprias imagens certificariam, temos o discurso da violência que, neste caso, elas ocultam. Temos também algumas histórias sobre formas de resistência.

As imagens, de facto, mostram e escondem ao mesmo tempo.

Conclusão

A atividade de delimitação de fronteiras surge associada à ciência geodésica e a todo um conjunto de observações astronómicas e operações trigonométricas altamente especializadas que permitem a orientação no espaço euclidiano moderno. Neste sentido, as fotografias de muitas das comissões de delimitação de fronteira relacionadas com o arquivo de fronteiras do IICT/MUNHAC revelam a modernidade desta ciência, os seus desenvolvimentos e o saber dos homens que a praticaram. São, também, em geral, imagens pacíficas revelando tarefas difíceis e concluídas com bravura, por entre as paisagens exóticas africanas. Mas, como dizia John Barrell (1983) sobre a pintura de paisagem inglesa, “existe sempre um lado *negro* da paisagem”, um reverso que, para Barrell, mostrava como os “belos prospectos” e propriedades existiam a partir da exploração do trabalho de certas classes sociais que apareciam sempre nas partes obscurecidas dos quadros, em “pano de fundo” ou em zonas laterais dos enquadramentos. A conotação negativa da negritude, que podemos ler na expressão “the dark side of paintings”, não está aqui em causa no trabalho de Barrell sobre o campesinato inglês da

era pré-industrial, que fala de “lado obscuro” tanto em sentido metafórico a propósito da divisão social do trabalho, como em sentido literal sobre o modo como os camponeses surgem representados, nas tais zonas escuras dos quadros. Mas, de facto, podemos acrescentar esse sentido de desvalorização da negritude presente nesta expressão e aproximá-la do contexto da fotografia colonial em geral, e no caso particular das fotografias de fronteira aqui analisadas. Nelas parece haver também “um lado *negro*”, aqui literal no sentido em que grande parte do trabalho mais pesado é destinado aos africanos negros, efetivamente, mas também nos diversos sentidos metafóricos apontados. Além disso, como processo fulcral da constituição do estado-nação e do seu mapa (que marca o imaginário geográfico e as identidades nacionais), a delimitação de fronteiras é em si mesma um processo violento, separando povos que tinham que escolher um dos lados da linha, estabelecendo barreiras políticas que alteram o significado dos territórios, criando diferentes estatutos para as pessoas em cada lado e apagando e silenciando os povos lá existentes, com as suas organizações políticas, económicas e culturais próprias.

Os mesmos álbuns dos “criadores de nações” são, ao mesmo tempo, os álbuns dos “salteadores” desses povos, mostrando os eventos de ocupação em curso pelo colonialismo e os processos de subjugação e continuação do aproveitamento do trabalho dos povos africanos, agora no seu próprio território. Fazer emergir a história invisibilizada é uma forma de confrontar a narrativa hegemónica que apaga a violência ou a justifica em nome do progresso, da modernidade e dos direitos humanos. Ariella Aïsha Azoulay tem sido uma incansável denunciadora destas estratégias do que designa uma “democracia imperial” em curso. A proposta de resgatar uma “história potencial”, nome do seu mais recente livro (Azoulay, 2019), está associada a estes processos de re-significação dos documentos arquivados, que permitem tornar conscientes e presentes os diversos lados da história “contra a separação entre passado e presente, entre povos colonizados e os seus mundos e possessões, e contra a separação entre história e política” (Azoulay, 2019, p. 60).

Na sua exposição Errata¹⁷, Azoulay ensaiou diversos procedimentos críticos sobre fotografias de arquivo, com o objetivo de tornar consciente ora fotografias de acontecimentos que nunca foram fotografados (*The Natural History of Rape*), ora fotografias que o arquivo não autorizou exibir sem as legendas originais e que ela apresentou sobre a forma de desenhos (*Unshowable Photographs — Many Ways Not to Say Deportation*), entre outras estratégias.

O que propus neste capítulo, partindo dos conceitos de campo e fora de campo, foi evidenciar partes dos relatórios escritos que não correspondem a nenhuma fotografia dos álbuns e, com isso, revelar a história política que as fotografias “diplomáticas” não tornam presente.

17 Exposição patente na Fundação Antoni Tapiès, em Barcelona, Catalunha (Espanha), entre 11/10/2019 e 12/01/2020.

O arquivo com a sua proposta de classificação, seriação e as ordens de razões que conduziram à sua constituição e preservação é em si mesmo uma “máquina narrativa” da história, que tende a sobredeterminar ao seu ponto de vista — à sua *razão de ser* — a nossa forma de interpretar os diferentes caminhos que, ainda assim, não consegue completamente eliminar. Como refere Mark Sealy (2019: 106), num recente trabalho sobre como descolonizar a câmara fotográfica, “as fotografias arquivadas são uma mensagem do passado, [mas] quando lidas fora das narrativas dominantes do seu próprio fazer, oferecem pontos de partida diferentes a partir dos quais podemos traduzir o passado”, que está afinal connosco, bem presente.

Referências bibliográficas

- Alexandre, V. (2015). Construir um novo império. *Visão História*, 31, 46-51.
- Azoulay, A. A. (2019). *Potential history: Unlearning imperialism*. London and New York: Verso.
- Babo, M. A. (2019). *Culturas do eu. Configurações da subjetividade*. Lisboa: Edições ICNOVA.
- Batchen, G. (1999). *Burning with desire. The conception of photography*. Cambridge, Massachusetts and London: Massachusetts University Press.
- Batchen, G. (2000). *Each wild idea: writing, photography, history*. Cambridge, Massachusetts and London: Massachusetts University Press.
- Barrell, J. (1983). *The dark side of the landscape: The rural poor in english painting 1730-1840*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- Bazin, A. (1992). *O que é o cinema?* Lisboa: Livros Horizonte.
- Bellour, R. (1980). *L'analyse du film*. Paris: Editions Albatros.
- Bergson, H. (1991). *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bonitzer, P. (1982). Le champ aveugle. Essais sur le cinéma. *Cahiers du Cinema*. Paris: Cahiers du Cinema/Gallimard.
- Bourdieu, P. (1965). Culte de l'unité et différences cultivées. In P. Bourdieu, L. Boltanski, R. Castel, & J.-C. Camboredon (Eds.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie* (pp. 31-106). Paris: Les Éditions de Minuit.
- Burch, N. (1992). *Práxis do cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Correa, S. M. de S. (2019). As figuras do Gungunhana no caleidoscópio (pós)colonial. *Vista - Revista de Cultura Visual*, 5 - Vistas Imperiais: Visualidades coloniais e processos de descolonização, 127-148.
- Daston, L., & Galison, P. (2007). *Objectivity*. Brooklyn, New York: Zone Books.
- De Certeau, M. (1988). *The Practice of Everyday Life* (S. Rendall Trans.). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. <https://doi.org/10.2307/2069486>
- Deleuze, G. (1983). *L'Image-Mouvement. Cinéma 1*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Dubois, P. (1992). *O acto fotográfico*. Lisboa: Vega Editores.
- Edwards, E. (2006). Photographs and the sound of history. *Visual Anthropology*, 21(1-2), 27-46.
- Edwards, E. (2015). Anthropology and photography: A long history of knowledge and affect. *Photographies*, 8(3), 235-252. <https://doi.org/10.1080/17540763.2015.1103088>
- Fanon, F. (2017). *Pele negra, máscaras brancas* (A. Pomar (Trans.). Lisboa: Letra Livre).
- Foucault, M. (1997). *A ordem do discurso*. (L. F. de Almeida Sampaio, Trad.). Lisboa: Relógio d'Água.
- Gilpin, W. (1792). *Three essays: On picturesque beauty; On picturesque travel; and on sketching landscape: to which is added a poem on landscape painting*. London: Blamire & Strand.
- Grilo, J. M. (2008). *As lições do cinema. Manual de filmologia*. Lisboa: Edições Colibri.
- Hall, S. (Ed.) (2003). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage Publications.
- Hall, S. (2012). *The unfinished conversation (conversation with J. Akomfrah)*. London: Autograph ABP.
- Hayes, P., Minkley, G. (Ed.). (2019). *Ambivalent: Photography and visibility in african history*. Athens, Ohio: Ohio University Press.
- Heintze, B. (1990). In pursuit of a chameleon: Early ethnographic photography from Angola in context. *History in Africa*, 17, 131-156.
- Hight, E. M., & Sampson, G. D. (Eds.). (2004). *Colonialist photography. Imag(in)ing race and place* (Second edition). London and New York: Routledge.
- Huhtamo, E. (2013). *Illusions in motion. Media archaeology of the moving panorama and related spectacles*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Jerónimo, M. B., & Monteiro, J. P. (2015). Da escravatura ao trabalho "redentor". *Visão História*, 31, 42-45.
- Langford, M. (2001). *Suspended conversations. The afterlife of memory in photographic albums*. Québec: McGill-Queen's University Press.
- Martins, L. A. (2015). O tempo dos centuriões. *Visão História*, 31, 66-73.
- Mirzoeff, N. (Ed.). (2002). *The visual culture reader* (Second edition). London and New York: Routledge.
- Mitchell, W. J. T. (2002). Showing seeing: A critique of visual culture. *Journal of Visual Culture*, 1, 165-181. <https://doi.org/10.1177/147041290200100202>
- Peterson, J. L. (2013). *Education in the school of dreams. Travelogues and early nonfiction film*. Durham and London: Duke University Press.
- Pinney, C., & Peterson, N. (Eds.). (2003). *Photography's other histories*. Durham and London: Duke University Press.
- Pinney, C. (2011). *Photography and anthropology*. London: Reaktion Books.
- Roque, A. C. (2015). Entre o colonizador e o colonizado: reflexões em torno da pertença e acessibilidade do corpus documental sobre a delimitação e demarcação das fronteiras de Moçambique. *Africana Studia*, 25, 71-81.
- Santos, P. C. (2013). Fronteiras de Angola e Moçambique: Passado e presente na construção do futuro. In Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto & ICT, *O colonialismo português - novos rumos da historiografia dos PALOP* (pp. 107-115). V.N. de Famalicão: Edição Húmus.
- Sealy, M. (2019). *Decolonising the camera: Photography in racial time*. London: Lawrence&Wishart.
- Spivak, G. C. (2021). *Pode a subalterna tomar a palavra?* (A. S. Ribeiro, Trad.). Lisboa: Orfeu Negro.
- Szarkowski, J. (1966). *The photographer's eye*. New York: The Museum of Modern Art.
- Tagg, J. (1988). *The burden of representation. Essays on photographs and histories*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Tagg, J. (2009). *The disciplinary frame. Photographic truth and the capture of meaning*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Tannen, D. (Ed.). (1993). *Framing in discourse*. New York and Oxford: Oxford University Press.