

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
CURSO DE GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Henrique Germano Etges

DA MIRADA COLONIAL À “FOTOGRAFIA DO BEM-QUERER”:

A representação visual de africanos pelas lentes de Arnoux e Lafforgue

FLORIANÓPOLIS

2023

Henrique Germano Etges

DA MIRADA COLONIAL À “FOTOGRAFIA DO BEM-QUERER”:

A representação visual de africanos pelas lentes de Arnoux e Lafforgue

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de História, do Centro de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito para a obtenção do título de Bacharel e Licenciado em História.

Orientador: Prof. Dr. Sílvio Marcus de Souza Correa.

FLORIANÓPOLIS

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Etges, Henrique Germano

DA MIRADA COLONIAL À "FOTOGRAFIA DO BEM-QUERER" : A
representação visual de africanos pelas lentes de Arnoux e
Lafforgue / Henrique Germano Etges ; orientador, Sílvio
Marcus de Souza Correa, 2023.

92 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Filosofia e Ciências Humanas, Graduação em História,
Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. História. 2. África. 3. Fotografia Humanista. 4.
Hippolyte Arnoux. 5. Eric Lafforgue. I. Correa, Sílvio
Marcus de Souza. II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Graduação em História. III. Título.



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
COLEGIADO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

ATA DE DEFESA DE TCC

Aos três dias do mês de julho do ano de dois mil e vinte e três, às nove horas na sala trezentos e vinte e quatro do Centro de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Federal de Santa Catarina, reuniu-se a Banca Examinadora composta pelo Professor Sílvio Marcus de Souza Correa, Orientador e Presidente, pela Professora Ana Lúcia Beck, Titular da Banca, e pela Professora Naiara Krachenski, Suplente, designados pela Portaria nº 22 /2023/HST/CFH da Senhora Chefe do Departamento de História, a fim de arguirm o Trabalho de Conclusão de Curso do acadêmico **Henrique Germano Etges**, subordinado ao título: **“DA MIRADA COLONIAL À “FOTOGRAFIA DO BEM-QUERER”:** **A representação visual de africanos pelas lentes Arnoux e Lafforgue”**. Aberta a Sessão pelo Senhor Presidente, o acadêmico expôs o seu trabalho. Terminada a exposição dentro do tempo regulamentar, o mesmo foi arguido pelos membros da Banca Examinadora e, em seguida, prestou os esclarecimentos necessários. Após, foram atribuídas notas, tendo o candidato recebido da Professora Ana Lúcia Beck a nota final DEZ e da Professora Naiara Krachenski a nota final DEZ.; sendo aprovado com a nota final DEZ. O acadêmico deverá entregar o Trabalho de Conclusão de Curso em sua forma definitiva, em versão digital ao Departamento de História até o dia dez de julho de dois mil e vinte e três. Nada mais havendo a tratar, a presente ata será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pelo candidato.

Florianópolis, 03 de julho de 2023.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Sílvio Marcus de Souza Correa



Documento assinado digitalmente
Sílvio Marcus de Souza Correa
Data: 03/07/2023 12:08:10-0300
CPF: ***.367.860-**
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Prof.a Dr.a Ana Lúcia Beck



Documento assinado digitalmente
ANA LUCIA BECK
Data: 03/07/2023 14:20:09-0300
CPF: ***.257.650-**
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Prof.a Dr.a Naiara Krachenski



Documento assinado digitalmente
NAIARA BATISTA KRACHENSKI STADLER
Data: 03/07/2023 16:28:13-0300
CPF: ***.676.729-**
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Candidato Henrique Germano Etges



Documento assinado digitalmente
Henrique Germano Etges
Data: 03/07/2023 13:29:10-0300
CPF: ***.675.709-**
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

DECLARAÇÃO

Declaro para os devidos fins que o acadêmico Henrique Germano Etges fez as correções sugeridas pelos membros da durante a defesa do seu TCC intitulado DA MIRADA COLONIAL À “FOTOGRAFIA DO BEM-QUERER”: A representação visual de africanos pelas lentes de Arnoux e Lafforgue.

A defesa foi realizada no dia 3 de julho de 2023, conforme a Ata de Defesa em anexo. As principais sugestões dos membros da banca foram atendidas na presente versão final do TCC. Destarte, a presente versão do TCC atende todos os critérios para o seu envio à Biblioteca Central da UFSC.

Florianópolis, 10 de julho de 2023



Documento assinado digitalmente

Silvio Marcus de Souza Correa

Data: 03/07/2023 12:08:10-0300

CPF: ***.367.860.**

Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Sílvio Marcus de Souza Correa, Dr. Phil.

Professor Associado do Departamento de História

Centro de Filosofia e Humanidades - Universidade Federal de Santa Catarina

Coordenador do Laboratório de Estudos de História da África (LEHAf)

Coordenador do Grupo de Pesquisa/CNPq História da África & Cultura Visual

À Oneide e ao Algélio (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Oneide Fátima Galiazzi Etges, a quem palavras não são suficientes para agradecer tudo que fez e faz por mim. Por ter acreditado que a educação me faria uma pessoa melhor. Por não ter medido esforços para que eu sempre tivesse acesso, mesmo às coisas que pareciam distantes da nossa realidade. Por me permitir ser muito mais do que pensava ser capaz, e por pequenos gestos, que talvez nem a senhora percebeu quão importantes foram para mim. Obrigado.

Ao meu falecido pai, Algélio Inácio Etges, aquele que confiou incondicionalmente em mim. Que convenceu minha mãe a permitir o filho único de 16 anos sair do oeste catarinense e mudar-se para o outro lado do estado. Aquele que me deu as primeiras camisas de futebol e está intrinsecamente ligado a esse trabalho. Daria tudo para que o senhor pudesse me ver tê-lo feito. Obrigado.

Ao meu orientador, professor Sílvio Marcus de Souza Correa, a quem devo grande parte de minha trajetória acadêmica. Conversas, conselhos e indicações que moldaram meu perfil dentro e fora da universidade. A oportunidade de acompanhá-lo por três anos expandiu meus horizontes. Obrigado.

À Universidade Federal de Santa Catarina, meu vínculo oficial nesses últimos 6 anos. Espero que meu trabalho faça jus ao que em mim foi investido e todo o aparato que me foi dado. Também que, em um futuro próximo, regresse socialmente o reconhecimento de sua importância da mesma forma que eu a valorizo. Dos funcionários do Restaurante Universitário à coordenação do curso de História. Obrigado.

Agradeço à *Univerzita Hradec Králové*, instituição que financiou minha estada na República Tcheca durante o calendário acadêmico de 2021. Locais, eventos e amigos que remediaram um período turbulento de minha vida. Diego, Eduardo, Muhhit, João, Alexia, Gustav, Bia, Gabriela, María, Baris, Carlota. Obrigado. E um *Дякую* muito especial à Olga.

À Mansão Maromba, a residência acompanhou a gestação dessa monografia integralmente. Pedro e Matheus, muito obrigado por serem grandes amigos. Por ouvirem as constantes reclamações desses 90 dias e por estarem presentes nas horas de necessidade. Sou muito grato de poder dividir meus dias com vocês e espero que, embora a localidade seja efêmera, o espírito “MM” prossiga. Obrigado.

Aos meus amigos queridos. Ao Nemo, meu padrinho de curso que me ajudou desde o primeiro momento na universidade aos momentos que mais precisei, sem você, não estaria aqui. Ao Leonardo, amigo desde o primeiro semestre da graduação o qual muito me inspira até os

dias de hoje. Ao Jucelio, amigo pelo qual tenho enorme carinho e sinto orgulho de tê-lo, espero que brilhe muito nessa ilha. À Briana, a quem conheci fortuitamente e hoje é minha grande amiga, torço muito por você. Em conjunto: Murilo, Ester e Eduarda, por estarem sempre ali quando regressava a São Lourenço: muito do que sou, aprendi com vocês. Ian e Arisi, pelos conselhos e conversas, vocês são ótimos amigos. Roger e Gabriel, apesar de não estarem próximos, agradeço os momentos que pudemos desfrutar juntos. Iasmin, pela amizade e compreensão nesse pouco tempo que nos conhecemos. Maria Luiza, por escutar meus desabaços, por se fazer presente e pelos valiosos apontamentos em meu trabalho. Obrigado.

Em algum momento futuro vou revisitar esta monografia e recordarei do tempo de graduação que a mim foi tão especial. Ali terei a certeza de que se apenas uma dessas não tivesse esbarrado comigo, escrever estes agradecimentos não teria tamanho significado.

The conquest of the earth, which mostly means the taking it away from those who have a different complexion or slightly flatter noses than ourselves, is not a pretty thing when you look into it too much. What redeems it is the idea only. *Heart of Darkness, 1899.*

RESUMO

A fim de legitimar suas presenças, a câmera ocidental representou africanos com base em um imaginário colonial construído sobre o *dark continent*. A Etiópia, por não ter sido colonizada durante o último quartel do século XIX, registrou uma trajetória distinta na fotografia em comparação a outros países do continente. Todavia, Hippolyte Arnoux, em sua passagem pelo país, valeu-se da “mirada colonial” praticada alhures para fotografar grupos militares abissínios, encontrados em um álbum de 1893. Após a Segunda Guerra, a fotografia humanista surge com práticas que valorizam o fotografado e sua realidade com base em uma prática fotográfica do “bem-querer”, legada aos fotógrafos do século XXI. O presente trabalho tem por objetivo contrapor os dois momentos da fotografia a partir do portfólio *The football stars of tomorrow* (2012) de Eric Lafforgue. A análise do portfólio permite compreender que, apesar de o colonialismo formal em África ter-se findado, a mirada colonial identificada em Arnoux remanesce, inclusive em fotografias com rótulos humanistas.

Palavras-chave: África; Fotografia Humanista; Hippolyte Arnoux; Eric Lafforgue.

ABSTRACT

In order to legitimize their presence, the western camera represented Africans based on a colonial imaginary built on the *dark continent*. Ethiopia, as it was not colonized during the last quarter of the 19th century, recorded a distinct trajectory in photography compared to other countries on the continent. Nevertheless, Hippolyte Arnoux, in his passage through the country, took advantage of the “colonial gaze” practiced elsewhere to photograph Abyssinian military groups, found in an 1893 album. After the Second World War, humanist photography emerged with practices that valued the photographed and its reality based on a photographic practice of “well-wanting” bequeathed to photographers of the 21st century. This work aims to contrast the two moments of photography through Eric Lafforgue's portfolio *The Football stars of tomorrow* (2012). The analysis of the portfolio allows us to understand that, despite the fact that formal colonialism has ended in Africa, the colonial gaze remains, even in photographs with humanist labels.

Keywords: Africa; Humanist photography; Hippolyte Arnoux; Eric Lafforgue.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mapa da Abissínia no século XIX.	23
Figura 2 – Grupo de prisioneiros resgatados na expedição britânica de 1868.	27
Figura 3 – <i>Tirailleurs abyssins</i> .	50
Figura 4 – <i>Tirailleurs abyssins</i> .	52
Figura 5 – <i>Soldats abyssins</i> .	54
Figura 6 – <i>Jeunes guerriers abyssins</i> .	58
Figura 7 – Cartão-postal de Arnoux à venda no website MutualArt.	60
Figura 8 – Corredor rodoviário Mombaça – Nairóbi – Adis-Abeba.	68
Figura 9 – Fotografia número 14 de <i>The football stars of Tomorrow</i> .	70
Figura 10 – Momento de compra no website de Eric Lafforgue.	71
Figura 11 – Fotografia número 7 de <i>The football stars of Tomorrow</i> .	74
Figura 12 – Fotografia do portfólio no periódico <i>The Mirror</i> (2017).	76

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BM	Basler Mission
BnF	Biblioteca Nacional da França
DKG	Deutsche Kolonialgesellschaft
EAC	East African Community
LMS	London Mission Society
SMEP	Société des Missions Évangéliques de Paris
USAID	United States Agency for International Development

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 – FOTOGRAFANDO OS OUTROS	19
1.1 – Problemáticas na história da fotografia em África	19
1.2 – Abissínia através das lentes fotográficas	22
1.3 – A fotografia abissínia no último quartel do século XIX	27
2 – A MIRADA COLONIAL E AS FOTOGRAFIAS DE ARNOUX	34
2.1 – A Partilha da África e seus impactos na fotografia	34
2.2 – A mirada colonial	35
2.2.1 – Fotografias missionárias	37
2.2.2 – Fotografias científicas	41
2.3 – Hippolyte Arnoux e o Egito	44
2.4 – Hippolyte Arnoux e a representação de abissínios	48
2.5 – Registros coloniais no mercado contemporâneo	59
3 – A MIRADA PÓS-COLONIAL E O PORTFÓLIO DE LAFFORGUE	61
3.1 – Itinerários da fotografia humanista	61
3.2 – Eric Lafforgue e as “estrelas do amanhã”	64
3.3 – Entre a mirada colonial e o olhar de bem-querer	69
3.4 – O que a fotografia [não] mostra	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	86

INTRODUÇÃO

Em julho de 1830, a França viveu três dias gloriosos¹ que concederam a Luís Felipe I o título de novo rei. Simultaneamente, na porção sul do mediterrâneo, seus exércitos tomaram Argel, evento que demarcou o início do colonialismo francês em África. Ainda na mesma década, Louis Daguerre trouxe à luz o daguerreótipo, um dispositivo de captura fotográfica que simbolizava a sociedade positivista de progresso do século XIX. Após quase quatro décadas de atividades do daguerreótipo, diversas localidades de África já haviam sido fotografadas por representantes a serviço dos impérios europeus.

As lentes das câmeras rapidamente se tornaram emblemas do potencial registro da realidade legitimadora da presença europeia no continente africano. O explorador inglês Henry Stanley² (1841-1904) foi um deles. Em sua terceira passagem pelo continente africano, sua tarefa era atravessá-lo de leste a oeste para compreender a dinâmica dos lagos da África Central e a relação deles com o Rio Nilo.

Resultado de uma de suas viagens, *Through the Dark Continent* (1878) cunhou um dos conhecidos estereótipos sobre África — e traduziu o sentimento comum ocidental em relação ao africano. Conforme Stanley, o continente obscuro teria de ser iluminado e o desconhecido teria de se tornar cognoscível. A câmera fotográfica, assim, apresentou-se como o instrumento ideal, e sua longa atividade deixou poucas coisas do continente sem registro, porque nos primórdios “qualquer um poderia tirar fotos de quase qualquer coisa, pois as revistas estavam clamando por isso”.³ (AZOULAY, 2019, p.131).

O “qualquer coisa” explicitado por Ariella Azoulay serve como norte para compreender a variedade de fotografias registradas em terreno africano. O desconhecimento explicitado pelos viajantes europeus em África ecoou nas respectivas metrópoles, curiosas para saber o que se passava em suas colônias. Nesse sentido, os espólios gerados pela intensa atividade

¹ Respectivamente, os dias 27, 28 e 29 de julho de 1830, dias que a população francesa se revoltou contra o rei Carlos X. O evento teve como consequência sua abdicação e implantou uma monarquia constitucional que duraria até 1848.

² Jornalista inglês correspondente do jornal *The New York Herald*. Enviado à África inicialmente em busca de notícias sobre outro explorador, David Livingstone, (1813-1873) Stanley realizou diversas travessias no continente africano.

³ Segundo a autora, para analisar o contexto de surgimento do aparelho fotográfico, não é suficiente observar somente sua gênese como aparato físico, mas “observar a configuração da violência imperial”. A ideia de Ariella Azoulay é que fotografar estava em consonância com a produção de um mundo novo a partir da destruição de outro já existente. A função que a fotografia ocupou a partir do século XIX, para ela, estaria presente nas ações colonialistas desde os séculos anteriores – 1492, especificamente, ano que os ibéricos se lançaram ao mar – o que tardou, entretanto, foi sua materialização. Cf. AZOULAY. 2019.

fotográfica servem como material de análise para investigar questões a respeito da ampla empreitada colonial.

O presente trabalho propõe-se a investigar de maneira mais aprofundada o papel ocupado pela fotografia na representação de habitantes do continente africano. Ademais, este visa contribuir com a historiografia do imaginário visual ocidental sobre África. No entanto, optou-se por utilizar registros realizados na Abissínia (atual Etiópia) para compreender um dos itinerários tomados pelas lentes fotográficas. A escolha do país africano se deve aos desdobramentos da Conferência de Berlim (1884-1885), a qual se findou com apenas Etiópia⁴ e Libéria como países independentes ante ao domínio colonial europeu. No âmbito pessoal, a possibilidade de aproximar-se da história do país símbolo da resistência anticolonial africana⁵ despertou curiosidade acerca de seu elo com a fotografia, temática de igual interesse do autor.

O primeiro capítulo busca enfatizar a trajetória diversa tomada pela câmera em território abissíneo, a partir de uma investigação do quadro da fotografia em África desde 1840. Denotar-se-á que, apesar de uma chegada imediata da câmera no continente africano, autores (KILLINGRAY; ROBERTS, 1989; JENKINS, 1993a; SCHNEIDER, 2010) pontuam sobre a dificuldade em identificar seus passos com precisão. Cabe lembrar que a posição ocupada pela Abissínia durante o século XIX agravou a dificuldade em fornecer um panorama da fotografia, o que deixou uma bibliografia repleta de lacunas. Somente a partir de determinados eventos históricos do país que se permite conhecer como, em momentos-chave, a fotografia ocupou diferentes funções.

Majoritariamente exercida por indivíduos vinculados aos impérios europeus, a fotografia em África priorizou determinadas temáticas em detrimento de outras.⁶ As formas

⁴ No primeiro e segundo capítulo, o autor se refere à atual Etiópia como Abissínia. Apenas o terceiro capítulo restringe-se à nomenclatura Etiópia. Abissínia provém do árabe, *Habesch*, traduzido como “raça misturada”, utilizada pejorativamente por árabes para tratar de africanos daquela região. Realiza-se essa escolha dado o nome utilizado regularmente por europeus em África, inclusive pelo fotógrafo Hippolyte Arnoux, que se refere a seus fotografados como “abyssins”. Já Etiópia, utilizado primeiramente por gregos, é traduzido em português como “caras queimadas”, usado para referir-se a todos os negros em África. No século XIX, período estudado no primeiro capítulo, a unificação de Teodoro II deu contornos ao que conhecemos hoje como o território da Etiópia. Em 1889, o tratado de Menelik II com os italianos – discriminado no capítulo 1, subcapítulo 3 – cederia a porção da atual Eritreia para estabelecimento desses em troca de armamentos. Em 1952, com os desdobramentos da Segunda Guerra Mundial e a derrota italiana, ocorreu a anexação da Eritreia pela Abissínia. Em 1974, porém, a independência dos eritreus separaria os países até os dias de hoje.

⁵ Diferentemente da Libéria, a Etiópia enfrentou militarmente os colonizadores europeus em 1896.

⁶ Para ficar em um exemplo: Naiara Krachenski, (2022) em uma das teses mais recentes acerca do colonialismo alemão, divide a ação fotográfica da Sociedade Colonial Alemã em três eixos temáticos: primeiro, a paisagem; segundo, a atividade do colono alemão dentro das colônias; terceiro, a representação de africanos. Já o estudo de um arquivo moçambicano feito por Ana Cristina Nogueira da Fonseca (2009) também se divide em três eixos fotográficos principais. O eixo urbano, com a atividade colonizadora; o eixo econômico e relativo ao trabalho; e a representação etnográfica de grupos africanos. Com esses dois exemplos, nota-se que apesar de diferentes contextos, a câmera fotográfica em África registrava demandas similares. Como veremos adiante, a caracterização de temáticas como principais não excetua a existência de outras categorias de registros.

com que cada segmento visual circulou possui suas especificidades. Diferentes públicos consumidores e diferentes agentes de produção criaram uma rede fotográfica plural em diversos sentidos que, circunscritas a determinados públicos no período colonial, atualmente se encontram difusos em acervos ao redor do globo.

A desmaterialização documental⁷ e a aparição de arquivos digitais para consulta tornou possível ampliar a análise de fotografias graças à facilidade de acesso. As fontes visuais utilizadas nos dois primeiros capítulos foram acessadas através do acervo digital da Biblioteca Nacional da França (BnF).⁸ Dessa maneira, a democratização do acesso permite um fluxo maior de consultas em arquivos que contenham espólios visuais do período colonial.

Inicia-se o segundo capítulo com a apresentação da Partilha da África como fator determinante para a intensificação da fotografia como prática legitimadora da presença europeia em África. Dessa forma, faz-se possível inserir um conceito fundamental para o trabalho: a “mirada colonial”.⁹ O conceito fundamenta-se na escolha ocidental em representar os africanos com base em um imaginário colonial construído com base em estereótipos utilizados para atingir determinados objetivos. Apesar da mirada colonial não ter sido exclusivamente utilizada no continente africano (RICE, 2011), fotógrafos europeus realizaram copiosos registros assim norteados. Como aponta Naiara Krachenski (2022) não há um significado unitário que englobe todos os aspectos possíveis na fotografia colonial, então, o regime visual se apresentaria de forma muito ampla para as fontes aqui referidas. (KRACHENSKI, 2022, p.27).

A mirada colonial aparece, então, como ferramenta para analisar o sentido dado pelos fotógrafos europeus para determinados registros, edificando identidades europeias em oposição ao Outro africano. O imaginário colonial, justificado por ideias advindas da teoria de desenvolvimento civilizacional positivista e, envolta por princípios do racismo científico, foram utilizados de maneira farta dentro da fotografia.

Dentre diversos usos, destaca-se o quadro da SMEP (*Société des Missions Évangéliques de Paris*) para abordar como missionários — grupo de numerosa presença no continente africano — utilizaram da fotografia para amparar suas ações ante a africanos “pagãos”. Ademais, as fotografias científicas são versadas a partir de diferentes ciências emergentes —

⁷ As vantagens da pesquisa em acervos digitais pode ser melhor compreendida em NOIRET, 2015.

⁸ O acervo da BnF reúne um total de 39 milhões de documentos, muitos deles relacionados ao período colonialista francês. Para mais do arquivo da BnF: <<https://www.bnf.fr/en/bibliotheque-de-recherche>>.

⁹ O presente autor compreende que a utilização do termo “fotografia colonial” abrange a totalidade de registros elaborados dentro desse período histórico africano, que perdurou por quase um século. Para ficar em apenas um exemplo, as fotografias de Alice Seeley Harris foram registros das atrocidades existentes no Congo Belga na primeira década do século XX, e seus usos direcionaram-se às reivindicações de direitos humanos já em sua época. O viés de suas fotografias não se encaixa no conceito de “mirada colonial”. Cf. SLIWINSKI, 2006.

notadamente, geografia e antropologia — para identificar diferentes componentes da mirada colonial. Para além da demonstração dos usos de registros elaborados a partir da mirada colonial, a análise permite aferir as diferentes realidades balizadas entre o fotógrafo ocidental e o fotografado colonizado. Como observou Eric Hobsbawm, o período do final do século XIX foi a expressão mais espetacular da crescente divisão do planeta em “avançados” e “atrasados” (HOBSBAWM, 2013).

Com o quadro da mirada colonial estabelecido a partir de diferentes personagens, retoma-se o contexto abissínio para inserir as fotografias do francês Hippolyte Arnoux¹⁰ e a representação de grupos militares abissínios na década de 1880. A representação africana é explorada através de quatro fotografias de sua autoria. Acredita-se que esse álbum foi reproduzido na década de 1880, período em que o fotógrafo francês viajou pelo Egito, Núbia, Somália, Palestina e Abissínia.

Essas fotografias foram escolhidas devido à maneira distinta de representação em comparação às outras fotografias presentes no mesmo álbum. Para compreender o contexto do fotógrafo, proprietário de um estúdio fotográfico no Egito, delinea-se seu contexto laboral e caminhos que levaram à confecção do álbum que reuniu as fotografias aqui apresentadas. Para finalizar o capítulo, utiliza-se do mercado de espólios coloniais para delinear como o comércio de tais objetos reproduz categorias de consumo similares àquelas dos consumidores do período colonial.

Com o panorama colonial definido, avança-se para a metade do século XX para apresentar a prática que se contrapõe à mirada colonial. Coexistente com o início dos processos de independência no continente africano, a fotografia encontrou caminhos externos aos usos coloniais. A corrente humanista, surgida na França após a Segunda Guerra, reflete na maneira de fotografar ao redor do globo que buscava enaltecer e dignificar determinadas características em uma sociedade devastada pelo conflito.

Dentre vários exemplos, o terceiro capítulo inicia-se com o contexto francês que originou o movimento e ilustra a fotografia humanista com base na obra de Henri Cartier-Bresson (1908-2004). Com o plano de fundo humanista esboçado, insere-se o conceito empregado para a análise do terceiro capítulo. A fotografia do “bem-querer” é utilizada devido ao entendimento do autor da validade nos diferentes momentos da (re)produção fotográfica. Autoria do fotojornalista brasileiro João Roberto Ripper (1953-presente), o conceito ainda pouco estudado tem, no presente trabalho, seus momentos principais utilizados para analisar a

¹⁰ Data de nascimento e óbito desconhecidas. Sabe-se, porém, que através de sua atividade fotográfica, Arnoux nasceu antes de 1850 e que morreu após 1890.

representação africana no portfólio *The Football Stars of Tomorrow* (2012) do francês Eric Lafforgue (1964-presente).

O contato com o portfólio despertou a curiosidade de compreender a relação do título empregado com seu texto de descrição, no qual Lafforgue aponta o desconhecimento de seus fotografados em relação às camisas portadas. Na busca por adquirir maiores informações sobre o fotógrafo, nos deparamos com a descrição de “abordagem humanista” e “olhar benevolente”¹¹, entretanto, ao contrapor a etiqueta de fotógrafo humanista com tais fotografias à venda em seu website surgiram os questionamentos que guiam o terceiro capítulo. Afinal, como evidencia-se o humanismo em uma fotografia? Quais são os limites da fotografia humanista em um portfólio que representa africanos como alheios aos objetos portados? Quais são as diferenças entre o imaginário europeu da fotografia de Arnoux e de Lafforgue?

A discussão elaborada parte da hipótese de uma continuidade da mirada colonial em representações iconográficas contemporâneas de africanos. Sem objetivar desqualificar o viés humanista do fotógrafo francês Eric Lafforgue, utiliza-se de seu trabalho para exemplificar como o humanismo pode coabitar com a mirada colonial. Com a análise feita, retoma-se a fotografia do “bem-querer” de João Roberto Ripper como proposta para eliminar tais reminiscências. Encerra-se o capítulo com um importante fator para a África contemporânea que não foi tratado por Lafforgue em seu portfólio: o mercado de roupas usadas.

1 – FOTOGRAFANDO OS OUTROS

1.1 Problemáticas na história da fotografia em África

O dia 19 de agosto se tornou a data de comemoração do dia mundial da fotografia. Sua criação contemporânea remete a apresentação de Louis Daguerre e seu aparelho de registro fotográfico frente a Academia Francesa de Ciências, no ano de 1839. Apesar das complicações logísticas para se realizar uma fotografia com o daguerreótipo, tais como seu tamanho e o tempo de espera, isso não foi empecilho algum para que logo este se espalhasse ao redor do globo.¹²

O continente africano logo recepcionou o invento. Em janeiro de 1840, Louis Edouard Bouët-Willaumez, um oficial naval francês realizava uma fotografia do castelo de São Jorge da

¹¹ Tradução nossa. “Humanistic approach” e “benevolent gaze” são os respectivos termos originais. Disponível em: <<http://www.ericlafforgue.com/articles/About>>.

¹² No Brasil, por exemplo, o daguerreótipo chegaria ao Rio de Janeiro apenas quatro meses depois da referida apresentação na França.

Mina com o daguerreótipo. Também, segundo David Killingray e Andrew Roberts, a partir de 1844, europeus já possuíam álbuns publicados por fotógrafos amadores de localidades do Egito, apresentando registros sobre o estilo de vida da região. (KILLINGRAY; ROBERTS, 1989). Tais eventos inaugurais foram primeiro trazidos por viajantes, contudo, não tardou para que outros agentes europeus se apoderassem do potencial da fotografia.

Para além dos viajantes e expedicionários europeus, pouco se sabe acerca dos primeiros fotógrafos africanos da época, tampouco sobre seus métodos de aprendizado na prática fotográfica. Alguns estudos comprovam suas existências como fotógrafos ativos em determinadas regiões, entretanto, essa carece de avanços de pesquisa.¹³ A fim de compreender essa primeira década de difusão da fotografia, é preciso levar em consideração que o funcionamento do daguerreótipo implicava na dificuldade de sobrevivência de fontes desse período. A impossibilidade da múltipla reprodução das fotografias com o daguerreótipo tornava muito mais difícil a conservação de uma fotografia produzida uma única vez, contrariamente aos artifícios que seriam criados nas décadas seguintes, nas quais havia a possibilidade de realizar múltiplas cópias. Mesmo assim, o fato de que ainda se consiga encontrar fotografias por volta de 1850¹⁴ realizadas por europeus, pode indicar a hipótese de que apenas tardou-se mais para africanos se tornarem fotógrafos.¹⁵

Jurg Schneider afere que, com raras exceções, é possível datar fotógrafos em determinados locais apenas do final da década de 1860 e início de 1870. Tal apontamento provém do estudo do autor sobre a fotografia na costa oeste da África, em que este discorre sobre fragmentação das fotografias da época em razão da maneira com que circulavam os

¹³ Durante a década de 1850, o afro-americano Augustus Washington migrou dos Estados Unidos da América e se tornou um famoso fotógrafo com estúdios itinerantes em Serra Leoa, Gâmbia e Senegal. Cf. SHUMARD, 1999.

¹⁴ Paul Jenkins realizou um trabalho com as fotografias do acervo da Missão de Basel e encontrou fotografias de missionários em Gana na década de 1850. Segundo o autor, “a câmera era presente até nos locais mais hostis, como a Costa Oeste da África”. JENKINS, 2005. O trabalho de Paul Jenkins no acervo da *Basler Mission* comprova que as fotografias desse período não são acessíveis devido ao processo de conservação das fotografias. Entretanto, a reprodução baseada em gravuras de determinadas formas permitia aferir que as reproduções visuais se alicerçaram na fotografia realizada nesse período inaugural. Para mais: JENKINS, 1993b, p.90. Tal estudo de 1993 se baseou em JENKINS; GEARY, 1985.

¹⁵ É sabido que fotógrafos africanos apareceram nas décadas seguintes à introdução da fotografia. Com a possibilidade de integrar estúdios abertos por fotógrafos europeus, não tardou para que as técnicas fossem dominadas e o acesso ao material necessário para fotografar fosse adquirido. Solomon Osagie Alonge, foi o primeiro fotógrafo oficial da corte real de Benin, Nigéria. Com uma Kodak Brownie, seus registros se iniciam na década de 1930 e ao seu término, reuniram mais de três mil fotografias ao longo de cinco décadas. Seu trabalho como fotógrafo foi comparado às placas de ouro do reino do Benin, classificados como registros visuais que colaboram na preservação dos povos que falam a língua edo. Mulheres africanas também fazem parte da história da fotografia. Existem evidências de estúdios fotográficos estabelecidos em África na mesma época. Felicia Abban foi a primeira fotógrafa profissional de Gana, iniciando seus registros com somente 14 anos, e, com apenas 18, inaugurou seu estúdio em Accra, capital do país. Fotografou para o primeiro presidente após a independência de Gana. Cf. <<https://africa.si.edu/exhibitions/past-exhibitions/alonge/>>.

fotógrafos. Os limites ainda não definidos das colônias — anteriores à Partilha da África¹⁶ — fazia com que as travessias de fotógrafos se dessem em territórios que prontamente poderiam pertencer à outra potência colonial europeia. Ou seja, os registros realizados por fotógrafos de determinadas nacionalidades tinham seus registros reproduzidos em outro local, dificultando a posterior reunião de fontes.

Assim, uma das soluções propostas na tentativa de solucionar parcialmente tal entrave provém de Jurg Schneider (2010) e a ideia de um *Atlantic Landscape*, elaborado em seu trabalho na fotografia da costa oeste africana. Baseada no trabalho de Paul Gilroy, *Atlântico Negro*, o qual ampliou o espaço como compreensão da dinâmica espacial,¹⁷ Schneider argumenta que a possibilidade de compreender a circulação das fotografias desde sua década de inserção passaria obrigatoriamente por uma mudança na maneira de acesso às fontes da época, pois, atualmente:

isso significa que alguém encontrará algo entre a facilidade de acesso completa às fotografias ou uma restrição total, esse pode ou não receber a permissão de registrá-las digitalmente para documentação pessoal, ou também pode ser inquerido a pagar um ou trinta euros por cópia. (SCHNEIDER, 2010, p.138. Tradução nossa).

A crítica elaborada por Jurg Schneider demonstra os problemas de se elaborar uma história da *early african photography*. Mesmo que a chegada do daguerreótipo tenha sido quase que imediata, são poucos locais que tornaram possível acompanhar suas trajetórias desde o princípio. Com isso, estudar determinados contextos torna compulsório um pequeno avanço temporal para momentos que tornam possível preencher lacunas.

Dada a origem das fontes utilizadas no presente trabalho, o primeiro capítulo usa da bibliografia conhecida sobre a fotografia na Abissínia para relacionar seu itinerário durante a segunda metade do século XIX. O contexto singular do país frente ao feroz colonialismo europeu é de extrema relevância para articulação da maneira com que fotografias foram realizadas em seus domínios, visto que a influência europeia é distinta em comparação aos territórios vizinhos.

O próximo subcapítulo aborda a fotografia no período de 1855 a 1868, fim do período dos príncipes¹⁸ (PANKHURST; AJAYI, 2010) e ascensão de Teodoro II, até o fim da campanha expedicionária britânica. O segundo subcapítulo inicia-se em 1871 e avança até 1896,

¹⁶ A partilha da África e sua relação com a fotografia será desenvolvida adiante. Por agora, é importante apenas denotar que o evento daria os contornos de fronteira entre países africanos. A divisão arbitrária feita por europeus corresponderia ao espaço territorial pertencente a cada império.

¹⁷ Nessa ampliação referida para a fotografia, Schneider (2010) dá o exemplo das famílias que possuíam integrantes de ambos os lados do atlântico e possuíam as mesmas fotografias.

¹⁸ O referido período abissínio de 1769 a 1855 foi chamado de “era dos príncipes” e também de “era dos juizes”, em alusão ao livro bíblico dos juizes, “onde não havia rei de Israel, e cada homem fazia o que lhe parecia justo aos próprios olhos” (Jz, 17:6).

abordando a história abissínia atrelada à fotografia durante os reinados de Johannes IV e Menelik II.

1.2 Abissínia através das lentes fotográficas

1859, Abissínia. Henry Aaron Stern, um alemão protestante a serviço de uma organização missionária britânica, realiza missão com objetivo de converter os *falashas*¹⁹ abissínicos ao cristianismo. Em sua passagem pela região, além de seu objetivo principal, Stern produziu fotografias. Devido a perda de tais registros, conhecem-se apenas 20 gravuras postumamente produzidas com base em suas fotografias. Essas foram publicadas ao longo de sua obra *Wandering among the falashas*, de 1862. Junto às imagens, a obra contém descrições de locais e povos por ele encontrados (STERN, 1862). Alguns exemplos de tais fotografias restantes registraram o patriarca egípcio da igreja abissínia; paisagens da capital durante o período de Teodoro II; vilas povoadas por *falashas*; um famoso castelo presente na cidade de Gondar e nobres vestidos juntos aos seus escravizados.²⁰

Seus registros fotográficos são pioneiros no cenário abissínio, além de estarem inseridas em um importante contexto. Poucos anos antes da chegada do missionário Henry Stern, Teodoro II assumia o posto de imperador abissínio. Os cem anos anteriores à sua chegada haviam sido de dominação de *ras*, senhores feudais espalhados em diferentes regiões da Abissínia. Sem encontrar centralidade política desde 1769 — ano da morte do último imperador do período gondarino,²¹ Joás I — a Abissínia viveria quase um século de disputa e fragmentação cultural, deixando imperadores proclamados subjugados ante aos senhores feudais (PANKHURST; AJAYI, 2010).

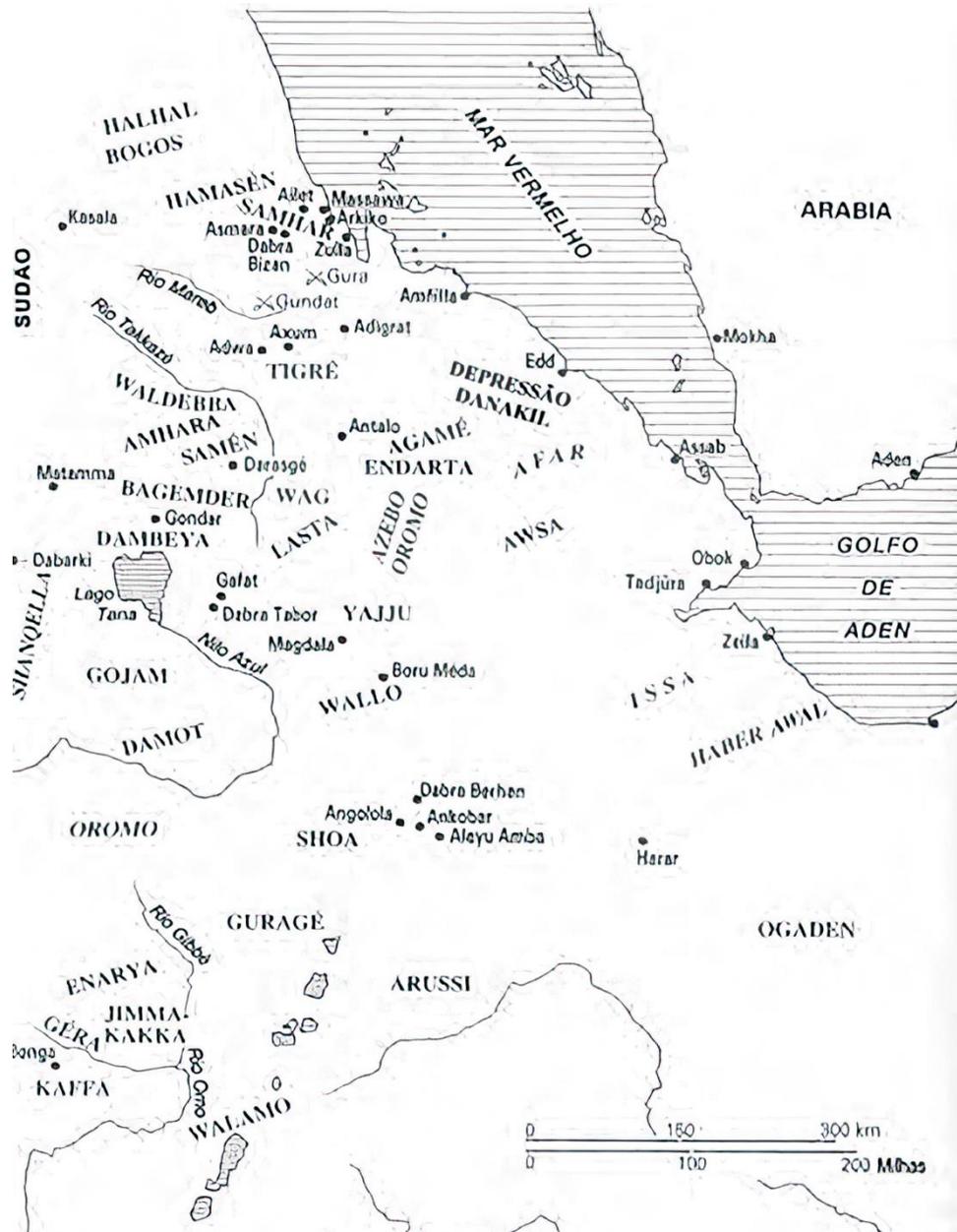
Teodoro II conquistaria o poder somente em 1855. Ao usar a seu favor a profecia de monarca destinado a expulsar muçulmanos de toda a região, o novo imperador uniria a fragmentada Abissínia. Imediatamente após sua ascensão como imperador, sua situação de acesso a rotas comerciais que forneciam armamento militar era escassa, assim, a vinda de estrangeiros para sua corte intensificou-se, tendo em vista a produção dessas em seus domínios.

¹⁹ Denominação dos judeus presentes na Abissínia. A tradução mais próxima para o termo seria “exilados”. Atualmente, a Etiópia possui 70% de sua população cristã e os outros quase 30% de muçulmanos, ou seja, a presença judia historicamente registra menor impacto que cristãos e muçulmanos.

²⁰ É possível conferir outras temáticas fotografadas por Stern na biografia feita por Albert Augustus Isaacs. Cf: ISAACS, 1886.

²¹ Nome em referência ao período inaugurado com a transferência da capital abissínia para Gondar (1630).

Figura 1 – Mapa da Abissínia no século XIX



Fonte: PANKHURST, Richard. Capítulo 15. A Etiópia e a Somália. In: AJAYI, Jacob. História Geral da África. A África do século XIX à década de 1880.

Apesar da chegada de estrangeiros, suas relações com esses não eram oficiais. Ademais, suas relações diplomáticas não eram significativas. A influência europeia mais significativa em África na época, os britânicos, não demonstravam interesse em vínculos com a Abissínia, ignoravam cartas enviadas pela corte de Teodoro II e preferiram “se afastar o quanto possível de todo engajamento” (*ibid*, p.460), justificando sua posição no argumento de que a Abissínia não possuía controle dos portos do Golfo de Áden e que havia grande rotatividade de imperadores.

Assim, a relação da Abissínia com os britânicos era parca durante a chegada do missionário Henry Stern na década de 1860. Importante denotar que a situação abissínia no século XIX, principalmente na segunda metade, não condizia com a dos territórios vizinhos. Ao norte, o Egito crescia sob suas políticas expansionistas apoiadas pelos britânicos. No Oeste, o reino do Sudão, comandado pelo Quediva egípcio Isma'il Paxá, também representava uma ameaça similar. Assim, descontente com a falta de interesse dos quais Teodoro II esperava se aliar, o pretexto encontrado para retaliação aos britânicos foi a descoberta de descrições feitas pelo missionário britânico Henry Stern sobre o imperador, ordenando a prisão do missionário e a equipe que o acompanhava em 1862.²²

A importância da fotografia é curiosa para os desdobramentos do processo de captura de Henry Stern. Nas descrições do missionário feitas em suas missivas às autoridades britânicas, Stern relata que os abissínios designados a vasculhar suas coisas ficaram impressionados com o que encontraram — referindo-se às fotografias realizadas — a ponto de “esquecerem” aquilo que foram designados.²³ Mesmo assim, tal amnésia não evitou que Stern fosse preso e que suas coisas fossem levadas a Teodoro II.

Apesar de Henry Stern ser o responsável por irritar o imperador, a equipe que foi presa junto a ele contava com outros missionários. Todavia, a retaliação abissínia realizada em 1862 não teria impacto imediato e ainda ficaria sem resposta por alguns anos, não fosse o aprisionamento de dois representantes do governo britânico, interessados em negociar a soltura dos missionários. A primeira tentativa de libertação dos missionários pelo cônsul Charles Cameron terminaria com sua captura. A segunda, realizada pelo enviado britânico Hormuzd Rassam, teria o mesmo final em 1864. Sem saídas descomplicadas aparentes, o período sem respostas a Teodoro II terminaria. A rainha britânica decide, por fim, enviar uma expedição à Abissínia em 1867. Destacados do exército presente em Bombaim, na Índia, os britânicos

²² Somado a isso, Teodoro II é presenteado com um tapete pelo secretário do cônsul britânico, Kerens. A imagem representava um soldado de turbante matando um leão, e atrás do soldado, um europeu montava a cavalo. A interpretação de Teodoro II era que os egípcios representavam o soldado, os abissínios eram representados pelo leão (o Leão de Judá utilizado simbolicamente pela Abissínia) e a figura a cavalo representava os britânicos, que apoiavam o ataque ao leão. Cf. PANKHURST; AJAYI, 2010. Tal apoio britânico ao Egito visava principalmente a numerosa produção de algodão do país, principalmente no contexto pós-guerra civil dos Estados Unidos (1861-1865), um grande produtor da matéria prima.

²³ Tais dados são retirados de forma online da Richard Pankhurst Library. A impossibilidade de consulta de muitos trabalhos antigos de forma integral tem suas partes encontradas em: <<https://www.linkethiopia.org/ethiopia/learn-about-ethiopia/pankhurst-history-library/>>. Dono de numerosas pesquisas realizadas sobre a Etiópia, Richard Pankhurst foi um estudioso do assunto durante o século XX e XXI. Fundador do Instituto de Estudos Etíopes em Adis Abeba, também é conhecido por liderar a campanha de retorno ao obelisco de Axum, monumento retirado por italianos após a conquista na Etiópia em 1937, fato concretizado somente em 2008. Escreveu diversos artigos aqui empregados e os capítulos relacionados à história da Etiópia presentes na coleção História Geral da África.

contavam com mais de 13 mil soldados²⁴ — a maioria deles indianos. Acompanhados de jornalistas, tradutores e fotógrafos para resgatar os prisioneiros mantidos na fortaleza de Magdala²⁵, iniciaram a marcha a partir da chegada ao porto de Zula.

Os fotógrafos presentes na expedição foram os primeiros fotógrafos profissionais²⁶ conhecidos em território abissínio, integrantes da 10ª Companhia Real de Engenheiros. Esses não possuem seus nomes escritos no álbum da viagem, entretanto, através dos metadados do repositório de consulta,²⁷ pode-se inferir que havia sete destes com diferentes equipamentos, variando de acordo com a atribuição fotográfica recebida²⁸ (PANKHURST, 1976).

No álbum disponível, existem 70 negativos listados por seu conteúdo, número que pode ser considerado baixo para uma expedição que duraria cinco meses. A explicação para o número é de que a função principal atribuída aos fotógrafos da expedição era reproduzir os mapas através de cópias fotográficas e dá-los às tropas. Ao final, cerca de 15 mil cópias dessas foram feitas, enquanto conta-se com menos de uma centena de fotografias reproduzidas ao público disponíveis. Porém, esse conjunto de fotografias é conhecido como o mais antigo a sobreviver dentre expedições militares acompanhadas por uma equipe de fotógrafos profissionais.

Iniciado em dezembro de 1867, o rápido avanço das tropas britânicas dentro dos territórios abissínios eram fruto da fragilidade do comando de Teodoro II nos anos que antecederam a invasão. Ao ter recuado suas forças restantes para a fortaleza de Magdala, o imperador abriu mão de defender todas as outras posições. O recuo teve como desfecho a única e derradeira batalha, na sexta-feira santa, 10 de abril de 1868, a qual aniquilou grande parte do exército do imperador abissínio.

²⁴ Em análises contemporâneas, pode-se observar que o número de abissínios que defendiam a fortaleza não chegava a ser próximo aos número britânicos. Devido à falta de apoio local a Teodoro II, e a alianças feitas pelos britânicos com potentados regionais abissínios, a ida dos britânicos poderia ter representado a conquista total da região.

²⁵ A expedição britânica de 1867-1868 se tornou objeto de estudo recentemente devido aos acompanhantes que não faziam parte do contingente militar. Um membro do museu britânico acompanhou a expedição, única vez que tal fato ocorreu ao longo da história. É preciso notar como a expedição já possuía o caráter de pilhagem desde seu planejamento, como aponta o artigo recente de Lucia Gunning e Debbie Challis. Cf. GUNNING; CHALLIS, 2023. Sobre o relato da pilhagem dos jornalistas que lá estavam: STANLEY, 1874. Ademais, as descrições dos tesouros pilhados levados à Grã-Bretanha podem ser analisadas criticamente no artigo de PANKHURST, 1985.

²⁶ Leia-se, que receberam formação dos impérios relativa à fotografia.

²⁷ Metadados são dados que explicam outros dados. Os referidos metadados estão disponíveis através da Melville J. Herskovits Library of African Studies of Northwestern University Libraries. <<https://dc.library.northwestern.edu/items/96b6ce46-3f6d-409d-99ff-871092bd97a7>>. Acesso em 12/04/2023.

²⁸ Por exemplo, o fotógrafo destinado a capturar panoramas possuía uma câmera cromática tripla; aquele que fazia os retratos, uma Ross 3A. Não se sabe quantas variações de equipamentos os seis fotógrafos carregavam, todavia, sabe-se sobre o conhecimento destes acerca dos aparelhos, visto que eram treinados para fotografar desde 1856.

O ultimato enviado pelo comandante das tropas britânicas, Robert Napier, foi devolvido por Teodoro II com uma proposta de paz em forma de oferendas animais. Essa foi recusada pelos britânicos, e a interpretação de Teodoro II era de que a batalha continuaria. Sem perspectiva de vitória, o imperador cometeu suicídio na fortaleza de Magdala. Tal fato impediria um dos objetivos secundários fotográficos da expedição: uma fotografia do corpo do imperador após sua morte. Contudo, o desconhecimento do suicídio os levou a invadir a fortaleza apenas três dias depois da primeira batalha, quando Teodoro II já havia sido enterrado (PANKHURST; AJAYI, 2010, p. 464).

Dentre os 70 negativos que temos acesso dessa expedição de cinco meses, algumas poucas fotografias representam grupos de pessoas que posam para a câmera. As legendas que remetem as fotos no álbum com as palavras "*released captives*" (prisioneiros libertos) indicam três grupos diferentes de libertos. A fotografia 58 registrou somente o grupo de europeus; a fotografia 59 registrou somente o grupo de missionários; e a fotografia 60 os artesãos da corte de Teodoro II e suas esposas.

Das três, a fotografia em que Henry Stern aparece não é a do grupo de missionários que foi preso junto a ele. O missionário alemão figura na fotografia 58, com aqueles que motivaram a reação britânica, como o cônsul Charles Cameron, o enviado britânico Hormuzd Rassam e o homem que deu o tapete a Teodoro II, Kerens, secretário do cônsul. O grupo em que Henry Stern foi fotografado pode inferir na mudança de sua relação com os colegas aprisionados ao longo dos seis anos passados, já que a única fotografia do grupo preso junto dele não conta com sua presença.

Henry Stern, ao posar em pé, é o homem mais alto da fotografia. Com sua mão dentro de seu casaco, o missionário parece estar olhando a direita de onde a câmera realizou o registro, dando a impressão de não se haver dado conta que a fotografia ia ser realizada naquele momento. Apenas dois homens olham para a câmera: aqueles que estão sentados no chão com seus braços cruzados. A mulher sentada ao centro tem uma criança, com possibilidade de ter nascido em solo abissínio, porém, não se logrou encontrar a data de sua prisão.

Figura 2 – Grupo de prisioneiros resgatados na expedição britânica de 1868.



Fonte: Photographs from Abyssinia: taken during the progress of the expedition for the release of the prisoners, by the photographers of the 10th Compy. Royal Engineers. 1868.

Os prisioneiros resgatados retornaram junto aos expedicionários, além de espólios do império abissínio. Richard Pankhurst aponta que os pactos realizados pela expedição inglesa com reinados locais da abissínia foram determinantes nos anos que sucederam Teodoro II no poder. A cooperação de Dajazmach Kassa — posteriormente imperador Johannes IV, o vencedor das futuras disputas — na região do Tigre, norte da atual Etiópia, para desembarque e passagem das tropas britânicas em seu regresso foi recompensada com 12 canhões, 752 fuzis e muita munição (PANKHURST; AJAYI 2010) de suma importância para a disputa de poder que duraria de 1868 a 1871.

1.3 A fotografia abissínia no último quartel do século XIX

Como observou-se anteriormente, os acontecimentos que sucederam o primeiro conjunto de fotografias na Abissínia impactaram a sua história ao longo de toda a década de 1860. Entretanto, no período de tempo que separa as fotografias de Henry Stern e os registros da expedição britânica, nada se sabe sobre a fotografia na Abissínia.²⁹ A crítica de Jurg

²⁹ Já no quadro geral, a fotografia era amplamente desenvolvida. 1871 é um dos marcos na história da fotografia. O processo de substituição do composto coloidal molhado, usado desde 1848 na produção das fotografias para

Schneider sobre a dificuldade de acesso é uma das razões para tal desconhecimento.³⁰ Novamente, se faz necessário dar outro pequeno salto temporal para retomar a relação abissínia com a fotografia.

Apesar de a fotografia ter integrado o período comandado por Teodoro II, não há nenhum registro fotográfico seu, apenas representações via gravuras e pinturas. Foi Johannes IV, imperador abissínia entre 1871 e 1889, o primeiro imperador a ser fotografado. Contudo, o registro aconteceu durante a expedição britânica de 1867-1868, antes das vitórias que permitiram sua ascensão como imperador, e não integram o álbum elaborado para registro da expedição. Até onde se conhece, Johannes IV tornaria a ser fotografado somente com a chegada de fotógrafos italianos após a tomada do porto de Massawa em 1885, na época, já intitulado imperador. Seus filhos também foram fotografados nesta mesma época,³¹ porém, na primeira década de seu comando, de 1870, há um intervalo a ser preenchido.

O reinado de Johannes IV se consolidou através de suas vitórias frente às investidas egípcias, às quais o imperador foi capaz de convocar um grande número de soldados para defender os territórios do norte. O prestígio adquirido foi determinante no reconhecimento de sua soberania em 1871 por parte de outros potentados regionais. Contudo, o rei de Shoa, Menelik II, não adentrou na esfera de influência direta de Johannes IV, mantendo-se independente na região centro-sul da Abissínia.

O advento do uso das câmeras fotográficas na Abissínia foi adiado para o reinado de Johannes IV, e mais especificamente, seu contemporâneo próximo Menelik II. (PANKHURST; EDWARDS, 1992). Se são poucos os registros fotográficos conhecidos durante o governo de Johannes IV, na mesma década de 1870, essa encontrou espaço dentro do cotidiano do rei Menelik II.

No Sudão encontrava-se o suíço Werner Munzinger, cujo trabalho exitoso chegou ao conhecimento de Menelik II, que contrata três suíços na segunda metade da década de 1870.³²

sua reprodução, foi substituído por sais de prata imersos em gelatina, o que diminuiria o tempo de exposição necessário para o processo, além de torná-lo mais barato. A acessibilidade do processo refletirá em diversos âmbitos, sobretudo no surgimento de cartões postais. Cf. GORDON; KURZWELLY, 2016.

³⁰ As fotografias da expedição de 1867-1868 servem como exemplo da fragmentação dos registros. Além das fotografias mencionadas do álbum feito pela companhia expedicionária, 52 outras estão no Museu Nacional do Exército Britânico, em Londres, e outras 24 na Biblioteca dos Engenheiros Reais, em Chatham. Cf. SCHNEIDER, 2010.

³¹ Uma das fotografias é encontrada em uma versão francesa da crônica de Menelik II feita por seu secretário real. Também, uma segunda fotografia, de outro filho de Johannes IV é encontrada em versão elaborada por italianos. Cf. SELASSE, 1930.

³² Os suíços eram Appenzeller, um especialista em trabalhos com ferro, Zimmermann, especialista nos trabalhos com madeira, e Alfred Ilg, engenheiro formado há pouco pelo Instituto Politécnico de Zurique. Para efeitos práticos, não se menciona no corpo do texto que antecedeu os suíços contratados em 1879, porém, desde 1876, um francês, conhecido por Pottier, já havia treinado as tropas de Menelik II. Cf. PANKHURST, 1967.

Dentre os três, Alfred Ilg ocuparia um posto dentro da alta hierarquia da corte do imperador. Seus 27 anos de permanência na Abissínia se devem à posição de conselheiro de Menelik II, período em que um dos *hobbies* do suíço seria introduzido ao imperador. A situação em que ocorreu, todavia, não se deu pacificamente. O engenheiro suíço, ao transcrever a situação para seus cadernos explica que foi convocado a dar explicações a Menelik II. O imperador disse à Alfred Ilg:

Eu ouvi algo sobre você. Algo muito maldoso e que certamente eu não teria acreditado que você era capaz de fazê-lo. Ao mesmo tempo, é algo tão ridículo, tão improvável, que de forma alguma eu acreditaria se não tivesse ouvido de pessoas muito confiáveis. Fui informado que, sem meu conhecimento, você me fez muito pequeno, e colocou-me dentro de uma caixa preta junto à minha cidade toda, casas, pessoas e mulas. E o que é mais inacreditável, eu estava com minhas pernas para o alto! (KELLER, 1918. Tradução nossa).

O mal-entendido foi remediado por Alfred Ilg, o qual “teve de explicar ao imperador as leis da óptica, para que então o monarca entendesse o funcionamento de uma câmera” (*ibid*, p.135). A reação de Menelik II foi oposta à decisão de Teodoro II em relação às fotografias de Henry Stern em 1862. Alfred Ilg não foi mantido prisioneiro e não teve seus equipamentos apreendidos.³³ Somadas a fotografia, os anos em que Menelik II esteve no poder tiveram a introdução do telégrafo, da moeda cunhada, da construção de estradas e outros aparatos tecnológicos-desenvolvimentistas. (PANKHURST, 1967).

Apesar de governos independentes, Johannes IV e Menelik II se encontraram a fim de discutir a situação da Abissínia. Em 1878, em Boro Meda, região central do Wallo, um encontro foi realizado com o objetivo principal de discutir as medidas religiosas do império e a relação com os súditos. Uma das decisões tomadas era estipular um prazo máximo para a conversão ao cristianismo, principalmente dos povos localizados nas periferias – vistos como os apoiadores mais frágeis do imperador Johannes IV. A presença conhecida de missionários na região de Shoa foi rechaçada por Johannes IV, que requereu a expulsão desses por parte de Menelik II.

A relação tensa entre o imperador Johannes IV e os missionários explica em parte a falta de numerosas fotografias no período de seu reinado, principalmente a década de 1870 (PANKHURST; AJAYI, 2010). Para realizar seus planos de modernização, Menelik II traria os três suíços mencionados anteriormente em uma dinâmica de recrutamento das técnicas estrangeiras distinta da ação missionária.

A fotografia na Abissínia terminaria a década de 1870 com um cenário contrastante entre o comando central, localizado ao norte, e o reino independente de Menelik II no centro-

³³ Diferentemente de Stern, as fotografias realizadas por Ilg foram bem preservadas por seus descendentes habitantes de Zurique. Algumas delas foram reproduzidas na monografia de LOEFPE, 1974.

sul. Entretanto, é só a partir do início da década de 1880 que a fotografia floresce simultaneamente em várias regiões abissínicas. Tal fenômeno é resultado das movimentações que ocorriam em nações fronteiriças da Abissínia. Os territórios que cercavam a Abissínia seriam dominados formalmente em 1884 via Conferência de Berlim, porém a presença europeia já era significativa havia décadas.³⁴

Os viajantes e colonos que circulavam principalmente pelo Egito e o Sudão intensificaram sua presença na Abissínia e, por consequência, suas práticas fotográficas. A influência francesa na região desde 1856 pela aquisição do porto de Obok, no Mar Vermelho, facilitava as viagens daqueles que iam à África. Um dos primeiros fotógrafos conhecidos a adentrar a Abissínia seria Georges Revoil, ainda em 1880, fotografando a região e os habitantes da Somalilândia, porção leste da Abissínia. A continuidade do trajeto implicava na passagem rumo à região do Ogaden — continuação territorial ao oeste da Somalilândia — fotografado por Frank Linsly James, um inglês, em 1884. Também, o britânico Henry Swayne, no mesmo ano, fotografou o Ogaden, dessa vez com uma *hand-camera*, e publicou sua obra *Seventeen Trips Through Somaliland* (SWAYNE, 1895). Como aponta Richard Pankhurst, as últimas duas décadas do século XIX observaram a vinda numerosa de fotógrafos de Inglaterra, França e Itália (PANKHURST, 1976).

Os anos que precederam a Conferência de Berlim apesar de não apresentarem definições oficiais, já haviam delineado algumas zonas de influência. Os britânicos possuíam forte presença no Sudão³⁵ e no Egito, e disputavam o posto de maior império colonial da época com a França. Nessa disputa, a história da Abissínia enfrentaria seu momento decisivo frente ao colonialismo.

O complicado início da década de 1880 no campo de batalha obrigou os britânicos à negociação com o imperador Johannes IV. As ameaças nos domínios britânicos no Mar Vermelho e no Golfo de Áden requisitavam homens para combater os inimigos, então, as tropas utilizadas nas batalhas de egípcios contra os sudaneses por tais territórios precisavam ser evacuadas via território abissínio. O imperador Johannes IV apenas aceitou tal travessia sob a condição de recuperar terras nas fronteiras com o Sudão, além de assegurar o domínio do importante porto de Massawa. As requisições abissínicas, ocorridas em 1884, não tardaram a ser frustradas.

³⁴ A França, por exemplo, desde 1819 a 1880 fez 118 tratados com chefes africanos, muitos, que facilitavam a circulação de seus viajantes/exploradores.

³⁵ Apesar de terem sido expulsos em 1885 por uma revolução Madista, em 1898 os britânicos retomariam seu controle. Professantes da crença de Madí, um profeta do Islã que livrará o mundo da inequidade e injustiça.

Em 1885, a Itália³⁶ — com aval britânico — tomou o porto de Massawa e se tornou um entrave ao acesso abissínio a armas chegadas pelo porto. O contexto conturbado instaurado indicava que a batalha entre o exército de Johannes IV e do reino da Itália estava no horizonte. Assim, com o objetivo de proteger seus territórios ante a Itália, o imperador destacou todas as suas forças usadas para proteger as fronteiras de uma possível invasão sudanesa para o nordeste abissínio. Não tardou para que os madistas sudaneses se aproveitassem da falta de defesa e derrotassem as forças de Johannes IV dentro de seu território, em 1889.

Marco para início das tensões entre Abissínia e Itália, a tomada do porto de Massawa em 1885 é simbólica para a chegada dos fotógrafos italianos, como Luigi Fiorillo, Filippo Ledru³⁷, Francesco Nicotra e Luigi Naretti. A presença inicial gerou espólios que resistiram, e a penetração em território abissínio pela Itália também foi acompanhada da fotografia. O registro fotográfico de Johannes IV mencionado anteriormente, apesar de não se saber quem a registrou, pode ser vinculada a Luigi Naretti, que fotografou o filho de Johannes IV, Mengesha Johannes.

Simultaneamente, o lado leste abissínio também observava o crescimento da fotografia. Philipp Paulitschke, um austríaco chegara em 1885 em Harar, importante centro comercial do império. Ao fotografar a corte do Emir Abdulahi, foi-lhe perguntado se a fotografia não ia contra os ensinamentos do Alcorão (PAULITSCHKE, 1886). O líder, entretanto, só foi convencido após Philipp lhe contar que outros califas haviam sido fotografados. Além da corte, o austríaco fotografaria a cidade e seus habitantes para compor sua obra.

Do outro lado, na região oeste, as primeiras fotografias conhecidas seriam feitas por um francês, Jules Borelli. O explorador realizou diversas travessias, e quando foi a Entoto, encontrou Menelik II. Entre 1885 e 1888, Borelli reuniu fotografias dos abissínios, das paisagens, além de todo material extra fotográfico que compõem a obra *Ethiopie Meridionale* (BORELLI, 1890). Junto a ele em Entoto, estava o poeta francês Arthur Rimbaud. Entre 1880 e 1891, a Abissínia foi sua nação. Descrita por ele como “a Suíça da África, sem invernos ou verões: primavera perpétua e verdejante e uma existência gratuita e livre” (NICHOLL, 2007) a fotografia foi uma de suas várias ocupações nesses 11 anos. Sua amizade com Alfred Ilg, o suíço fotógrafo da corte de Menelik II, possibilitou a ele firmar contratos de venda de armas ao futuro imperador.

³⁶ Na corrida colonial, as tentativas inglesas de assegurar-se como maior potência colonial implicava em apoiar outras potências que não a França.

³⁷ Segundo Gordon e Kurzweily (2016), Filippo foi um dos primeiros a praticar o fotojornalismo em África, ao registrar a chegada dos italianos ao porto de Massawa em 1885.

A região sul, com os registros fotográficos mais tardios, foi conhecida inicialmente pela fotografia de um húngaro. Acompanhado por uma expedição austríaca vinda da Tanzânia, Teleki von Szek chegou em 1888 na Abissínia e por ali fotografou seus povos e paisagens, hoje reunidos na obra do austríaco Ludwig von Hohnel, *Discovery of Lakes Rudolf and Stefanie*. (HOHNEL, 1968).

Com a fotografia se desenvolvendo através de diferentes figuras na década de 1880, a Abissínia estava envolvida por três principais grupos de fotógrafos: os ingleses, franceses e italianos. Se assim se delineou a situação da fotografia na Abissínia no fim década de 1880, em uma crescente quantitativa e difundindo-se em regiões distintas, o cenário imperial seria marcado pela morte de Johannes IV na batalha contra os sudaneses de 1889.

Diferentemente de Johannes IV, receoso à dominação italiana, Menelik II possuía uma relação amistosa com os italianos. A sua neutralidade se devia ao acesso a armamentos e à técnica fornecida pelos europeus. Ainda em 1889, Menelik II assume como novo imperador abissíneo e firma o tratado de Wuchale com os italianos — o que não impediu uma série de disputas.

A última década da fotografia abissínia seria marcada pela assimilação definitiva da corte de Menelik II em suas práticas. Um dos casos mais notáveis é a substituição de tradicionais elementos fúnebres por representações fotográficas. Era comum entre os nobres, quando ocorria a morte de um dos seus, a produção de uma efígie com o cavalo e os bens mais valiosos do falecido. Com a câmera, as fotografias foram implementadas como parte do ritual, mas não tardou para que substituíssem completamente a efígie. Além disso, era comum realizar a mostra de fotografias acima das cabeças dos enlutados enquanto no funeral, que se tornou famoso pela sua realização no funeral do primo de Menelik II, Ras Makonnen, senhor de Harar. (PANKHURST; EDWARDS, 1992, p.234).

O gosto do imperador pela fotografia na corte também era observado pelos visitantes. Por exemplo, em 1894, Gaston Vanderheyem relata que Menelik II “implorou” para que ele o fotografasse e que havia passado a manhã fotografando a imperatriz junto às princesas da corte com seus vestidos das mais variadas cores (GASTON, 1896). Em relação à população em geral da Abissínia, o mesmo Frank Linsly James que fotografou a região do Ogaden relata que muitas pessoas fugiam dele, e aqueles que posavam para a fotografia eram mal vistos por seus amigos (SWAYNE, 1895). Nota-se que de acordo com os relatos, havia uma diferença significativa na relação entre comandantes e comandados da Abissínia com a fotografia ainda em 1890.

A nova capital, Adis Abeba, passou a receber muitos fotógrafos desde que Menelik II assumira, porém, a prática que tornara a fotografia popular em outros locais tardou para se

firmar na Abissínia. Estúdios fotográficos só foram inaugurados a partir do século XX, especificamente em 1906, com o estúdio de Bedros Boyadjian, um armênio. Só a partir daí, a fotografia teria local fixo para além da corte abissínia. Enquanto tais iniciativas não ocorriam, a dinâmica de 1880 se repetiu em 1890, com fotógrafos viajantes e exploradores diferentes. Entretanto, há de notar as mudanças tecnológicas de produção e circulação entre cada década. Para ficar em dois exemplos, a mudança em massa para uma câmera portátil graças ao lançamento da *Kodak Brown* em 1888, e a prática jornalística de inserir fotografias em suas matérias aumentaram a demanda pelo conteúdo fotografado.

Quanto ao reinado de Menelik, a década de 1890 seria decisiva. Dentro do tratado de Wuchale, assinado em 1889, alguns artigos apresentaram controvérsias ao imperador. O artigo 17, versado tanto em italiano quanto em amárico, continha uma interpretação dúbia.³⁸ Ademais, o ministro das relações exteriores italianas proferiu que, “conforme o artigo 34, S. M. aceita os bons ofícios de S. M. o rei da Itália para tudo quanto diz respeito às relações da Etiópia com outras potências ou governos” (HERTSLET *apud* AJAYI, 2010, p.303) o que contrariava a versão amárica do tratado. Diante disso, em novembro de 1889 — mês seguinte ao anúncio do ministro italiano — a proclamação de Menelik II como imperador não foi reconhecida por nenhum país europeu, já que o entendimento desses era que seus territórios eram parte da “Abissínia italiana”, um protetorado.

Ao denunciar o tratado às potências europeias, em 1893, Menelik II escreve: “A Etiópia não precisa de ninguém: ela estende as mãos para Deus”, colocando-se como combatente sem aliados frente aos europeus. A permissão de italianos nos territórios da atual Eritreia advinda de um acordo anterior também desencadeou o evento inicial da batalha tida como marco da luta anticolonial abissínia.³⁹ O avanço italiano foi combatido pela mobilização do exército de Menelik II já em seus domínios e as tropas invasoras ficaram concentradas em Adowa.

Uma invasão impopular, inferioridade numérica e desconhecimento do território definiam a situação italiana. A derrota da invasão colonialista italiana foi reconhecida em 1896, com a anulação do tratado de Wuchale e o tratado de paz de Adis Abeba. A Etiópia escreveria assim, um capítulo singular no continente africano, celebrado por todos aqueles que lutavam contra o domínio europeu.⁴⁰

³⁸ Na versão em amárico, a Abissínia *poderia* recorrer ao auxílio italiano a fim de criar vínculos com outros países, na versão italiana, a Abissínia *deveria*.

³⁹ Foi a revolta de um chefe eritreu que iniciou o conflito em dezembro de 1894.

⁴⁰ Alguns exemplos das influências da vitória abissínia na época podem ser conferidos em BOAHEN, 2010. p.307.

Com os desdobramentos na luta contra o nacionalismo, o século XX abissínio floresceu distintamente ante aos vizinhos do continente africano, quase que integralmente sob domínio europeu. Os caminhos trilhados pela fotografia nos 74 anos restantes do império abissínio são objeto de outros estudos, todavia, contemporaneamente aos eventos singulares da história abissínia, seus conterrâneos foram subjugados frente às potências colonialistas europeias, que, por sua vez, utilizaram da fotografia como arcabouço legitimador de sua dominação. As formas com que diferentes grupos se valeram de tal artifício variaram, mas alguns deles serão analisados a fim de compreender suas formas e razões.

2. A MIRADA COLONIAL E AS FOTOGRAFIAS DE ARNOUX

2.1 A Partilha da África e seus impactos na fotografia

Até o fim da década de 1880, poucas regiões da África eram controladas de fato por europeus, exceto por algumas porções costeiras que poderiam ser assim caracterizadas. O restante do continente era comandado por africanos e as mudanças internas eram mais significativas que as externas. (BOAHEN, 2010). A trajetória abissínia na década de 1890 se constituiria como experiência singular diante de outras nações africanas, então vítimas do domínio colonial europeu.

Na temporalização do colonialismo defendida por Adu Boahen, apesar de encontrarmos os atos definitivos para divisão dos territórios em África durante 1880 e 1900, é preciso levar em consideração as explicações anteriores a fim de elucidar o processo: a derrota francesa para a Prússia em 1871 teria efeitos diretos em seu desejo expansionista em África; o isolamento britânico na Europa e os fatores nacionalistas os fariam abandonar a ocupação informal; a criação da Associação Internacional Africana pelo rei belga Leopoldo II, que estabelecia o Congo como propriedade privada dentro de África; avanços de Portugal em Moçambique no final da década de 1870, entre outros. (*ibid*, p.17).

Esses são alguns exemplos que complexificam a explicação sobre os eventos do último quartel do século XIX do ponto de vista europeu, todavia, explicações de fatores no lado africano também se fazem necessárias. Os africanos, por sua vez, ao encontrarem-se em batalhas de amplas frentes com povos vizinhos, viram-se fragilizados, pois dividiam suas forças na tentativa de assegurar o *status quo*. Além disso, o desconhecimento dos planos europeus os colocava em desvantagem estratégica e, a isso somado, a desvantagem material — principal delas — teria caráter decisivo. A vinda de equipamentos da Segunda Revolução Industrial

ocorrida na Europa foi incontestavelmente resolutive nas vitórias de batalhas em África⁴¹ (AJAYI, 2010, p.916).

A Conferência de Berlim foi um certame importante para o futuro do continente africano. O conhecimento sobre o território africano havia sido expandido com a (re)produção de mapas. As paisagens foram cada vez mais fotografadas para sociedades de geografia e, postos avançados, criados sob a égide de missionários, proporcionaram fotografar povos localizados nas *hinterlands* africanas. Exploradores e missionários — grupos abordados no subcapítulo seguinte — atuavam sob comando de instituições baseadas nas metrópoles coloniais, mas, antes da década de 1880, poucas eram as situações em que a fotografia era elaborada diretamente para desenvolver o império colonialista europeu.

Assim, a partir do momento em que a diplomacia europeia agiu efetivamente para o domínio no continente africano, a fotografia mudou de função, adaptando-se na colaboração dos objetivos colonialistas.⁴² A maciça chegada de fotógrafos na Abissínia na década de 1880 é resultado direto das pretensões italianas e francesas de futuramente usufruir dos territórios ali presentes. Com objetivos definidos, as diferentes organizações que fotografavam dentro das colônias africanas criaram e modificaram redes de produção e circulação visual, enquanto os chefes africanos por vezes enxergavam que missionários ou engenheiros possuíam a mesma utilidade. (*ibid*, p.928).

2.2 A mirada colonial

Dentre esse quadro de mudanças do caráter fotográfico defendido pelo autor, é preciso distinguir a fotografia colonial e o conceito de mirada colonial para compreender quais registros eram preferíveis para uso do projeto colonialista. Como aponta Mark Rice, ao estudar as variadas práticas fotográficas dos EUA e Espanha no decurso de seus respectivos domínios coloniais nas Filipinas, os objetivos de cada metrópole com a fotografia incidiam em sua produção. Enquanto os EUA desejavam demonstrar a inferioridade filipina no panorama da evolução civilizacional, a Espanha não se valeu da mesma prática (RICE, 2011).

⁴¹ A metralhadora Maxim, surgida em 1884, seria altamente empregada em África. Cf. AJAYI, 2010.

⁴² Apesar de se ater à fotografia em África, alhures, a fotografia também fez parte de outros impérios coloniais. O domínio dos Estados Unidos da América tanto nas Filipinas quanto em Porto Rico demonstrou o potencial de utilizar a fotografia para atingir diferentes objetivos. No contexto filipino, o fotógrafo americano Dean Worcester é caracterizado por ter sido a “incorporação do império americano” devido às 5 mil fotografias feitas no começo do século XX, usadas para delinear o imaginário da colônia na metrópole em revistas, livros e jornais. Cf: RICE, 2011.

A disparidade entre diferentes processos coloniais não se reflete somente entre dois países colonialistas diferentes, mas também entre diferentes colônias pertencentes a um mesmo. No mesmo período, durante o controle colonial americano nas Filipinas no final do século XIX, Porto Rico também havia sido adquirida como colônia. A fotografia em Porto Rico, entretanto, foi construída para transmitir a mensagem de certa proximidade aos EUA, e, diferente das Filipinas, um local possível de morar e realizar empreendimentos futuros. Tais elementos eram instrumentos fundamentais para a garantia da “tranquilidade” aos americanos, já que era preciso assegurar que a colônia não apresentava riscos devido a sua proximidade geográfica com o território estadunidense. (*ibid*, 2011).

Os exemplos de Filipinas e Porto Rico demonstram diferenças claras entre os objetivos da fotografia em cada colônia. Contudo, para perceber tais distinções, é preciso observar o regime visual que as envolve. Se ambas se encaixam dentro do período histórico da fotografia colonial norte-americana, a mirada colonial também foi denominador comum entre as práticas fotográficas nas colônias. Aqueles que foram fotografados estão enquadrados pela lente da câmera como inferiores e como passíveis de serem modificados, indicando objetivos a serem atingidos por ações subsequentes à fotografia.

Em África, com a dominação formal estabelecida a partir de tratados, e as ocupações europeias possibilitadas a partir de batalhas dentro do continente, as novas preocupações das potências imperiais estavam direcionadas à necessidade de mobilizar indivíduos que ocupassem os territórios coloniais. Dentre variados grupos que intensificaram sua estadia em solo africano para carregar o fardo do homem branco⁴³, alguns podem ser destacados, como missionários e exploradores transeuntes, grupos que estabeleceram uma relação próxima com a fotografia.

Há uma copiosa pesquisa sobre a presença de cada grupo mencionado e seus diferentes espólios, desde relatórios apresentados às potências imperiais, até envios de material coletado em África. Dentre todo o legado de suas presenças, este subcapítulo discorre como a mirada colonial foi determinante para a fotografia missionária e científica, além de articulá-las com seus respectivos locais de reprodução elaborados dentro da esfera colonial.⁴⁴

⁴³ Em 1899, o inglês Rudyard Kipling publicou o poema “O fardo do homem branco”, condensando sentimentos colonialistas da época. Destaca-se os trechos do poema “Enviai vossos melhores filhos Ide, condenai seus filhos ao exílio”, versos que demonstram o sentimento de orgulho e obrigação, simultâneos para aqueles que iam ao continente africano. Cf. KIPLING, 1899.

⁴⁴ Faz-se necessário apontar que graças aos estudiosos que se debruçaram em pesquisas de acervos fotográficos coloniais, foram descobertos outros usos que não serão desenvolvidos nos parágrafos seguintes.

2.2.1 Fotografias missionárias

O século XIX registrou um íterim de intensa atividade fotográfica. Nesse contexto, a fotografia traduzia as ações europeias nas colônias, narrando-as por meio de uma lógica temporal: antes, durante e depois de suas presenças. (GANGNAT, 2004). Muitas organizações existentes no período colonial deixaram de existir, todavia, ainda que com outros nomes, algumas delas continuam a funcionar, o que permite acessar os espólios fotográficos da época.⁴⁵

São numerosas as entidades missionárias que estiveram presentes em África. Dedicadas à propagação do cristianismo, as organizações do início do século XIX foram atravessadas pelo romantismo dos movimentos artísticos e influenciadas principalmente pelas noções subjetivas de piedade e redenção. (GANGNAT, 2011, p.30). Tais princípios se baseavam na ideia de “fazer com que todos os homens conhecessem a palavra de Deus” (PRUDHOMME, 2004, p.113) e fizeram parte dos planejamentos de organizações cristãs da época, como a *London Missionary Society* (LMS) fundada em 1795, a *Basler Mission* (BM), em 1815 e a *Société des missions évangéliques de Paris* (SMEP), em 1822. Com o objetivo de desenvolver a trajetória das organizações missionárias em África e sua relação com a fotografia, a atuação da SMEP é uma das mais estudadas, o que permite observar seu percurso ao longo do século XIX.⁴⁶

O surgimento da SMEP se deve ao desmembramento de uma antiga associação missionária à qual essa fazia parte. A eleição de um comitê interno em novembro de 1822 decidiu por desvincular-se da rede. Até aquele momento, a SMEP não possuía nenhuma atividade fora de território francês, todavia, o quadro mudou em 1829, quando a SMEP enviou jovens missionários para a região da África austral, tendo em vista a fundação de sua primeira organização missionária independente. Após transitarem pela região por alguns anos sem sucesso, os missionários foram capazes de estabelecer a missão em Lesoto graças ao pedido de Moshoeshoe – fundador e primeiro rei do Lesoto – em 1833.

A permanência da SMEP ficou limitada à região até 1880, quando foi apresentada ao comitê da instituição, pelo pastor François Coillard, uma expedição com ambições expansionistas ao Zambeze. O objetivo era que a expedição fosse financiada pelo próprio órgão,

⁴⁵ O conhecimento das fotografias sob domínio das organizações possibilitou diversas pesquisas sobre a fotografia missionária, todavia, estudiosos ainda apontam que há uma limitação na reprodução de fotografias das instituições ainda existentes em razão de políticas internas das instituições.

⁴⁶ Tendo em vista que a produção fotográfica da SMEP se iniciaria somente em 1880, época que Hippolyte Arnoux fotografou na Abissínia, pode-se estabelecer uma relação entre as interações inéditas de diferentes agentes nesse período dentro do continente africano. A imersão possível dentro do quadro da SMEP deve-se ao trabalho desenvolvido por Émilie Gangnat, uma tese de doutorado feita sobre os espólios fotográficos da SMEP. Realizada em 2011, a análise durante os 90 anos de atuação do grupo missionário é um trabalho seminal para futuras análises sobre fotografia missionária. Cf. GANGNAT, 2011.

porém, a falta de recursos obrigou Coillard a embarcar rumo à Europa e, durante dois anos, promover palestras para arrecadar fundos. Nesse contexto de penúrias da SMEP, o pastor percebeu que a exposição de imagens ao seu público interferia diretamente no valor que esses doavam.⁴⁷

A tardia inserção na (re)produção de fotografias por parte da SMEP denota um atraso em comparação à fotografia missionária de outras instituições. Em 1855, missionários já fotografavam em Madagascar. A *Basler Mission* já havia enviado a Gana o missionário Wilhelm Locher entre 1860 e 1867. No mesmo período, observa-se a presença do missionário David Livingstone em África com seus dois fotógrafos acompanhantes, Charles Livingstone e John Kirk.⁴⁸

Em relação aos objetivos dessa utilização inaugural⁴⁹ da fotografia por missionários, o estudo de Simon Peers (1995) possibilita delinear três: desenvolvimento da própria causa missionária representada pelo fotógrafo, sobretudo financeiramente; atrair novos integrantes do continente europeu para integrar as missões e demonstrar o continente africano através de perspectivas não missionárias. A análise de Peers prossegue com o apontamento de que missionários pouco fotografavam a si próprios — ou em alguns casos, sua equipe de fotógrafos — nessa época inaugural, fator que permite aferir que a representação da África e africanos em suas fotografias lideravam ante aos outros dois alvos.

A fotografia missionária, apesar de beneficiar a instituição que a praticava, também era vinculada às ciências emergentes da época. A fotografia de africanos servia simultaneamente ao campo etnológico enquanto os registros de locais estabelecidos serviam às sociedades geográficas. Embora de extrema utilidade para si, as fotografias de missionários eram relevantes para outros campos que operam com a fotografia. Assim, a época inaugural da fotografia missionária se encontra em uma zona cinzenta em que não é possível apontá-la como produzida e consumida somente para seu benefício e nem como um instrumento colonialista estruturado.

É somente a partir do surgimento de suportes materiais destinados ao consumo em massa, como revistas, periódicos, relatórios das instituições e dos próprios missionários publicados que a fotografia se torna aliada direta de instituições como a SMEP. Tais suportes possuíam indícios de existência anteriores, como a obra de David Livingstone publicada em

⁴⁷ Os dois anos foram imaginados pelo pastor como necessários para arrecadar o total imaginado, entretanto, em apenas alguns meses ele já havia arrecadado o valor especulado.

⁴⁸ Gangnat descreve que missionários como Livingstone já atribuíam a tarefa de fotografar para outros, não realizando a tarefa por si próprios.

⁴⁹ Para o autor, a fotografia inaugural no contexto missionário remete ao período de 1840 a 1860, quando passaram a inserir ilustrações baseadas em fotografias em suportes materiais.

1865, *Narrative of an expedition to the Zambesi and its tributaries and the discovery of the lakes Shirwa and Nyassa*, que já usava da reprodução de fotografias em prol da *London Missionary Society*, entretanto, exemplos esporádicos — como o de David Livingstone — demonstravam que as instituições missionárias ainda não haviam estabelecido a fotografia para consumo como conduta padrão.

A fotografia também fazia parte dos procedimentos adotados por missionários em campo. Com a finalidade de encontrar meios de penetrar socialmente em território africano — e, posteriormente, fotografá-los — as práticas missionárias seguiam recomendações elaboradas para atingir seus objetivos. Esse método foi amplamente utilizado tanto pela LMS quanto pela SMEP, na tentativa de estabelecer contatos iniciais com líderes africanos e realizar uma “conversão de cima”, ou seja, o sucesso de evangelização de figuras importantes de cada região desencadearia ações imediatas em seus súditos, que seguiriam o mesmo caminho que seus comandantes.⁵⁰

Mesmo compartilhando de práticas de evangelização através da fotografia com outras instituições missionárias, a SMEP tardou em seguir as tendências fotográficas. Malgrado o número de integrantes da instituição ter crescido desde o estabelecimento da missão do Lesoto, foi somente em 1881, com a atuação de François Coillard no Zambeze, que a fotografia em África seria fabricada pela SMEP. Enquanto as publicações de instituições missionárias alhures já continham representações visuais, como fotografias e reproduções de gravuras, os avanços realizados pela SMEP se limitavam a serem publicados textualmente no *Journal des missions évangéliques*, criado em 1823. Para tal mudança, Coillard, durante sua estadia na Europa, foi capaz de adquirir uma câmera financiada por esposas de pastores e missionários que organizavam eventos de caridade para colaborar nas missões.

O sucesso do rápido financiamento de Coillard no último quartel do século XIX possui raízes explicativas. A concepção de que era dever guiar o africano rumo ao caminho cristão fazia parte do imaginário europeu e, com o início da atuação fotográfica da SMEP, esta serviria primariamente para demonstrar o serviço prestado em nome de Deus e admirá-lo através da fotografia. (COILLARD *apud* GANGNAT, 2011). Importante notar, contudo, que haviam resistências iniciais entre imagem e religião discutidas pelas organizações — inclusive pela

⁵⁰ A fotografia missionária também daria um *status* de relevância a aqueles que a praticavam. William Ellis, ao fotografar em Madagascar, comentou que a fotografia auxilia no acesso de nativos que, se não fosse por esse aparato de registros, permaneceriam invisíveis. ELLIS, 1859.

SMEP — devido à existência de passagens bíblicas que rejeitavam a criação de intermédios visuais para adoração de Deus.⁵¹

A intervenção missionária combateria elementos da cultura africana identificados como imorais aos olhos do cristianismo e a fotografia seria testemunha de sua extinção. Descrições de missionários sobre a poligamia de chefes africanos, sobre as religiões rotuladas como fetichismo, “ou seja, uma espécie de espiritualismo vazio” (ALLÉGRET; TEISSERÈS, 1891, p.6) identificavam o problema e, apontavam que aquele era o momento correto para a intervenção europeia, pois o islamismo ainda não havia penetrado. Com tais justificativas para converter os africanos, Gangnat afere que a fotografia realizada pela SMEP destinada à sua comunidade — consumidores do periódico, leitores de relatórios da SMEP — é integralmente caracterizada por registros das práticas condenadas pelo cristianismo (GANGNAT, 2011, p.81). Ao comparar com o estudo de fotografias missionárias feito por Aurélie Secheret, (2000) percebe-se uma singularidade dos registros da SMEP em comparação a outras instituições missionárias, pois a SMEP investiu fortemente em uma visualidade de “denúncia da selvageria das práticas africanas”. (SÉCHERET, 2000, p. 77-78).

Em relação às fotografias das publicações destinadas ao grande público feitas pela SMEP, estas optaram por abranger outras temáticas que não estavam vinculadas à religião. O álbum de 1884 feito por Coillard, *Zambèze*, apresenta fotografias que não se limitavam aos objetivos missionários designados por Simon Peers, mas ampliaram o público a europeus envolvidos com as ciências emergentes e outros interessados que tivessem o desejo de ver o desenvolvimento do empreendimento realizado pela SMEP.

As fotografias foram analisadas por Gangnat e sua composição foi discriminada. Separadas originalmente em dez locais por Coillard, as temáticas foram divididas em cinco unidades por Gangnat: a composição de sua expedição; obras missionárias em andamento; atividades europeias; o território Lozi⁵² e os povos que ali viviam.

A edição de 1886 do periódico da SMEP comunica a venda das fotografias do álbum: “Nos últimos dias, recebemos uma série de 135 fotografias que representam cenas da Missão do Zambeze e da vida dos indígenas que habitam nessas terras longínquas. É desnecessário insistir sobre o extraordinário interesse que possuem essas fotografias. Elas estão à venda, a partir de hoje, com as condições indicadas à frente. (Journal des missions évangéliques *apud* GANGNAT, 2011, p. 328. Tradução nossa).

⁵¹ Êxodo, 20:4-6. Essas resistências seriam superadas pelo protestantismo, então, que usou da imagem não como meio para adoração, mas como instrumento pedagógico de demonstração das ações realizadas e apresentação das obras de Deus como passíveis de serem observadas por aqueles que não fazem parte diretamente da SMEP.

⁵² O povo Lozi situava-se principalmente na região sudoeste da Zâmbia.

A reprodução da fotografia graças ao uso dos sais de prata permitiu uma venda positiva à SMEP, que gerou 2539 francos em pouco mais de um ano, custando apenas 1173 para sua realização (GANGNAT, 2011, p.84). Parte-se do argumento de que é possível localizar os registros usados internamente pela SMEP e aqueles divulgados ao grande público como constituintes do regime da mirada colonial, onde as características da fotografia materializaram o imaginário colonialista europeu em prol da ocupação efetiva em África (DEBRAY, 1992, p.111). O sucesso de vendas e difusão do exemplo do álbum *Zambeze* permite delinear alguns desses elementos

Primeiro, a produção fotográfica possuía um local específico para circulação. Mesmo com a tardia inserção fotográfica da SMEP para benefício próprio, obteve sucesso assim que o fez, pois encontrou em solo europeu um público consumidor ávido por aquilo que ocorria nas colônias. Segundo, o conteúdo das publicações que mesclavam temáticas — como o álbum *Zambeze* — passou a beneficiá-los progressivamente devido à construção de uma narrativa de africanos selvagens que dialoga com elementos fotográficos vinculados às outras ciências.

Terceiro, a produção da SMEP se encontrava em sincronia aos princípios que regiam o poder colonial. A fotografia missionária reforçava o imaginário de que “ilustrar as obras de Deus”, significava, na verdade, consolidar razões para tutelar africanos à civilização, vinculada estritamente aos princípios cristãos. Assim, a mirada colonial exercida pela SMEP materializa a sintonia de ideias e objetivos dos impérios europeus em África, que a partir de 1884, formalizaram o domínio que anteriormente era a eles apenas subentendido.

2.2.2 Fotografias científicas

Joseph Conrad escreveu, em 1899, o romance *Coração das Trevas*, que conta a história de Charles Marlow e seu novo trabalho como capitão de um navio para a companhia de comércio belga. O trabalho designado a ele é o de comandar o transporte de marfim no Rio Congo e regressar à Europa com um dos maiores comerciantes de marfim que lá estava, Kurtz. Marlow, descrevendo a África aos amigos após seu retorno à Europa, relata: “[...] é verdade que na época ele não era mais um espaço em branco. Fora preenchido desde a minha meninice com rios e lagos e nomes. Deixara de ser um espaço em branco para ser um lugar de trevas”. (CONRAD, 2022, p.21).

O livro de Conrad é um dos mais marcantes do período colonialista em África. Suas descrições revelam um dos momentos mais cruéis do colonialismo europeu, quando o Estado

livre do Congo era propriedade privada de Leopoldo II, rei da Bélgica. Todavia, a história contada por capitão Marlow aos amigos é representativa de um contexto muito mais amplo.

Décadas antes da travessia de Marlow, o campo da antropologia física construía sua história paralelamente à fotografia. Os estudos primários buscavam a comparação entre diferentes grupos das colônias com o objetivo de categorizá-los, seja por região ou por “tipos”. A câmera como instrumento positivo capaz de representar a realidade era prestádio para avanços nos estudos científicos, pois o que imperava era a objetividade do registro fotográfico. (VICENTE, 2012, p.46). Assim, além do espaço público em que eram propagadas as fotografias missionárias, essa adentrava o espaço privado dos laboratórios.

Filipa Vicente (2014), em seu estudo sobre fotografias coloniais de uso antropológico, traçou empregos dessas no segundo meado do século XIX. O britânico Thomas Huxley, em 1869, demandava que as fotografias feitas em campo fossem “de frente e de perfil, que cada pose fosse acompanhada por uma escala de medida colocada no mesmo plano do indivíduo e que a câmera estivesse a uma distância fixa relativamente ao fotografado”. (*ibid*, p.46). Sua ideia era obter uma catalogação dos povos existentes dentre as colônias do império britânico, todavia, a maneira com que se usaram as fotografias feitas com as recomendações de Huxley falharam em analisar suas respectivas estaturas e demonstravam que, para seus objetivos, era necessário encontrar outros métodos de fotografar.

Francis Galton, fundador da ciência eugenista, em busca de método fotográfico útil à sua ciência, elaborou a técnica de *Composite Portrait*, uma exposição de retratos de um grupo de pessoas sob uma mesma chapa fotográfica, que, expostas por determinado período, eliminavam os traços individuais de cada retrato, sobressaindo apenas aqueles que eram compartilhados por todos os registros analisados. (GALTON, 1878). Em campo africano, a obra do missionário David Livingstone também apresentava características da fotografia antropológica: “não escolha os mais feios [...] mas a melhor classe de nativos que possa representar as características daquela raça”.⁵³ (LIVINGSTONE, 1956, p. 431)

Os trabalhos de localização e informação do continente africano recolhidos por expedicionários enviados das coroas europeias se mostraram assaz úteis, pois, além de apresentarem a localização geográfica de determinados povos, faziam os primeiros contatos para posteriormente enviarem registros fotográficos aos laboratórios europeus, que, em um positivismo disfarçado, sempre eram utilizados em termos subjetivos de exotismo e evolução. (RYAN, 2014, p.35). Os poucos exemplos mencionados dão apenas uma pequena dimensão

⁵³ Tradução nossa: “*don't choose the ugliest, [...] but the better class of natives who are believed to be characteristic of the race*”.

dos usos antropológicos, mas, ainda assim, fica claro que o elo do projeto científico se baseou em conhecer para ocupar. (COSTA, 2013).

Não foi somente o campo antropológico que se beneficiou da fotografia. Naiara Krachenski (2022), em seu estudo sobre os registros fotográficos da DKG (*Deutsche Kolonialgesellschaft*) nos territórios coloniais alemães, demonstra que havia uma quantidade considerável de fotografias dedicadas às paisagens coloniais. Diferente dos registros que buscavam registrar os africanos para fins antropológicos, a perspectiva geográfica buscava demonstrar uma África intocada pela natureza humana. Ao mesmo tempo em que fotografavam para justificar a ação alemã no continente, visando atrair colonos para habitar tais terras, “definiam os limites dos territórios conquistados, além de catalogar a biodiversidade existente, colaborando para a compreensão das possibilidades de exploração econômica”. (KRACHENSKI, 2022, p. 52).

O romantismo identificado como fator relevante nas ações missionárias do início do século XIX também influenciou, segundo a autora, a fotografia geográfica da DKG. Nota-se a subjetividade dos fotógrafos em relação à natureza, que passava a ser objeto dos olhos que apropriam, desejam e dominam (*ibid*, p. 64). As fotografias de uma natureza virgem eram parte da construção destinada aos alemães que consumiam a fotografia na metrópole.

A principal ideia de demonstrar tal natureza intocada era evidenciar posteriormente a ação europeia através de suas construções e infraestruturas, justificando-a sob a lógica de benefícios aos africanos ao serem colonizados. Similar a lógica missionária de presente e passado a qual implicava a passagem de africanos selvagens para civilizados, as sociedades de geografia como a DKG inseriram as fotografias na dicotomia de atraso e progresso.

Todavia, como apontou Naiara Krachenski, uma perscruta nos arquivos de organizações, em termos gerais, permite aferir que as fotografias da DKG visavam a construção de uma identidade alemã em oposição ao Outro africano com bases em representações do desconhecido e do exótico (*ibid*, p.3). A fotografia geográfica da DKG, as teorias antropológicas embasadas em fotografias e o uso dessa pela medicina tropical demonstram como a visualidade foi elaborada de maneiras diferentes, mas sempre com o intuito de diminuir a agência africana em seus próprios territórios, representando-os como inferiores, enfermos e, na fotografia geográfica, invisíveis.

Como aponta James Ryan (2014), fotografias do período colonial muitas vezes apresentam um quadro sentimental, enganador, por vezes inteiramente falso, dos acontecimentos, indivíduos e circunstâncias históricas. (RYAN, 2014, p.31). Cabe aos historiadores interessados em explorar as inúmeras fotografias realizadas sob a mirada colonial

localizá-las em seu contexto de produção e contestá-las como objetos tradutores de uma realidade forjada por impérios coloniais.

2.3 Hippolyte Arnoux e o Egito

Dentre os desafios de trabalhos relacionados à fotografia do período colonial, um dos principais reflete-se na forma com que os registros visuais de determinados grupos se apresentam ao pesquisador: insuficientes em atestar seu significado original por si próprios. Como aponta Elizabeth Edwards, (2015) fotografias desempenham sentidos distintos de acordo com a epistemologia selecionada (EDWARDS, 2015, p.35).

Ao tratar de fotografias do período colonial, para além da escolha do material, existem questionamentos que são postados conjuntamente. Como demonstrar o sentido de fotografias coloniais sem conhecimento sobre os indivíduos que eram fotografados? De que maneira se pode encontrar o significado original de uma fotografia sem conhecer suas motivações prévias? Para tais questionamentos, a diferenciação feita anteriormente entre fotografia colonial e a mirada colonial é um dos avanços no campo da análise fotográfica, pois esse permite discernir o tratamento da fotografia enquanto registro histórico do período colonial e enquanto objetificação do fotografado, respectivamente.

Tema profícuo nas últimas décadas, a fotografia realizada no período colonial africano foi capaz de responder a inúmeras questões que não se limitam as porções colonizadas, mas também as suas relativas metrópoles. A produção e o consumo de fotografias não ficaram limitadas entre quem fotografava e aquilo/aquele(s) que era(m) fotografado(s), se expandindo para públicos anônimos que não eram somente usuários, mas agentes ativos, e, por vezes, criadores de novos meios de reprodução visual. Conforme constatado em estudos de circuitos sociais de imagens, a ressignificação adquirida por uma mesma fotografia envolvia agentes que por vezes diferiam em seus desígnios. Como observou Frederick Cooper (2005), os instrumentos de poder usados pelo poder colonial transbordavam em seus significados.

Mesmo com sua gênese anterior ao colonialismo formal em África, a fotografia não tardou para ser utensílio do poderio colonial. Consoante a Naiara Krachenski, com base na obra de Anne McClintock, a construção da sociedade europeia consumidora de produtos comercializados pela propaganda mercantil expandia o público participante da esfera colonial (McCLINTOCK *apud* KRACHENSKI, 2022, p.39). De acordo com o desejo dos consumidores, a fotografia circulava entre públicos distintos e se ressignificava em relação ao sentido original.

Todavia, como apontou Roland Barthes, “o que vejo na fotografia realmente existiu, e ali esteve”, (BARTHES, 1984, p.156) a fotografia como testemunha do real possui um significado em seu “isso foi”. O valor real presente em um registro foi apropriado e ressignificado para contemplar grupos europeus que demonstram como o poder colonial se valeu de diferentes mecanismos para legitimar suas atividades. Uma mesma fotografia realizada por um fotógrafo viajante destinada ao seu arquivo privado de viagens certamente adquire outra acepção se reproduzida em uma revista da época.⁵⁴

Sandra Koutsoukos (2010) atesta que a popularização da fotografia que consolidou o consumo em além-mar provém da repetição de uma mesma foto, e não da produção de uma única. A evolução tecnológica da fotografia permitiu a reprodução visual em novos aparatos materiais, como observado nos usos missionários e científicos. Contudo, em solo abissínio, a fotografia se manteve restrita à esfera imperial durante o século XIX, e a possibilidade irrisória de ser fotografado impediu o desenvolvimento potencial de um mercado visual por abissínios.

A falta de uma produção visual sistemática na Abissínia durante o período abordado nos compele a utilizar da fotografia de viajantes — grupo que possui a porção mais significativa dos registros conhecidos da Abissínia do século XIX — para compreender o modo que foram fotografados os povos que ali viviam.

Nessa conjuntura, o fotógrafo francês Hippolyte Arnoux realizou uma expedição iniciada na Palestina, passando por Egito, Núbia, Somália e Abissínia. Sem conhecer a data exata de realização do percurso, sabe-se que uma seleção de 89 fotografias foi publicada em formato de álbum em 1893. O álbum, sua produção e circulação serão objeto de discussão do próximo subcapítulo. Por agora, faz-se necessário compreender as condições que Hippolyte Arnoux encontrou em África e o contexto que antecedeu sua viagem a Abissínia.

Detalhes que antecedem sua chegada em África não são conhecidos. Uma publicação feita pelo Arquivo Nacional Francês em 1996, descreve que “o pouco que conhecemos de Hippolyte Arnoux, são suas fotografias que nos ensinam”.⁵⁵ Segundo Naiara Krachenski, o processo de reconstituição da história através de uma fotografia que pouco se sabe sobre, ainda remete à potência de uma existência concreta que a registrou. (KRACHENSKI, 2022, p.57). Assim, a respeito de Hippolyte Arnoux, mesmo que poucos dados sobre sua trajetória tenham

⁵⁴ Um interessante debate foi proposto por Christaud Geary ao realizar uma visita ao acervo fotográfico pessoal de um missionário em África. Cf: GEARY, 1991.

⁵⁵ Do original: “*le peu que nous connaissons d’Hippolyte Arnoux, ce sont ses photographies qui nous l’apprennent*”. Disponível em: <<https://francearchives.gouv.fr/fr/article/87460835>>. Acesso em 24/04/2023.

sido realizados de forma textual, suas fotografias nos permitem saber as regiões em que foi ativo e a quais temáticas se dedicou enquanto fotógrafo.

As bases de dados da BnF — arquivo que detém os álbuns mencionados doravante — sequer possuem sua data exata de nascimento e morte. Sabe-se que sua atividade fotográfica se fez presente inicialmente no Egito, ao longo da década de 1860, e foi ampliada a outras regiões africanas posteriormente. O álbum de 1893 é o último conjunto fotográfico de Hippolyte Arnoux suscetível a ser acessado no momento da presente pesquisa.⁵⁶ Porém, para compreensão de seu registro pósteros, é preciso compreender o contexto que engendrou seus primeiros registros visuais em África.

As catalogações feitas pela BnF localizam sua primeira coleção fotográfica no Egito durante a construção do Canal de Suez, que por sua vez, havia sido iniciado em abril de 1859. O canal de Suez é um marco da penetração do grande capital europeu no Egito. Elaborado inicialmente em um acordo entre França e Egito, a dívida externa contraída pelo país sede do canal implicou na venda de sua parte do canal para o Reino Unido. A importância do Canal era ímpar para o escoamento de produtos devido à possibilidade de viajar da Ásia Meridional à Europa sem ter de contornar o continente africano. A partir de sua inauguração em 1869, o interesse dos europeus por regiões próximas aumentou significativamente. (ABDEL-MALEK, 2010, p.402).

Através das fotografias da alvorada da construção imagina-se que sua presença na região já aconteceu no ano de 1860. Hippolyte Arnoux, como fotógrafo profissional, desempenhava seu ofício em um estúdio fixo⁵⁷ localizado na Praça dos Cônsules, em Porto Said, uma cidade portuária no norte do atual Egito que recebia numerosos viajantes que se dirigiam rumo ao extremo oriente. De acordo com os registros fotográficos que lhe são atribuídos, o fotógrafo francês não permaneceria até o fim do século XIX em Porto Said, todavia, foi sua residência durante toda a década de 1860 que consagrou seu nome na fotografia.

O primeiro compilado de fotografias de Hippolyte Arnoux foi publicado durante a década de 1860, *Album du Canal de Suez*. Parte das fotografias de tal álbum provém de um estúdio provisório posicionado sobre um barco que transitava ao longo do Canal de Suez.

⁵⁶ No acervo da BnF, existem nove produções iconográficas catalogadas com o nome de Hippolyte Arnoux. Fazem parte desse registro alguns álbuns de viagens e fotografias de uma mesma temática, além de registros catalogados de forma singular. Em 1900, a primeira foto de um álbum de um oficial da marinha francesa inicia o álbum com um registro de Hippolyte Arnoux, contudo, é a única que aparece. Tais registros podem ser acessados no perfil do fotógrafo na BnF. Disponível em: <https://data.bnf.fr/fr/12546871/hippolyte_arnoux/>. Acesso em 24/04/2023.

⁵⁷ O estúdio fixado em um lugar era produto direto da condição da fotografia em 1860, realizada com um tempo médio de vinte minutos, “o que implicava em um esforço daquele que era capturado de se manter imóvel, ou sua aparição seria equiparável a um borrão”. (KOUTSOUKOS, 2010. p.29).

(PEREZ, 1988, p.27). Além da estrutura para os registros, o fotógrafo francês contou com o apoio dos irmãos Georges e Constantin Zangaki. Os Zangaki eram fotógrafos gregos que, assim como Hippolyte Arnoux, possuíam um estúdio em Porto Said.⁵⁸

Para além das fotografias do Canal de Suez, os conteúdos fotografados pelo francês matizavam entre monumentos, paisagens e habitantes do Egito. Até onde é possível aferir, nenhuma dessas fotografias integrou álbuns durante as décadas de 1860 e 1870, compiladas em formato de álbum apenas décadas depois. No entanto, por meio da análise das temáticas contidas em tais álbuns, é possível apontar que foram realizadas na mesma época que as fotografias do Canal de Suez. Quanto a essas, existem outras produções realizadas por Hippolyte Arnoux hoje presentes em arquivos on-line sob posse da *Compagnie universelle du canal maritime de Suez*.⁵⁹ Apesar de não ser mencionado na produção ou organização desses álbuns, acredita-se que Arnoux era contratado pela companhia recorrentemente, e por não encontrarmos os exatos registros produzidos alhures, há grande possibilidade de que o fotógrafo não desfrutasse da permissão para reproduzi-las em empreendimentos pessoais.

Como denotado anteriormente, a história dos primórdios da fotografia em África deixou diversas lacunas a serem preenchidas, nesse quesito, o Egito pode ser visto como um contraponto às demais localidades.⁶⁰ Sua presença no imaginário europeu data de um período muito anterior as disputas colonialistas europeias,⁶¹ todavia, foi a presença das tropas napoleônicas que ocuparam o Egito no início do século XIX que permeou as ações da geração que testemunhou o surgimento da fotografia em 1839. A partir dessa invenção, estavam dadas as condições de satisfazer a ânsia de Dominique François Arago em sua apresentação do aparelho daguerreótipo frente à Academia Francesa de Ciências: “[...] todos perceberão que, se tivéssemos a fotografia em 1798, nós hoje possuiríamos registros pictóricos fidedignos daquilo de que o mundo ilustrado é eternamente carente”. (TRACHTENBERG, 1980, p.17).

⁵⁸ Além de encontrar-se álbuns com fotografias conjuntas, a utilização das mesmas decorações de cenário falsos em seus estúdios foi outro momento de colaboração entre os fotógrafos. Aparentemente, a colaboração se manteve até 1874, ano em que Arnoux abriria um processo contra um dos irmãos Zangaki por reproduzir e vender fotografias suas. Cf. APOSTOLOU, 2013.

⁵⁹ Para efeitos práticos, doravante se refere a companhia por “Le Suez”, como era chamada na época por franceses.

⁶⁰ A fotografia no Egito foi intensamente estudada a partir da década de 1980. O estudo de Nissan Perez localizou cerca de 250 fotógrafos viajantes ou residentes no Egito e Oriente Próximo. A grande quantidade de registros localizados e apontamentos na fotografia desencadeou em outras pesquisas que colaboraram no conhecimento sobre o período inaugural da fotografia em África. Cf. PEREZ, 1988; BUSTARRET, 1989.

⁶¹ O legado egípcio foi usurpado por europeus sob a argumentação que não compartilham o mesmo universo que o restante da África. Foi Cheikh Anta Diop que realizou o esforço sistemático de argumentar em favor do legado egípcio como pertencente culturalmente e antropologicamente à África. Cf. DIOP, 1974.

Hippolyte Arnoux e outros fotógrafos que decidiram ir ao Egito estavam cientes do desejo de consumo de registros orientalistas.⁶² Além disso, o Egito seria um campo de experimentação para fotógrafos tanto em técnicas quanto em uso de equipamentos, pois o ambiente que se encontravam implicava em dificuldades técnicas distintas das encontradas na Europa (LE GUERN, 2001, p.31).

O legado da fotografia de Hippolyte Arnoux no Egito pode ser observado no período de sua produção e contemporaneamente. Antigamente, em 1889, a Exposição Universal de Paris expôs registros de Hippolyte Arnoux em seus trabalhos para *Le Suez*. (CHEVEDDEN, 1981). Recentemente, o Hotel de Soubise, localizado no 3º *arrondissement* de Paris, recebeu em 1996 uma exposição comemorativa da fotografia de Arnoux, exibindo 59 registros do francês nomeada de “*Photographe de l’union des Mers*”.

O peso dado à fotografia de Hippolyte Arnoux durante as etapas de construção do Canal de Suez fixou sua imagem relacionada somente a produções baseadas no Egito e relacionadas ao empreendimento. Entretanto, álbuns publicados na década de 1890 revelam outros percursos feitos por Arnoux dentro do continente africano, objetos de análise do seguinte subcapítulo.⁶³

2.4 Hippolyte Arnoux e a representação de abissínios

Nenhum dos álbuns analisados no presente subcapítulo possui nome. O primeiro, encontrado sobre o domínio da BnF como “89 phot. d’Egypte, de Nubie, de Palestine, d’Ethiopie, de Somalie, certaines par H. Arnoux, phot. à Port-Said, et Zangaki, don Méhier de Mathuisieulx en 1893”⁶⁴ tem em seu conteúdo um compilado das fotografias realizadas por Hippolyte Arnoux e outros fotógrafos na travessia dos países indicados.

Seus tamanhos variam de 30 x 17.5 cm e 27.5 x 20 cm e não seguem uma ordem clarividente na disposição de consulta ao álbum. Em um primeiro momento, ao ler o nome do álbum, espera-se encontrar uma quantidade considerável de fotografias de todos os locais visitados por Hippolyte Arnoux. Porém, pode-se afirmar, devido aos metadados do repositório da BnF, que 57 fotografias — parcela que representa mais da metade das fotografias — foram

⁶² A fotografia orientalista, assim chamada devido ao trabalho seminal de Edward Said, foi instrumento de manutenção do conceito de Outro situado nas regiões do Oriente Próximo. Através de representações fotográficas, elementos distintos eram anexados como intrínsecos aos fotografados. Recomenda-se a leitura do primeiro capítulo de BEHDAD, 2013.

⁶³ Há apenas uma exceção anterior à década de 1890. Registrado na BnF em 1880, há um álbum nomeado *Voyage de l’Egypte à l’Indochine*. O itinerário de Arnoux começaria em Porto Said, passando por Aden, Ceylan, Birmânia e Singapura. Há uma reunião de 184 fotografias do trajeto que contam com a colaboração de Émile Gsell, outro fotógrafo francês. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84515897>>.

⁶⁴ Apesar do nome do álbum indicar “Etiópia”, Hippolyte Arnoux demarca “Abissínia” nas fotografias do álbum.

realizadas em território egípcio. Porto Said, Ismalia, Alexandria, Suez e Cairo são retratadas em paisagens, ruas e monumentos — como a Esfinge de Gizé e suas pirâmides. Quanto aos outros quatro locais indicados no título do álbum, os metadados registram duas fotografias na região da Núbia, duas fotografias na Palestina, três fotografias na Somália e cinco fotografias na Abissínia. Ainda existem outras vinte fotografias presentes no álbum que não possuem suas respectivas localizações.

Ao observar o álbum pela primeira vez, deparei-me com uma sequência curiosa. As últimas cinco fotografias do respectivo álbum representavam, em sequência, diferentes grupos de combatentes abissínios. Suas representações, no entanto, diferem da maneira com que esperava encontrá-los. Das cinco fotografias, as duas primeiras representam *guerriers abyssins*, as duas seguintes *tirailleurs abyssins* e uma última de *soldats abyssins*.⁶⁵

As fotografias com finalidades científicas possuíam manuais de procedimentos para garantir que o registro seria útil ao que era objetivado. Entretanto, as fotografias feitas por Arnoux contidas nesse álbum são realizadas com elementos distintos: cenários falsos. Por quais razões a fotografia de grupos de combate da Abissínia seriam realizados de tal forma? Quais foram os possíveis usos? Com base em tais questionamentos e se apoiando no conceito da mirada colonial, é possível delinear algumas respostas.

Cabe apontar que há um selo em comum a todas as fotografias do álbum, e algumas delas contam com dois iguais. O selo carrega a escrita “Societè de Geographie” e sua presença se deve à entrega das fotografias à Sociedade de Geografia de Paris pelo visconde Méhier de Mathuisieulx (1860-?).⁶⁶ Nenhum dos outros álbuns consultados na seção de Arnoux do repositório da BnF possui, apenas esse. Estes dão a informação não somente de quem usufruiu das fotografias de Arnoux, mas fornece a data em que fez. Além da presença da instituição no selo, esse contém a inscrição “6 janvier 1893” que confirma sua data.

⁶⁵ Respectivamente: guerreiros abissínios, artilheiros abissínios e soldados abissínios. Tradução nossa.

⁶⁶ Cf. APOSTOLOU, 2011.

Figura 3 – *Tirailleurs abyssins*.

Fonte: 89 phot. d’Egypte, de Nubie, de Palestine, d’Ethiopie, de Somalie, certaines par H. Arnoux, phot. à Port-Saïd, et Zangaki, don Méhier de Mathuisieulx en 1893. CPLSGE: SGWE 175(88).

Há uma sequência numérica presente nas cinco fotografias, explicitada de duas formas. A primeira, acredita-se ter sido elaborada por aquele que reuniu as fotografias para a Sociedade de Geografia de Paris. Sua caligrafia, feita no lado inferior direito, com o que aparenta ser tinta nanquim, nomeia aquele que as reuniu — *Pris par Méhier de Mathuisieulx* — na parte central, o nome dado à fotografia e no lado inferior esquerdo aquele que realizou a fotografia – *H. Arnoux phot.* Entretanto, a confirmação da autoria da fotografia provém de um elemento inserido no interior da fotografia, e não em suas margens. A inscrição do fotógrafo se encontra em locais distintos em cada fotografia, porém, é ela quem nos confirma o clique de Hippolyte Arnoux.

Tais afirmações se tornam importantes por se tratar de um álbum que não reúne somente as fotografias de Hippolyte Arnoux. Várias fotografias do mesmo álbum são atribuídas aos irmãos Zangaki — como as duas fotografias localizadas na região da Núbia. Os metadados da BnF e as informações presentes na fotografia demonstram que a reunião do álbum não remete

a um itinerário completo seguido pelos fotógrafos, mas de viagens distintas de cada um — inclusive, com a possibilidade de terem sido realizadas em momentos diferentes. A sequência numérica das fotografias por Méhier inicia-se no número um e segue uma ordem crescente até a fotografia oitenta e nove, correspondente ao registro dos *soldats abyssins*. A segunda inscrição numérica feita parece ser de um período posterior, pois, feita a lápis, parece ter sido a saída para aquelas fotografias que foram danificadas ao longo do tempo.⁶⁷ O álbum foi disponibilizado no repositório online da BnF em 18/02/2014, o que pode indicar uma marcação feita para tal reprodução.

A fotografia exposta anteriormente foi escolhida para inaugurar a análise das fotografias do álbum, devido aos elementos contrastantes deparados ao observá-la desde a primeira vez. A tradução de *tirailleurs* para o português seria artilheiros, aqueles que se encontram adiantados em relação às tropas de combate com a intenção de realizar o primeiro contato com o inimigo. No grupo de *tirailleurs* fotografado por Hippolyte Arnoux, há um menino abissínio agachado, com a cabeça apoiada em seu pescoço e um olhar capturado de baixo para cima. Sua presença na fotografia não me pareceu congruente ao desígnio de um grupo de artilheiros. Além de sua posição corporal se diferenciar dos outros indivíduos que compartilham o espaço com ele, este é o único que não porta um instrumento de combate, segurando um objeto não identificado em suas mãos fechadas, como se desejasse escondê-la da câmera.

O menino espantado e de função díspar na fotografia leva a questionar o processo anterior à sua chegada no estúdio. Como descrito anteriormente, a fotografia na Abissínia não era popular, assim, os poucos fotografados não escolhiam participar da fotografia, mas eram escolhidos. Desafortunadamente, não se conhece os métodos utilizados por Hippolyte Arnoux para persuadir os abissínios a integrarem seu estúdio provisório.

Do grupo de quatro abissínios, apenas o menino encara diretamente a câmera. Os outros três desviam seus olhares lateralmente, como se prestassem atenção em eventos paralelos à fotografia prestes a acontecer. Posicionados de maneiras distintas, aqueles que estão em pé com a perna apoiada no tronco de árvore parecem ser instruídos para demonstrarem seus instrumentos de combate, ato também concretizado pelo arqueiro que se encontra sentado com as pernas entrelaçadas. O objeto cenográfico presente no fundo da foto⁶⁸ confirma a construção

⁶⁷ Vide imagens 1 e 2 do álbum, respectivamente. Os cantos superiores que possuíam as marcações originais de página não são mais observáveis.

⁶⁸ Apesar de não se fazer possível atestar o cenário falso durante a análise dessa fotografia, tal indicação é confirmada pela figura 5, *soldats abyssins*.

da fotografia, onde os elementos expostos da natureza não são mais que um tronco de árvore usado como assento e gramíneas no solo.

A disposição das fotografias no subcapítulo não se encontra na mesma ordem que a presente no álbum. As cinco fotografias dos abissínios apresentadas à Sociedade de Geografia de Paris apresentam uma lógica sequencial ao observador, a qual figurou primeiramente com os grupos de *guerriers*, *tirailleurs e soldats*, respectivamente, sendo que os dois primeiros possuem duas representações fotográficas cada. A primeira delas, uma fotografia com um número maior de abissínios e outra com somente dois deles. O grupo de *soldats* é o único que possui apenas a fotografia grupal presente no álbum. A falta da fotografia de dois integrantes levanta a hipótese de que Méhier não possuía acesso a essa, pois, dado a maneira com que organizou o álbum, há grande probabilidade de estar ciente da existência de outros registros de Arnoux.

Figura 4 – *Tirailleurs abyssins*.



Fonte: 89 phot. d’Egypte, de Nubie, de Palestine, d’Ethiopie, de Somalie, certaines par H. Arnoux, phot. à Port-Said, et Zangaki, don Méhier de Mathuisieulx en 1893. CPLSGE: SGWE 175(87).

A fotografia da dupla de *tirailleurs* abissínios acima apresenta outros dois indivíduos que não estavam presentes na fotografia grupal. Se os indivíduos diferem, os objetos cenográficos são os mesmos. O tronco de árvore em que ambos se sentam permaneceu em ambas, o cenário, menos visível, aparece apenas em pequenas porções nos lados da fotografia. Dessa vez, ambos os fotografados olham para a câmera e aquele que está à esquerda sorri. Apesar de aqui expostas em ordem inversa ao álbum elaborado por Méhier, a segunda fotografia do presente trabalho possui a indicação numérica “1269”, enquanto a fotografia do grupo de *tirailleurs*, “1267”. Tal número indica que houve uma fotografia “1268”, não encontrada nos registros pesquisados, desconhecimento que pode derivar da seleção de Méhier para o álbum.

Ao aferir significados às fotografias somente por meio dos elementos cenográficos presentes, não tarda o observador apontar para a construção da fotografia em estúdio. Entretanto, o significado que cada fotografia apresenta difere quando observada a maneira que os fotografados se portam para com o cenário. A dupla de *tirailleurs* não somente encara a lente, mas se posiciona conscientemente para salientar os instrumentos que portam. Apesar de apresentarem o mesmo título de fotografia dentro do álbum de Méhier, as poses dos abissínios da fotografia quatro se encontram opostas ao abissínio vacilante na fotografia um.

Durante o século XIX, salvo a apresentação de Méhier para a Sociedade de Geografia de Paris, o circuito social das fotografias de abissínios de Hippolyte Arnoux é desconhecido.⁶⁹ Como aludido previamente, os viajantes que circulavam em território abissínio encontravam um mercado escasso em comparação ao que se construía na costa oeste da África e Egito. Tal diferença resultava que as fotografias que dali surgiam se apresentavam como testemunhas da “verdadeira África” (KRACHENSKI, 2022, p. 133) cobiçada pelos olhares europeus.

A construção da fotografia como tradução material do imaginário europeu é alicerce da mirada colonial. A partir do cenário construído e da presença de africanos nesse, Hippolyte Arnoux tinha a liberdade de demonstrar os abissínios de acordo com seu interesse. Como objetos de uma realidade imaginada pelo fotógrafo, os abissínios se apresentavam diante da câmera. O erguimento de um cenário para fotografia diferia das fotografias observadas nas ciências da época, tal qual a Sociedade de Geografia de Paris. Para ficar em um exemplo, um

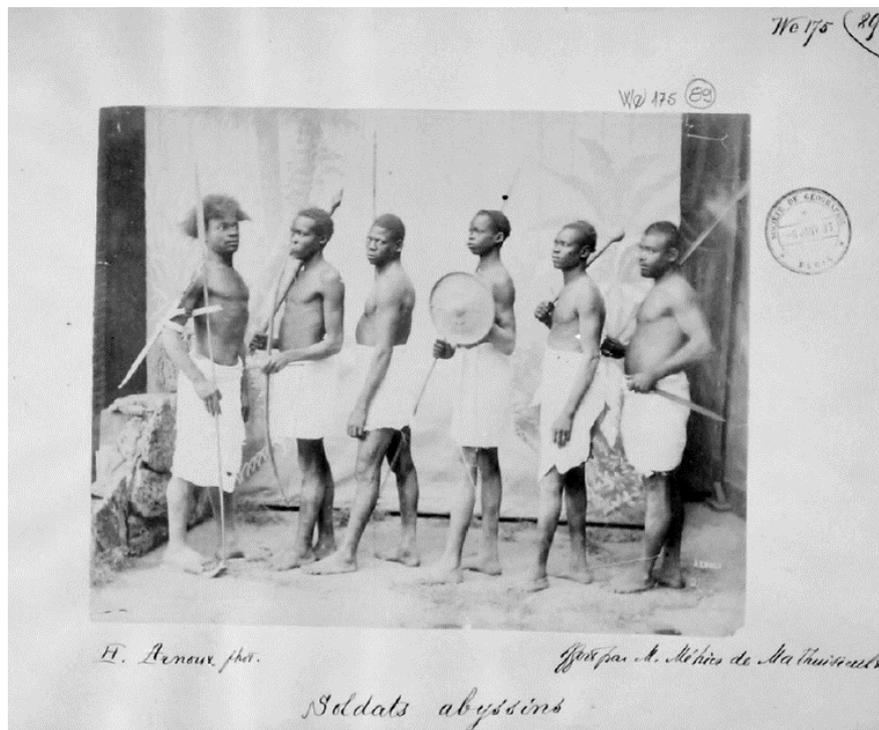
⁶⁹ Ao analisar a trajetória de outros fotógrafos residentes no Egito, encontraram-se correspondências referentes às produções fotográficas desses no *Bulletin de la Société française de photographie*, publicado pela primeira vez em 1855, teve edições ininterruptas até 1909. Pesquisou-se sem sucesso, entre 1870 e 1887 – período que se acredita que foram feitas as fotografias dos abissínios – em busca de informações maiores sobre a trajetória de Arnoux. Acervo disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb344457059/date>>.

manual de fotografia etnográfica elaborado por Maurice Portman em 1896, britânico responsável por fotografias do império nas Ilhas Andamão apontava que

para a etnologia, precisão é requerida. Uma iluminação leve e uma fotografia pitoresca não é desejável; tudo o que se tem de ser observado [pelo fotógrafo] é que a iluminação está correta, e não há uma inserção esquisita de armas ou objetos que escondam membros importantes. (PORTMAN *apud* SEN, 2009, p.364)

Hippolyte Arnoux, como fotógrafo profissional, não fotografava da mesma maneira que faziam os missionários como François Collard ou de acordo com as recomendações das fotografias científicas de Maurice Portman. Porém, ainda que diferentes em seus usos, a representação fotográfica de diferentes âmbitos partilhava, cada uma à sua maneira, a ideia de uma África de atrasos. Como observar-se-á adiante, Hippolyte Arnoux e sua mirada colonial ante aos abissínios colaborou na construção de frágeis grupos militares que defendiam um território que seria conquistado por europeus sem impasses. Tal representação abissínia será melhor entendida com o registro do grupo de *soldats abyssins*.

Figura 5 – *Soldats abyssins*.



Fonte: 89 phot. d'Egypte, de Nubie, de Palestine, d'Ethiopie, de Somalie, certaines par H. Arnoux, phot. à Port-Said, et Zangaki, don Méhier de Mathuisieulx en 1893. CPLSGE: SGWE 175(89).

Em uma fila de seis homens posicionados lateralmente em relação à câmera, cinco deles possuem seu pé esquerdo posicionado à frente de seu pé direito, e seus troncos virados em

direção ao fotografado. Apenas um não segue o posicionamento, com seus pés retos e com o tronco na direção oposta aos outros cinco. A grama presente no solo das fotografias dos *tirailleurs* já não está mais ali, nem o tronco que antes servia de suporte, substituído por um conjunto de pedras postizas no canto esquerdo. O único objeto remanescente dos registros anteriores é o cenário artificial ao fundo, uma paisagem natural observada através dos troncos e folhas.

O enquadramento escolhido por Hippolyte Arnoux, dessa vez, garante a aquele que observa que não se trata de um grupo de soldados presentes em campo, dado que o cenário artificial figura não como plano de fundo integral do registro, mas como uma parte dele. Somado a esse, à extrema direita da fotografia, há um outro cenário posicionado próximo a uma parede, o que indica que as cinco fotografias foram tiradas em um espaço fechado. Os fotografados, desjeitos perante a câmera e inseridos em um cenário que não parece lhes pertencer, levantam incertezas se de efeito são soldados, ou postulam-se como outro elemento simulado na fotografia de Hippolyte Arnoux.

A indeterminação causada pelas exíguas fontes escritas que permitiriam conhecer como se deu a negociação pela fotografia abre espaço para questionar o ofício real dos fotografados. A autonomia do fotógrafo enquanto arquiteto do registro pode ter construído momentos que não são passíveis de serem observados pela lente da câmera, como a distribuição de instrumentos de batalha e roupas para que os abissínios posassem de maneira determinada.

O abissínio à esquerda da fotografia se posiciona como o líder do grupo, tendo seu olhar fixado em algum dos outros dois que voltam seu olhar a ele. A hipótese mais plausível é a de que o registro requereu que todos fitassem o líder postado à esquerda. Três abissínios, contudo, olham para a câmera, com os pescoços levemente inclinados à esquerda, para estes, o registro parece secundário. Sabemos que, enquanto abissínios no estúdio de Hippolyte Arnoux, são soldados que portam instrumentos de batalha. Porém, na mesma época do registro, europeus estavam armados com armas automáticas, enquanto os soldados abissínios fotografados estavam equipados com outra qualidade de instrumentos militares.

Evoca-se o relato de um dos comandantes das tropas britânicas na invasão de 1868, o qual admite que o armamento abissínio era superior ao dos britânicos invasores. (HOZIER, 1869). Composto por 3000 armas de fogo, “carregadas pela boca” e 1000 fuzis de mecha, a tecnologia militar se apresenta não como excepcional, mas introduzida nas tropas abissínias em larga escala (MARKHAM, 1871). Ademais, como observou-se anteriormente, os britânicos deixaram ainda mais armamentos após sua retirada de Magdala, armamentos estes que chegariam às mãos de Johannes IV. Todavia, na fotografia, a situação difere bruscamente.

Todos os fotografados seguram lanças, e três deles exibem uma espada gladiadora, um escudo e um arco e flecha, formando assim, um registro visual dos *soldats*, *tirailleurs* e *guerriers* que utilizam instrumentos primitivos frente a moderna engenharia europeia.

Há de se lembrar que o ano em que as fotografias foram realizadas também não se faz disponível, no entanto, é sabido que os registros de Hippolyte Arnoux são exclusivamente realizados em solo egípcio até 1870. Em virtude da trajetória de mudanças do aparelho fotográfico, em 1888 a câmera portátil *Kodak Brownie* adentrava o mercado. Hippolyte Arnoux, fotógrafo profissional, certamente não tardou em relacionar-se com tal dispositivo. A praticidade da *Kodak Brownie*, caso nas mãos do fotógrafo francês, muito provavelmente teria legado registros diferentes dos que foram realizados em seu estúdio provisional.

A hipótese de que Arnoux tenha percorrido a Abissínia entre 1870 e 1888 permite aferir que naquele contexto, seria comum ao fotógrafo encontrar algum dos membros do corpo militar abissíneo com armas de fogo. Arthur Rimbaud, que comercializou armas para Menelik II na década de 1880, foi acompanhado por uma escolta de soldados abissínios em seu trajeto pelo deserto de Danakil, na porção noroeste da Abissínia. Seu percurso, dirigindo-se aos grandes centros abissínios, como Harar e Entoto, forneceu as informações necessárias sobre o interesse constante de abissínios por adquirirem armas de fogo, o que o levou à negociação com o futuro imperador Menelik II.

A fotografia também havia sido um interesse de Rimbaud na década de 1880. Em seu diário, o poeta francês escreveu: “as reproduções dessas regiões ignoradas e dos tipos singulares que contêm, devem se vender na França” (NICHOLL, 2007, p.230). Os territórios aos quais se refere não tratam do Egito, já fixado no imaginário europeu, mas das porções interiores da África as quais ele circulou, como a Abissínia fotografada por Hippolyte Arnoux.

Ainda que não se conheça a qual público foram destinadas, as cinco fotografias adquirem significado ao serem analisadas conjuntamente. Como dissertou Sandra Koutsoukos, a fotografia em estúdio estava diretamente relacionada ao nível de controle que o fotógrafo exercia sobre seu registro (KOUTSOUKOS, 2010, p.16). Por se tratar de um local interno, os abissínios tiveram de ser persuadidos a adentrar no local. Apesar de portarem armas diferentes, o que usualmente indica funções militares distintas, todos os grupos partilhavam do mesmo modelo de roupa, elemento que também pode ter sido requisitado pelo fotógrafo a fim de padronizar os grupos combatentes através de um uniforme. Suas poses, não somente exibem o aparato militar em todas as fotografias, mas, na fotografia de *soldats*, posam como militares em campo de batalha.

Tais elementos, ao serem enquadrados conjuntamente possibilitam observar as sutilezas da presença de Hippolyte Arnoux não somente como aquele que realiza o ato fotográfico, mas como seu construtor. Como aponta Elizabeth Edwards, compreender a construção da fotografia serve para recuperar significados antes ignorados e desafia sua autoridade documental como instrumento de apreensão da realidade. (EDWARDS, 2015, p.45).

Sem contar um público que consumiria as fotografias *in loco*, Hippolyte Arnoux seguramente construía suas fotografias para o público europeu. Na mesma época em que fotografava no Egito, o fotógrafo italiano Antonio Beato reuniu mais de trinta mil cartões postais e mil e quinhentos negativos vendidos em seu estúdio fotográfico (LE GUERN, 2001, p.31). A quantidade de fotografias atribuídas a Hippolyte Arnoux não atinge tais números, quedando-se em cerca de algumas centenas, e o número de reproduções comerciais de seus registros não foi encontrado. Sem embargo, as fotografias dos abissínios se encontram no álbum apresentado à Sociedade de Geografia de Paris somente em 1893 — um intervalo de tempo considerável em relação ao período que o presente autor acredita que tais registros tenham sido feitos — o que levanta a hipótese da circulação das fotografias de Arnoux nesse entremeio.

Pode-se enrijecer essa possibilidade devido à existência de um segundo álbum, editado em 1892, em que fotografias de Hippolyte Arnoux e dos irmãos Zangaki foram reunidas. O título do álbum foi inserido no repositório da BnF em 2012, “*57 phot., principalement d'Égypte et signées par Zangaki et H. Arnoux, et quelques phot. non signées d'Éthiopie et du Zoulouland, sans date et sans indication de donateur*” é similar ao álbum de 1893. Das 57 fotografias, 34 foram realizadas no Egito e apresentam descrições feitas pelos fotógrafos. Dessa vez, existem 15 fotografias da Abissínia que se fazem presentes, todavia, em nenhuma dessas há identificação do fotógrafo.

De todas as fotografias abissínias, há uma delas que chamou minha atenção. A fotografia 41, descrita nos metadados da BnF como “*Jeunes guerriers abyssins*” não apresenta o selo da Sociedade de Geografia de Paris, nem o fotógrafo que a realizou ou sequer seu título, percebe-se apenas o que a câmera registrou. É através do álbum de 1893, reunido por Méhier, que aquela fotografia pode ser localizada.

Figura 6 – *Jeunes guerriers abyssins.*



Fonte: 57 phot., principalement d'Égypte et signées par Zangaki et H. Arnoux, et quelques phot. non signées d'Éthiopie et du Zoulouland, sans date et sans indication de donateur. SGE SG WE-184. (41)

Ao utilizar do mesmo aparato cenográfico das fotografias encontradas no álbum de 1893, sabe-se que o cenário provisório de Hippolyte Arnoux produziu mais fotografias do que Méhier inseriu na produção do álbum. Como apontou Ana Maria Mauad, é preciso observar a fotografia “como uma determinada escolha realizada num conjunto de escolhas possíveis” (MAUAD, 2005, p.133). Se Méhier elegeu as fotografias que apresentou a Sociedade de Geografia, Hippolyte Arnoux, por sua vez, escolheu não inserir a mesma identificação na fotografia dos jovens guerreiros como havia feito nas outras. O fato de não a editar pode significar que o fotógrafo não a considerou passível de ser reproduzida, mas, mesmo assim, o registro entrou para o álbum de 1892.

Um último apontamento sobre as fotografias encontradas no álbum de 1892 se faz necessário. A fotografia número 51 tem sua descrição da seguinte forma: *Vue de chameaux et de tentes à Danakil.* A região do deserto de Danakil, atravessada por Arthur Rimbaud e fotografada por Hippolyte Arnoux, hoje ocupa o território da atual Etiópia, Eritreia e do

Djibouti. Como observado no primeiro capítulo, os italianos ocuparam a região da Abissínia Italiana — hoje Eritréia — entre a década de 1880 e 1890, mesmo período que o álbum foi editado. Apesar da reprodutibilidade das fotografias não ser conhecida em outros suportes, a entrega do álbum à Sociedade de Geografia de Paris permite aferir que ao menos a França — que registrava sua presença na região do Chifre da África e mantinha relações diplomáticas com a Itália no mesmo período — consumiu a imagem dos combatentes abissínios produzida por Arnoux. O imaginário colonial europeu traduzido na mirada colonial de Arnoux certamente era compartilhado por fotógrafos italianos a serviço do império, que por sua vez (re)produziam estereótipos dos abissínios que os derrotaram na Batalha de Adwa, em 1896.

2.5 Registros coloniais no mercado contemporâneo

Algumas fotografias de Arnoux integram o mercado de arte. O website *MutualArt* possui informações de mais de 655.344 artistas, recolhendo dados sobre leilões e exposições, onde é possível ao consumidor localizar produtos que deseja adquirir.⁷⁰ É nesse mercado visual em que se é possível encontrar uma fotografia de Arnoux que esteve à venda em leilão.⁷¹ A imagem abaixo é um recorte do website *MutualArt* com características do produto. Sem poder acessar os detalhes sobre preços⁷², pode-se conferir que há um preço estabelecido previamente por aquele que possui o objeto, o preço médio da fotografia — que se encontra 53% abaixo do estimado — e o preço em que foi vendido no dia 31/03/2021.

Com as iniciais do fotógrafo logo abaixo do tronco de madeira em que se encontra o jovem abissínio com a cabeça deitada — quase invisível sem que se utilize da ferramenta de zoom — essa faz parte do conjunto de fotografias encontradas nos álbuns de 1892 e 1893. Além da inscrição de H. A. na fotografia, encontram-se elementos suplementares no canto superior direito da fotografia, com uma logomarca do website em que a fotografia está sitiada para venda além da marcação numérica 31. O website, que possui os metadados incertos acerca do local e data, parece utilizar das mesmas categorias do período colonial para referir-se à “África Negra” como marcador mercadológico do produto. Sua aparência, no entanto, difere bruscamente.

⁷⁰ Acesso ao website mencionado disponível em: <<https://www.mutualart.com/>>.

⁷¹ Existem 25 fotografias de Arnoux disponíveis para venda no momento de consulta para a monografia. Disponível em: <<https://www.mutualart.com/Artist/Hippolyte-Arnoux/62925A2656EC2A06/Artworks>>. Acesso em 05/05/2023.

⁷² Para registrar-se no website e visualizar os preços é preciso vincular um método de pagamento com cobrança automática de dezenas de euros, algo que o presente autor não fez.

Figura 7 – Cartão-postal de Arnoux à venda no website MutualArt.



SAVE ARTWORK FOLLOW ARTIST

Hippolyte Arnoux
 Afrique noire, portraits de guerriers
 (Abyssins ?), c. 1880-1890
 albumen print; albumen print mounted on cardboard (2)
 Photography
 27 x 20.5 cm (3) 
 Signed

 Estimate 
 Realized Price  -53% below mid-estimate
 Auction Venue/Sale 
 Sale Date Mar 31, 2021

Fonte: MutualArt

Editado e com aparência renovada, agora pode-se observar claramente o cenário artificial ao fundo e denotar uma segunda aparição de dois abissínios. Em pé, à direita, encontra-se aquele que esteve presente na fotografia grupal dos *tirailleurs abyssins* em pose similar, demonstrando a lança que porta. Deitado, deslumbra-se posando para a câmera o mesmo menino que de forma assustada encarou-a na fotografia número um. Outros dois abissínios compõem a fotografia, integrando de forma inédita nos registros encontrados. Sua função na fotografia, ainda assim, é a mesma que a de seus outros companheiros fotografados: demonstrar seus instrumentos de combate.

Sua presença como objeto de leilão em um website incita novas perguntas acerca do circuito social da fotografia dos abissínios feita por Hippolyte Arnoux, o que extrapola o escopo do presente trabalho. Entretanto, é através da sua venda como artefato produzido no século XIX que é possível perceber o sucesso comercial obtido na mirada colonial em locais de circulação diversos aos utilizados pelas ciências europeias ou grupos missionários em solo africano. A sua residência em Porto Said e seu ofício no Canal de Suez e em estúdio não aparenta ter modificado seu imaginário como europeu, mantendo a posição de alteridade em relação ao Outro quando representava-os em sua lente. Apesar de se encontrar distante de seu local de nascimento, a fotografia de Hippolyte Arnoux refletiu o imaginário daqueles que lá habitavam.

3 – A MIRADA PÓS-COLONIAL E O PORTFÓLIO DE LAFFORGUE

3.1 Itinerários da fotografia humanista

Passados cem anos da apresentação do daguerreótipo à Academia Francesa de Ciências, a fotografia encontrava ecos globais consolidados. Para além dos inéditos desenvolvimentos tecnológicos que permearam sua trajetória, a prática fotográfica também encontrou novas guisas. A França — e especificamente, Paris — que observou a patente da fotografia também seria palco para uma importante viragem dentro do campo da fotografia.⁷³

Na década de 1940, o fim da Segunda Guerra Mundial deixou um continente arrasado por batalhas entre nações europeias. A reconstrução dos países afligidos não se limitou somente ao patrimônio material, mas também suas estruturas morais. Para tal, a fotografia seria um instrumento oportuno para tais desígnios. Como pesquisado por Erika Zerwes, o Estado francês contratou uma numerosa quantidade de fotógrafos durante o período de 1946 a 1960 a fim de produzirem fotografias “vivas, alegres, animadas, contrastadas, características da França e de suas riquezas infinitas, mas também de seu equipamento turístico”.⁷⁴ (HAMILTON *apud* ZERWES, 2016, p.315).

A produção requisitada pelo governo francês obteve êxito em sua reprodução devido a uma conjuntura humanista que se revelou no período do pós Segunda Guerra Mundial. A fim de disseminar essa ideia nas massas ocidentais sensibilizadas, revistas ilustradas eram utilizadas para divulgar fotografias daqueles que estavam a serviço da França, bem como agências fotográficas emergentes compostas por profissionais que lograram da notoriedades que aquela prática permitiu.⁷⁵

Diversas em seus percursos, a fotografia de caráter humanista só passou a ser objeto de estudo a partir de 1980. Das definições encontradas para a fotografia humanista, opta-se por usar a de Laure-Beaumont Maillet, elaborada em 2006, a qual trata da fotografia humanista

⁷³ Importante denotar que o presente autor opta por localizar a gênese da fotografia humanista na década de 1940, contrário a famosa perspectiva ofertada por Claude Nori, que inscreve seu surgimento durante a década de 1930, chamando-a de “realismo poético”. Por observar a fotografia em um contexto humanitário ocidental, o momento após o término da Segunda Guerra Mundial apresenta alicerces mais sólidos. A contratação do governo francês em 1946 para a restauração moral do país através da fotografia é o esteio para atribuir a tal momento a gênese do movimento. Cf. NORI, 1983.

⁷⁴ Erica Zerwes apenas menciona a passagem de Peter Hamilton. O capítulo integral dedicado ao assunto está em HALL, 2007.

⁷⁵ O artigo de Erika Zerwes (2016) aborda exemplos de fotógrafos que fazem parte desse universo da fotografia humanista projetada ao grande público. Revistas ilustradas, como a *Life*, lida por milhões de estadunidenses durante os anos de 1940, tiveram suas fotografias produzidas por agências como a *Magnum*, composta por fotógrafos profissionais dedicados aos registros humanistas.

como “uma corrente que privilegia a pessoa humana, sua dignidade e sua relação com o seu meio”. (BEAUMONT-MAILLET, 2006, p.11). Salienta-se que é preciso considerar as especificidades de cada momento da fotografia humanista, além de se frisar as influências locais dentro cada contexto fotografado. (ZERWES, 2016).

Por versar de forma abrangente sobre a fotografia humanista, nota-se que o itinerário iniciado em 1940 respondeu, com o passar do tempo, diferentes demandas na relação do indivíduo com o meio referido pela autora. O momento em que se originou a fotografia humanista foi profundamente marcado pelos horrores da Segunda Guerra Mundial, todavia, o florescimento da prática em outros locais seguiu, de diferentes formas, a busca do humano dentro da fotografia.

Um célebre fotógrafo dessa geração foi Henri Cartier-Bresson (1908-2004). Em 1947, juntamente a outros fotojornalistas, fundou a Agência Magnum. A ideia de uma instituição fotográfica com base na cooperação entre fotógrafos retiraria a sujeição ante a revistas e concederia maior liberdade a eles. Dentre todos os locais visitados, em nenhum momento Cartier-Bresson utilizou da *mise-en-scène* como recurso para fotografar. Sua denominação de fotografia baseou-se em que “não há nada nesse mundo que não possua um momento decisivo”. (CARTIER-BRESSON, 2014, p. 367).

Considerado o pai do fotojornalismo, a obra de Cartier-Bresson foi — e ainda é — amplamente estudada devido aos seus impactos para o campo da fotografia (HAAS, 1971; GALASSI, 1987; ZERWES, 2016). O objetivo de transmitir a completude do instante fotografado através de seu momento decisivo constituiu um legado duradouro. Como proferiu Cartier-Bresson, “nós, fotógrafos, lidamos com coisas que estão continuamente desaparecendo e, uma vez desaparecidas, não há nenhum esforço sobre a terra que possa fazê-la voltar”. (CARTIER-BRESSON, 2014, p.12).

A referência a um momento que não regressa impulsionou diversos fotógrafos espalhados pelo globo a darem continuidade às práticas propostas por Henri Cartier-Bresson. Sem estender-se na influência do célebre fotojornalista francês, opta-se por observar a continuidade de seu legado através da categoria de fotografia nomeada como “bem-querer”, do brasileiro João Roberto Ripper.

Conhecido nacionalmente por seu trabalho, a influência de Cartier-Bresson chegou a João Ripper através de outro fotógrafo brasileiro, Sebastião Salgado (1944). Por sua vez, Salgado iniciou sua carreira na fotografia na década de 1970, quando integrou as agências Gamma e Sygma. (MRAZ, 2014). Para a primeira, fotografou a Revolução dos Cravos em Portugal (1974), para a segunda, viajou a trabalho para mais de 20 países, cobrindo diversos

eventos entre 1975 e 1979. Entrou para a renomada agência Magnum em 1979. Trabalhos posteriores são dignos de nota, como sua série de fotografias *Workers* (1987), *Êxodos* (1999) e *Gênesis* (2013).

A fotografia humanista de Salgado que percorreu diversas regiões do mundo impactou diretamente João Ripper. Apesar do último não haver fotografado internacionalmente, os métodos desenvolvidos em suas oficinas do bem-querer⁷⁶ beberam da fotografia de Salgado. Os trabalhos supracitados de Salgado valorizaram a realidade de seus sujeitos fotografados e, simultaneamente, são uma denúncia contra situações de violação de direitos humanos, base para a fotografia do bem-querer proposta por João Ripper.

Em uma continuidade da perspectiva humanista de Henri Cartier-Bresson e Sebastião Salgado, João Ripper atesta que sua “grande missão” é “quando ele [fotógrafo] consegue ser um elo de *bem-querer* entre quem é fotografado e quem vê as fotografias”.⁷⁷ O bem-querer surgiu, segundo João Roberto Ripper, ao confrontar a maneira vigente de representação de indivíduos na fotografia midiática.⁷⁸ Ao adentrar no universo da comunicação, o fotógrafo percebeu que populações marginalizadas na sociedade burguesa eram representadas visualmente através de estereótipos, em fotografias localizando-as como seres não-semelhantes aos que a consumiam. Assim, desde seus trabalhos na década de 1980, João Ripper buscou uma maneira pessoal de desempenhar a fotografia e desde 2004, compartilha-a com outros fotógrafos dentro do projeto *Imagens do Povo*.⁷⁹

A atividade fotográfica realizada por João Roberto Ripper foi estudada em dois Trabalhos de Conclusão de Curso. A primeira foi produzida em 2014 por Thaianne Coelho e a segunda em 2022, por Giovanna Temido.⁸⁰ Seus focos, entretanto, não estão no conceito da fotografia do bem-querer, mas a ética que a envolve e sua pedagogia, respectivamente. Concebidos e voltados para a área da comunicação, os trabalhos dão preferência a reprodução

⁷⁶ Nome das oficinas ministradas pelo brasileiro ao redor de seu país, onde esse partilha sua trajetória e ensina o que atribuí pertencer o bem-querer aos interessados na modalidade.

⁷⁷ Grifo do autor. A informação no processo de educação | João Ripper | TEDxUnisinos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EEmyIvpRJ4w&t=1s>>. Acesso em 24/05/2023.

⁷⁸ Importante denotar que, apesar de localizar-se sob os mesmos princípios da fotografia humanista, o bem-querer de João Roberto Ripper é aqui utilizado como uma subdivisão de uma categoria assaz abrangente. A partir da especificidade da produção e divulgação de suas fotografias, o bem-querer desenvolveu métodos específicos para a realização da fotografia.

⁷⁹ O trabalho de João Roberto Ripper é notório na formação de futuros fotógrafos do bem-querer. O Observatório das Favelas fundou, em 2004, o projeto *Imagens do Povo* em parceria com João Roberto Ripper, buscando formar e inserir os fotógrafos do programa no mercado de trabalho. O mote do projeto é desconstruir os estigmas relacionados aos territórios populares. Os resultados da iniciativa podem ser notados através do número de 200 fotógrafos que já foram formados nas seis turmas do projeto, que conta com certificados da UFF e UFRJ. O catálogo de imagens produzidas pode ser encontrado em <<https://imagensdopovo.org.br/>>.

⁸⁰ Cf. COELHO, 2014; TEMIDO, 2022.

da fotografia e não consideram a influência de sua produção como decisório para tal. No entanto, seus apontamentos sobre o bem-querer podem ser utilizados na análise historiográfica da fotografia enquanto documento.

Como expôs Ana Maria Mauad, ao estudar a fotografia, o historiador possui o dever de se posicionar criticamente em relação às operações conceituais e práticas que envolvem a produção, circulação, consumo e agenciamento das fotografias pelos sujeitos envolvidos. (MAUAD, 2008, p. 227). A fim de realizar tal operação, o portfólio *The football stars of Tomorrow* (2012) de Eric Lafforgue será analisado em suas diferentes etapas, vinculando-o aos métodos da fotografia do bem-querer e, simultaneamente, observando os limites do uso do conceito em seu portfólio, apontando permanências da mirada colonial vistas anteriormente em Hippolyte Arnoux.

3.2 Eric Lafforgue e as “estrelas do amanhã”

Dentre uma gama de fotografias disponíveis no website de Eric Lafforgue, a Etiópia é o país categorizado com a maior quantidade. Sua presença em diferentes regiões do país permitiu, segundo o fotógrafo, observar tanto a vida cotidiana quanto rituais ainda restritos aos estrangeiros.⁸¹ Cada local rendeu-lhe variados registros, hoje acessíveis via comercialização. O copioso número de fotografias é reunido a partir de “*stories*”, maneira com a qual nomeia sua seleção. A apresentação destas ocorre através do formato de portfólio. Com a finalidade de elaborar uma narrativa que contextualize seus trabalhos, o recurso empregado para divulgar o trabalho varia no número de recursos visuais empregados, textos explicativos e informações adicionais de autoria do próprio Eric Lafforgue.

Um destes portfólios temáticos tem por nome *The football stars of Tomorrow*. Apesar de não apresentar uma data que aponte sua elaboração, acredita-se que tenha sido produzido em 2012.⁸² Composto por 14 fotografias de homens e mulheres etíopes, foi produzido na região sudoeste da atual Etiópia, especificamente nas vilas de Dimeka, Key Afer e Turmi, constituintes do Vale do Rio Omo. O *studium*⁸³ das fotografias utilizou de camisas dos diversos clubes europeus e seleções nacionais de futebol. Todas as fotografias representam etíopes que posam para a câmera de Lafforgue e, ao final, há um texto de se sua autoria.

⁸¹ Disponível em: <<http://www.ericlafforgue.com/articles/Books>>.

⁸² Tal fato provém das reproduções posteriores do portfólio, mencionados adiante.

⁸³ Conceito de Roland Barthes. Segundo o autor, “reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar intenções do fotógrafo”. De maneira geral, associa-se o conceito ao objeto central da fotografia. Cf. BARTHES, 1984, p.48.

Thousands of Football shirts of Arsenal, Manchester, Chelsea, Milano, etc end up their career in... Ethiopia. Sold in the deep south, in the Omo Valley, those second hand clothes are bought by the local tribes. Most of them ignore the meaning of those shirts, and just buy them for the color, the logo, or the shape

No warrior will go out without his little pillow/seat. Some, like in Hamer tribe wear at the top of the head a clay helmet where they can put some ostrich feathers when they make a special action, like killing a wild animal, or...a man.

Those tribes won't exist in few years as the ethiopian government has launched a huge plan to develop the area. Soon, a highway coming from Mombassa - Nairobi will pass thru the villages to reach Addis Ababa. (LAFFORGUE, 2012)⁸⁴

O Vale do rio Omo abriga a maior diversidade de povos antigos da Etiópia. Lar de 200 mil etíopes de diferentes povos, a região se tornou patrimônio cultural da UNESCO apenas em 1980.⁸⁵ A tardia denominação é explicada por David Turton, pois os viajantes que penetraram a região entre 1890 e 1910, despreocupados com aqueles que ali viviam, criaram mapas etnográficos que divergiam entre si. Assim, informações legadas do período não demonstraram acuradamente a real situação dos povos, afetados por doenças, secas e migrações. (TURTON, 1986).

Foi na década de 1980 que o crescente interesse pela diversidade cultural propiciou conhecer além daquilo que era relatado por viajantes. Tal mudança é resultado das descobertas arqueológicas que identificaram a presença de seres humanos há 2.5 milhões de anos, o que promoveu um interesse progressivo nos terrenos do Vale do Rio Omo. A fim de compreender

⁸⁴ Tradução: Milhares de camisas de futebol do Arsenal/ Manchester, Chelsea, Milan, etc terminam/ sua carreira na... Etiópia. Vendidas nas profundezas/ do sul, no Vale do Omo, essas roupas/ de segunda mão são compradas pelas tribos locais/ A maioria ignora o significado dessas camisas/ e apenas as compra pela/ cor, o logotipo ou a forma/ Nenhum guerreiro sairá sem seu pequeno/ travesseiro/assento/ Alguns, como na tribo Hamer, usam na parte superior/ a cabeça um capacete de cerâmica onde podem colocar/ algumas penas de avestruz quando fazem uma/ ação especial, como matar um animal selvagem/ ou... um homem/ Essas tribos não existirão em poucos anos já que o/ governo etíope lançou um/ grande plano para desenvolver a área/ Logo, uma estrada vindo de Mombassa/ Nairobi passará pelas aldeias para chegar a/ Adis Abeba. LAFFORGE, Eric. *The football stars of tomorrow. Portfólio fotográfico*. Disponível em: <<http://www.ericlafforgue.com/storage/files/pages/ethiopia-foot.pdf>> Acesso em 15/03/2023.

⁸⁵ A Etiópia possui nove locais que integram a lista de patrimônios da UNESCO. A lista completa pode ser conferida em <<https://whc.unesco.org/en/list/>>. Acesso em 16/05/2023.

as formações dos povos atuais que ali vivem, não foram somente estudiosos que tiveram curiosidade em visitar a região. Essa nova condição propiciou também a atividade turística que, desde então, intensificou o contato entre estrangeiros e os povos do Vale.

Eric Lafforgue foi um dos indivíduos que se valeu da possibilidade turística de conhecer a região. Para além da experiência, o fotógrafo aproveitou para registrar os momentos e publicá-los posteriormente. Com base no texto apresentado do portfólio, é possível observar como sua passagem pelo Vale do Rio Omo também o levou a ensaiar acerca de situações referentes aos seus fotografados tanto em escala menor, referindo-se ao grupo fotografado, quanto sobre o quadro geral da região visitada. Em relação aos fotografados com as camisas de futebol, o próximo tópico se atém exclusivamente a eles. Por agora, o enfoque é a última estrofe do texto, a qual se refere a um cenário mais amplo.

Para abordá-la, recorre-se ao trabalho seminal de André Rouillé (2009), *A fotografia entre documento e arte contemporânea*, o qual disserta sobre as diferentes perspectivas possíveis em um registro visual. A natureza de transformação da fotografia apresenta-a em constante mudança, tendo no horizonte o objetivo de responder às novas necessidades da sociedade atual em relação às imagens. (ROUILLÉ, 2009, p.28). Sem cingir-se aos diferentes momentos da fotografia apresentados por Rouillé, destaca-se seus escritos sobre a fotografia como um documento histórico.

É preciso levar em consideração que a fotografia como produto da sociedade industrial permitiu documentar diferentes momentos e transformações relevantes. Traçar o itinerário de uma fotografia a partir de uma data cognoscível viabiliza delinear seu objetivo original e os diferentes usos adquiridos, observando sua validade enquanto documento histórico. Como observado por Rouillé, a sociedade positivista do século XIX encontrou no artifício fotográfico um testemunho da realidade observada. As fotografias de abissínios feitas por Hippolyte Arnoux, ainda em um momento incipiente da prática, permitem observar que sua construção acerca dos fotografados de 1880 não encontrou confirmação documental quanto a condição da Abissínia.

Fixada no imaginário europeu da época, os consumidores das fotografias também utilizavam da câmera do fotógrafo como espelho do real. No entanto, a fotografia como documento passou a ser contestada no final do século XX. O que se apresenta como resultado da disputa, segundo Rouillé, é o surgimento da fotografia-expressão. Sem adentrar no conceito, é importante ressaltar que esse, apesar de reduzir bruscamente seu valor histórico, ainda possui valor documental.

Ressalta-se que tanto Arnoux quanto Lafforgue desempenha(ra)m a fotografia com cunho comercial, representando uma migração do restrito território do útil para a arte. (ROUILLE, 2009). Durante a pesquisa, as fotografias de Arnoux tiveram um itinerário conhecido reduzido, porém suficiente para demonstrar que além da Sociedade de Geografia de Paris, houve reproduções em cartões-postais voltados ao comércio. Os diferentes públicos que tinham a possibilidade de consumir registros de abissínios delineiam o que Rouillé disserta sobre fotografias que se encontram entre a arte e o documento.

Eric Lafforgue, por sua vez, utiliza do espaço textual de seu portfólio para contextualizar o consumidor acerca do caráter documental em sua fotografia. Apesar de não discriminar o cunho documental, sua última estrofe aponta para o desaparecimento daqueles que foram fotografados através de uma rodovia que interliga Mombaça e Nairóbi, cidades do Quênia, com Adis-Abeba, capital da Etiópia. O presente subcapítulo restringe-se a essa estrofe para demonstrar como a fotografia comercial pode se valer de uma narrativa que sensibiliza o consumidor em detrimento do humanismo para com o fotografado.

O projeto de infraestrutura, lançado em 2007 pelo Banco de Desenvolvimento Africano, investiu cerca de 670 milhões de dólares a fim de conectar os dois países e facilitar o trânsito de mercadorias entre ambos.⁸⁶ Lafforgue, ao fotografar indivíduos que vivem no Vale do Rio Omo, utiliza do projeto mencionado para expressar que seus fotografados não existirão mais com o êxito do corredor Mombaça-Nairóbi-Adis Abeba.

O resultado final, entretanto, não extinguiu as tribos mencionadas por Lafforgue, isso se deve ao fato de que a rodovia mencionada sequer passou pela região do Vale do Rio Omo. Isso pode ser conferido no mapa abaixo, atentando-se a porção sudoeste do território em comparação a linha amarela que corta a porção central do país.

⁸⁶ O projeto completo da rodovia pode ser acessado no website do Banco de Desenvolvimento Africano. Disponível em: <<https://projectsportal.afdb.org/dataportal/VProject/show/P-Z1-DB0-095>>. Acesso em 05/06/2023.

Figura 8 – Corredor rodoviário Mombaça – Nairóbi – Adis-Abeba



Fonte: Banco de Desenvolvimento Africano. 2019.

Cabe lembrar que a conclusão da rodovia foi posterior ao portfólio do fotógrafo francês, todavia, a consulta ao projeto permite identificar que os trechos que seriam afetados estavam identificados desde 2011, data da aprovação final. Sem implicações diretas da rodovia na região do Vale do Rio Omo, o trecho presente no portfólio transmite a sensação de que “as estrelas de futebol do amanhã” de Lafforgue desapareceram para o público consumidor contemporâneo.

Pontua-se que o título do portfólio foi determinante para a escolha da fonte, pois, se esse aponta uma continuidade, por que o texto do fotógrafo apresenta um desfecho que não se concretizou?⁸⁷ De forma similar, as fotografias de Arnoux que, por integrarem um momento incipiente da fotografia na Abissínia eram visualizadas como registros dos exércitos que seriam atacados pela Itália em 1896, tais fotografias não se revelaram como documentos que atestavam a real situação. Como apontou Rouillé, a fotografia é construção do início ao fim, porém, mesmo ao fabricar mundos, não é documento por si só (ROUILLÉ, 2009). Assim, ao contrapor

⁸⁷ Ao longo da década de 2010, outros projetos afetaram de fato o Vale do Rio Omo. Destaca-se a barragem chamada de Gibe III, ao longo do Rio Omo. A modernização da área visa utilizá-la para produção de óleo de palma, algodão e açúcar em detrimento da cultura, paisagens e recursos da região. Apesar de tomá-los em conta durante a escrita, limitou-se a análise da rodovia apontada por Lafforgue devido a proposta do presente trabalho.

o recurso visual com outras fontes disponíveis, nota-se que a mensagem elaborada por aquele que comanda a câmera é instrumento serviente a determinados objetivos.

Diferente do fotógrafo do século XIX, Eric Lafforgue dispõe uma quantidade superior de informações sobre sua trajetória, o que permite conhecer mais sobre sua identidade como fotógrafo. A narrativa apresentada no portfólio permite confrontar sua posição benevolente declarada pelo fotógrafo em suas descrições públicas. Através do trabalho de Lafforgue expresso em *The football stars of Tomorrow*, tem-se em vista observar os limites de sua prática fotográfica com as práticas da fotografia do bem-querer, tendo em conta as permanências da mirada colonial exemplificadas em Hippolyte Arnoux.

3.3 Entre a mirada colonial e o olhar de bem-querer

O portfólio de Eric Lafforgue exhibe modelos com camisas de futebol. Os etíopes do Vale do Rio Omo que portam diferentes camisas de futebol, posam para o fotógrafo como partícipes divergentes do que Lafforgue reconhece como fã. Objetiva-se através de sua fotografia, a análise do *studium* do portfólio como fio-condutor de uma permanência do imaginário colonial daquele que fotografa, oculta em elementos da fotografia humanista. Para tal, devido aos limites do presente trabalho, a abordagem de todas as fotografias presentes no portfólio não se torna possível, assim, destacam-se algumas delas para análise.

Destarte, a última fotografia que constitui o portfólio apresenta um homem que porta a camisa de futebol do clube inglês Chelsea. Com uma jaqueta cobrindo apenas um lado de seu corpo, a fotografia dá a impressão de que para posar para a câmera de Lafforgue, o homem tirou-a apenas o suficiente para exibir o emblema do clube de futebol. Com outros objetos em mãos, como uma sacola estampada com princesas da Disney, alguns colares no pescoço e seu *appuie-tête*.⁸⁸ Em 2015, a mesma fotografia foi colocada em destaque no jornal *Daily Mail*, em uma matéria que enfatizou o “novo estilo tribal” através dos registros de Eric Lafforgue.⁸⁹

⁸⁸ Utilizado como assento e apoio de nuca, mais de 80 povos etíopes que utilizam o objeto. Para observar a variedade: <<https://www.galerie-art-africain.com/African-art/Appuie-nuque?pn=2&min=0&max=19600>>.

⁸⁹ A matéria não foi escrita pelo fotógrafo, mas a correspondente do Daily Mail baseou-se no texto de Lafforgue. Disponível em: <<http://www.ericlafforgue.com/storage/img/pages/dm-omo-fashion.jpg>>. Acesso em 14/05/2023.

Figura 9 – Fotografia número 14 de *The football stars of Tomorrow*

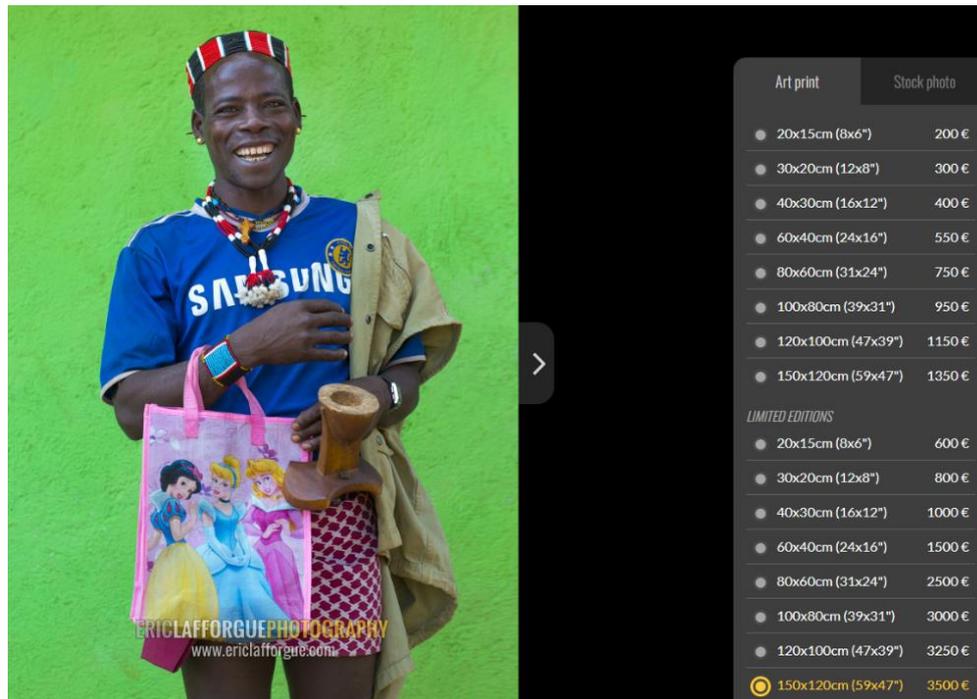


Fonte: LAFFORGUE. Eric. *The football stars of tomorrow*. 2012.

Sem saber seu nome, o fotografado é identificado na matéria como membro do povo Daasanach, um dos oito povos mais numerosos do Vale do Rio Omo. Todavia, no portfólio, não há nenhuma indicação de qual seu povo. O mesmo padrão é identificado em todas as fotografias, pois o texto do portfólio destaca apenas de maneira genérica aqueles que se encontram com uma pena de avestruz na cabeça, cuja pertença é referente ao povo Hamar.

A reprodução das fotografias não se limita a matérias jornalísticas. O impulso dado pela fotografia ao integrar o mercado das artes permitiu que os registros realizados fossem comercializados como produtos. No caso de Lafforgue, seu *website* reúne quase cem mil fotografias disponíveis para consulta. Todas estão disponíveis para compra, tendo seu menor valor fixado em 150 euros, referentes ao uso comercial de algum de seus cliques. Caso o interessado esteja em busca de uma fotografia impressa, o menor valor apresentado é de 200 euros para a dimensão 20 x 15 cm, enquanto uma edição limitada de 150 x 120 cm custa 3500 euros. Abaixo, a mesma fotografia do portfólio selecionada para uma venda individual.

Figura 10 – Momento de compra no website de Eric Lafforgue



Fonte: LAFFORGUE. Eric. The football stars of tomorrow. 2012.

Conforme tratado no subcapítulo de Hippolyte Arnoux, a mirada colonial valeu-se do imaginário europeu para fotografar o Outro. A fotografia abissínia do século XIX destinava-se a uma sociedade incipiente no consumo fotográfico, em sua maioria, ainda vinculada às ciências emergentes. Além de Arnoux, porém, Lafforgue também fotografa a partir de um regime de visualidade ocidental. Se em Arnoux compreende-se o sentido da fotografia abissínia através de fontes externas aos seus registros, no portfólio de Lafforgue, sua mensagem é concebida através de elementos textuais presentes no portfólio.

O desconhecimento etíope acerca da simbologia vinculada às camisas de clubes de futebol está expresso na primeira estrofe de seu texto. Lafforgue afere que seus usos se baseiam pelas cores, símbolos e formas, mas não pelo entendimento esportivo. (LAFFORGUE, 2012). É importante denotar que, dentro da categoria “Etiópia” de seu website, existem dezenas de fotografias retiradas nas pequenas vilas do Vale do Rio Omo, as quais apresentam outros etíopes que portam camisas de clubes europeus. Mesmo com tamanha quantidade de camisas observadas, a conclusão do fotógrafo é baseada em estranhamento da possibilidade de que em um local distante da sede dos clubes, existam fãs de futebol.

A alienação dos etíopes remetida por Lafforgue assemelha-se as representações do século XIX na imprensa ilustrada europeia. Foram diversos os estudos que abordaram os

diferentes suportes materiais responsáveis por fixar as imagens produzidas em África ao público metropolitano. Tratados como inferiores, fracos e atrasados, ou mesmo infantis (HOBSBAWM, 2018, p.128), foram inúmeros os casos em que a representação visual serviu a fins imperiais, todavia, sem deixar de lado o empreendimento comercial.

Sem limitar-se à França — nação de Arnoux e Lafforgue — o mercado visual colonial diversificou-se na produção de caricaturas, bandas desenhadas e reportagens que, majoritariamente produzidas no noroeste europeu, formaram um império de papel. (MARTINS, 2014). A visualidade era a chave para traduzir o poema de Rudyard Kipling para um público que ainda era composto por uma maioria analfabeta (HOBSBAWM, 2018). Lafforgue, por sua vez, ao fotografar em uma sociedade pós-colonial, não encontra o mesmo aparato de difusão de suas imagens, todavia, o seguimento da análise do portfólio demonstra como o imaginário colonial subsiste de diferentes maneiras ao localizar as camisas como elementos exóticos à realidade etíope.

Sua segunda estrofe aborda uma temática totalmente distinta. Agora, o enfoque sai do *studium* e direciona-se aos objetos considerados tradicionais dos africanos. O elemento destacado no texto do portfólio nada tem a ver com a temática de futebol, mas com outro momento de estranhamento do fotógrafo com seu significado, referindo-se a pena sob a cabeça de etíopes, adquirida após a morte de um animal “*or...a man*” (LAFFORGUE, 2012).

Com a discriminação do conteúdo das três estrofes, obtêm-se uma breve descrição sobre as camisas de futebol obtidas através de um mercado de segunda mão — cujo destaque não é o mercado, e sim a falta de conhecimento da vestimenta por parte da maioria dos fotografados — objetos tradicionais em que apenas a pena de avestruz encontra uma explicação baseada na estranheza e um prenúncio do apagamento daqueles representados na fotografia. Com a reprodução comercial da fotografia, um título de portfólio que transmite uma mensagem oposta do texto de seu próprio autor e a reprodução das fotografias em outros suportes, recorda-se da descrição elaborada pelo próprio fotógrafo sobre seu olhar benevolente e sua abordagem humanista para questionar: quais os limites do bem-querer na fotografia de Lafforgue?

A fim de contrastar aqueles que escrevem sobre a fotografia humanista com quem efetivamente a prática, foi realizada a tentativa sem êxito de entrevista sobre o portfólio em questão com Eric Lafforgue. Sem poder abordar especificamente as questões acerca do portfólio produzido no Vale do Rio Omo, utilizou-se de entrevistas disponíveis com respostas ampliadas do fotógrafo francês. Quando perguntado sobre o método utilizado pela fotografia, sua resposta é baseada no que chama de “truque do primeiro contato”, que garante a simpatia para uma fotografia requisitada posteriormente (LAFFORGUE, 2015). Convergente à

fotografia humanista, na continuidade de sua descrição, o fotógrafo destoa em sua resposta ao revelar que em determinados locais, apesar de custoso, ele leva cópias de algumas fotografias para distribuição, momento em que o fotógrafo se torna “o rei da floresta”. (*ibidem*).

Em um primeiro momento, o humanismo aparentemente predomina com a utilização de tais condutas na relação fotógrafo e fotografado. Contudo, ao responder sobre possíveis pagamentos aos seus modelos, Lafforgue defende que em alguns locais tal fato é necessário, e para embasar seu argumento, cita diretamente a Etiópia.

não me incomoda dizer ‘eu dou 1 euro ou 50 centavos de euro’. Na Etiópia isso é o que lhes dá uma refeição. Podemos dizer que [esse é o valor] para uma pose de 30 segundos, contra algumas centenas de euros, talvez milhares de euros que eu posso ganhar. Então, sobre isso eu não tenho nenhum problema. (*ibidem*. Tradução nossa).

A região acima referida pelo fotógrafo é o Vale do Rio Omo, destino de turismo crescente no país. Em seu *website*, somente a sessão “Etiópia” contém quase vinte mil fotografias disponíveis para a venda. Dessa forma, as catorze fotografias presentes em *The football stars of Tomorrow* podem render, na versão mais barata disponível, 2100 euros para Lafforgue, enquanto o custo com os fotografados circula próximo a catorze euros. Ainda ao tratar da Etiópia, porém, referindo-se ao norte do país, o fotógrafo comenta que os modelos não requisitam dinheiro, não havendo gratificação aos que posam para a câmera. Todavia, sem qualquer distinção, suas fotografias são expostas na mesma categoria que as do Vale do Rio Omo, além de o preço no website continuar o mesmo.

Sem essa disponibilidade de informações no website do fotógrafo, seu público deduz que o rótulo de humanismo e benevolência acompanham todos os seus cliques. Todavia, a comercialização da fotografia dos “fãs” etíopes enfatiza como o processo de construção não está evidente ao consumidor da fotografia, que não obtêm informações sobre modelos pagos na elaboração do portfólio. Conforme observou André Rouillé, mesmo em contato com as coisas, o fotógrafo nem sempre está próximo do real (ROUILLÉ, 2009). A fotografia número sete ajuda a elucidar como o fotógrafo encontra limites para a benevolência apresentada ao escolher registros enviesados por seu imaginário para compor o portfólio.

Figura 11 – Fotografia número 7 de *The football stars of Tomorrow*



Fonte: LAFFORGUE. Eric. *The football stars of tomorrow*. 2012.

Ao observá-la, depara-se com um homem e uma mulher. Sem camisa, a mulher posa para a câmera com olhar fixo. Com suas mãos para trás, não é possível conferir se carrega algum objeto, diferente do sujeito postado ao seu lado. Este, por sua vez, com uma pena em sua cabeça, carrega uma SVT 40, modelo de carabina apoiada em seu pé, um *appui-tête* e porta uma camiseta listrada com as letras AIG.⁹⁰

Sem a visualização justaposta das fotografias no portfólio, como é possível saber o que vincula os fotografados às *Football Stars of Tomorrow*? Apenas com o patrocínio, somente um círculo restrito é passível de identificar o clube representado pela camisa do homem etíope, enquanto a mulher apenas acompanha-o com sua pose, sem nada que a vincule com o título ou o texto presente no portfólio.⁹¹

⁹⁰ Sigla de American International Group, patrocinador do Manchester United, clube inglês.

⁹¹ O contato com o fotógrafo buscava entender como se deu a seleção de fotografias como essa no portfólio. Os momentos que Lafforgue se deparou com os indivíduos portando-as também fazia parte do questionário. O objeto *appui-nuque*, por exemplo, aparece geralmente para pastores que o carregam para os campos enquanto

Regressa-se à questão de reprodução das fotografias do portfólio. Em 2013, outra reportagem do *Daily Time* utilizou fotografias dos etíopes. Dessa vez, seu título iniciou com “*Football? It’s tribal!*”⁹² e seu texto é similar ao presente no portfólio de Lafforgue. Todavia, das fotografias utilizadas na reportagem, apenas uma daquelas figura entre as catorze presentes no portfólio, enquanto outras cinco não foram incluídas em *The football stars of Tomorrow*. Ademais, ambas as reportagens chamam a atenção por não integrarem a sessão de esportes do jornal, mas as respectivas sessões “*female*” e “*news*”.

Em seu site, há um espaço dedicado aos diferentes espaços em que figuram suas fotografias. Curiosamente, há outra reprodução de suas fotografias na revista da *British Airways*, companhia aérea conhecida por valer-se de recursos propagandísticos para estimular o turismo em determinados locais. Dessa vez, com o título “*Ethiopia’s accidental football fans*” e três fotografias da composição original do portfólio, a reportagem volta-se à mensagem elaborada por Lafforgue em seu texto.⁹³

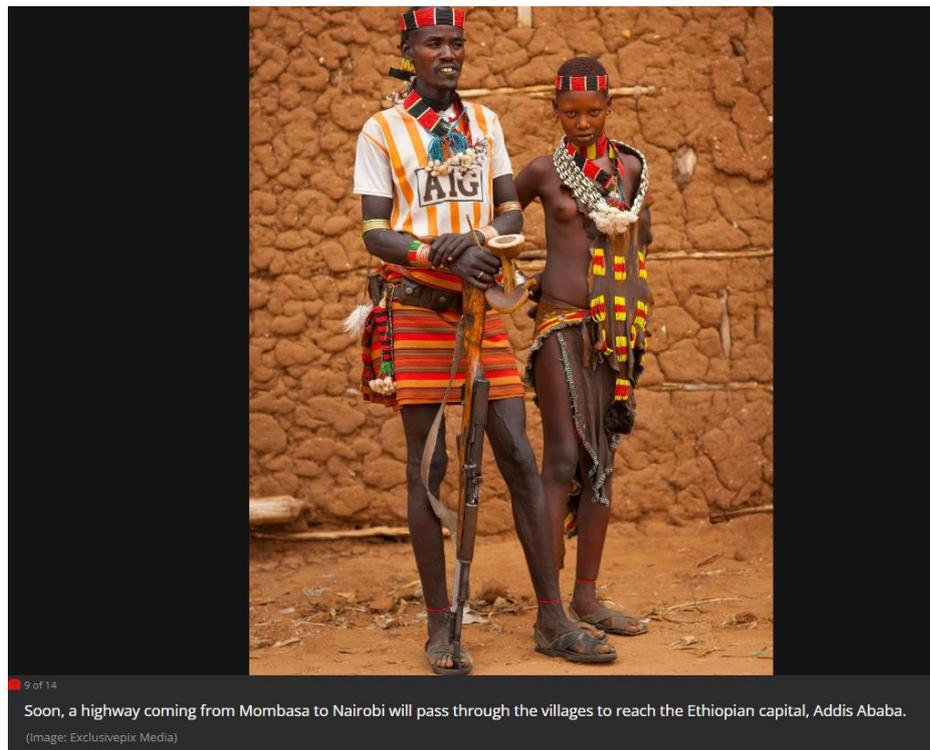
Há um último exemplo aqui abordado, todavia, que não consta nas reproduções disponíveis para conferência em seu website. Em 2017, o *The Mirror* realizou outra reportagem sobre a temática de “fãs” com algumas fotografias do portfólio de Lafforgue. O diferencial dessa reportagem é sobre quem produziu-as. O nome de Lafforgue não figura em local algum, agora, as fotografias aparecem sob domínio da *ExlusiveMedia LTD*, agência localizada no Reino Unido. Abaixo, a fotografia é novamente reproduzida com a mesma sentença do texto de apresentação do portfólio de Lafforgue.

descansam de suas funções pastoris. Sua presença na foto juntamente as camisas de futebol não pode ser explorada por falta de materiais de análise.

⁹² Como no exemplo anterior do Daily Mail, o texto escrito acompanha o texto do portfólio de Lafforgue. Disponível em: <<https://www.dailymail.co.uk/news/article-2457632/African-Premier-League-fans-pictured-favourite-English-football-shirts.html>>. Acesso em 14/05/2023.

⁹³ Essa, por sua vez, não foi encontrada integralmente na internet. O que foi possível de ser acessado é a reprodução realizada por Lafforgue na seção “*tearsheets*”, um recorte de uma propaganda. Disponível em: <<http://www.ericlafforgue.com/articles/Tearsheets>>. Acesso em 07/05/2023.

Figura 12 – Fotografia do portfólio no periódico *The Mirror* (2017)



Fonte: *The Mirror*, 2017.

Os quatro exemplos aqui apresentados foram os únicos encontrados na reprodução de suas fotografias. Dentre todas as fotografias utilizadas, apenas uma delas não traz um clube inglês em sua exibição⁹⁴, o restante demonstra apenas clubes como Manchester United, Chelsea e Arsenal, clubes famosos que disputavam fases finais de campeonatos e tinham jogadores célebres em seu plantel na época da produção. Nesse momento, é útil retornar às fotografias de Lafforgue e denotar o estado de cada camisa portada. Poucas apresentam uma qualidade de seminova, com grande quantidade já desgastada, costurada e customizada com novos pedaços.

A escolha de portar camisas de clubes não parece estar vinculada a suas cores e formas, e sim com a simbologia reconhecida por aqueles que a portam. As camisas de futebol seguem a mesma lógica de produção que marcas conhecidas através de suas coleções sazonais. Com a chegada de uma nova temporada, cada clube apresenta um novo uniforme que difere do anterior, constantemente alimentando o mercado de segunda mão. Nenhuma das camisas é referente a temporada de 2012, ano da produção do portfólio, todavia, a identidade do clube permanece presente nas camisas, o que torna difícil creditar seu uso alinhado a análise do fotógrafo francês.

⁹⁴ A fotografia refere-se a uma mulher etíope que porta uma camisa do Olympique de Marseille, clube da França.

Uma vez observadas em circulação no Reino Unido — sede do *Daily Mail*, *British Airways* e *The Mirror* — há a múltipla reprodução para britânicos em 2013, 2015 e 2017 da narrativa construída pelo fotógrafo francês. Sem preocupar-se em nenhum momento em explicar aos seus consumidores como etíopes portam as mesmas camisas de futebol que milhões de britânicos, as lacunas deixadas por Lafforgue veiculam apenas a realidade etíope como esse desejou fazê-la no portfólio.

Com os meios utilizados para confecção do portfólio e a mensagem deturpada de que etíopes são alheios aos clubes, é possível inferir que a fotografia de Eric Lafforgue apresenta similitudes da mirada colonial de Hippolyte Arnoux. Se, na década de 1880 os abissínios possuíam material bélico semelhante ou superior a europeus invasores, e ainda assim, Arnoux representou-os em um cenário artificial com objetos e poses construídas, Lafforgue configura às camisas um sentido de desconhecimento dos fotografados para impactar seu público consumidor ocidental. A autonomia de mostrar-se frente à câmera é, dessa maneira, espoliada por aquele que fotografou e substituída por representações imaginadas previamente.

Após o reconhecimento de métodos e narrativas empregadas por Arnoux e por Lafforgue realizado, o trecho final desse subcapítulo propõe-se apontar os elementos da fotografia do bem-querer de João Roberto Ripper. Com o intuito de elaborar o que acredita ser o modelo almejado na prática fotográfica, destacam-se os momentos da fotografia que apresentaram permanências da fotografia colonial a fim de substituí-los pelo modelo humanista do bem-querer. Ainda pouco estudado, a bibliografia disponível ao assunto ainda está restrita às monografias de Coelho e Temido. Com esse intuito, fornece-se os avanços elaborados por ambas a fim de comparar seus procedimentos com aqueles empregados por Lafforgue.

A fotografia do bem-querer envolve três momentos principais: o conhecimento da comunidade, a feitura de fotos dignas e o saber compartilhado durante o processo de edição (TEMIDO, 2022, p.55). Quanto ao conhecimento da comunidade, as vinte mil fotografias de Lafforgue em solo etíope demonstram que sua estadia foi suficiente para conhecer muitas regiões do país. Todavia, o sentido de conhecimento da comunidade atribuído por João Ripper aponta para o conhecimento no sentido de relação com o indivíduo que habita a região, e não uma estadia no território. Lafforgue, em suas fotografias disponíveis para compra, não se refere nenhuma vez por nome ao fotografado, apenas à sua origem ou à função desempenhada frente à câmera.

A quebra de estereótipos é um mote da fotografia do bem-querer e, sem o conhecimento dos indivíduos, João Ripper aponta que o fotografado é reduzido a apenas aquilo que representa na fotografia (RIPPER *apud* COELHO, 2014). Ao reunir os catorze registros num mesmo

documento e utilizar uma mesma descrição a todas, elimina-se a possibilidade de perceber que, para além das cores e símbolos apontada por Lafforgue, etíopes possam ter escolhido tal camisa por possuir o conhecimento do clube que representa. O próprio fotógrafo aponta que existem etíopes que usam camisas e percorrem distâncias para assistir uma partida de futebol. (LAFFORGUE, 2015). Dessa maneira, apesar de identificar a possibilidade, quem consome o portfólio queda-se alheio a essa informação.

O autor elige não adentrar na categoria de fotografias dignas, segundo momento identificado por João Ripper, dado o fato de que Lafforgue ressalta sua metodologia de primeiro contato e que se sabe que os modelos receberam para fazer a pose. No entanto, é o terceiro e último momento da fotografia do bem-querer que se apresenta como principal crítica ao autor do portfólio.

Evoca-se a obra de Ana Maria Mauad, *Poses e Flagrantes* (2008), para embasar o argumento. O conceito de autoria compartilhada floresce em seu capítulo sobre a diversidade cultural fotográfica, o qual tem como plano de fundo o fotojornalismo de Flávio Damn. Ao compreender a escrita da história através da fotografia, há de se horizontalizar a participação de fotógrafo e fotografado. João Ripper utiliza da proposta da autoria compartilhada ao “fazer as escolhas, seleções e identificações dentro da comunidade” (COELHO, 2014, p.32), enquanto Lafforgue refere-se a esse momento como “rei da floresta” (LAFFORGUE, 2015). Conforme denotado ao longo do subcapítulo, as fotografias do portfólio de Lafforgue não aparentam seguir o procedimento.

A fotografia sete ilustrou a arbitrariedade de escolha por parte do fotógrafo. Ao incluir uma fotografia que cativa pelo conteúdo apresentado, a possibilidade de que a razão de sua presença tenha sido uma escolha de um dos fotografados. Retoma-se a entrevista de Ripper: “independente de conhecimento técnico ou artístico, o que importa nesse processo de edição conjunta é a escolha, opinião, sentimento e gosto do fotografado” (RIPPER *apud* COELHO, 2014). Em linhas gerais, obtêm-se um panorama incongruente do portfólio em relação ao suposto mote de fotografia apresentado pelo fotógrafo. Dentre os três momentos, apenas o segundo encontra-se em consonância com o proposto por Ripper. Os outros dois, todavia, abrem mão de seu sentido humanista em razão do renome profissional e do retorno monetário.

Na esteira da fotografia do bem-querer, faz-se oportuno discorrer sobre o contexto que permite as fotografias serem realizadas. Se Lafforgue não se ateu a realidade do mercado de segunda mão que permite o acesso às camisas, com base na fotografia do bem-querer, delinea-se o quadro atual da relação etíope com os artefatos têxteis portados.

3.4 O que a fotografia [não] mostra

Há trezentos anos, o ministro de finanças de Luís XIV, Jean Colbert, proferiu que a “moda é tão importante para a França quanto as minas do Peru são para a Espanha”. O fenômeno por ele referido — ainda incipiente no século XVII — era simbólico para as classes nobres que se valiam de roupas para diferenciar-se do restante de seus conterrâneos. Posteriormente, a inserção da *haute-couture* em uma sociedade industrial estendeu tal prática às classes burguesas em ascensão, o que deu novos contornos a moda como marcador social.⁹⁵

Já no século XX, através dos mecanismos de propaganda, empresas responsáveis pela produção de indumentárias de alto valor tornaram-se popularmente conhecidas e simultaneamente, exclusivas.⁹⁶ Observou-se durante o período pós Segunda Guerra Mundial — principalmente na década de 1950 — “uma disseminação dos prazeres do vestir-se bem, pautada pela efervescência das revistas femininas, pelo cinema e pelos ideais individualistas” (MUNHOZ, 2012, p.15). É nesse intervalo que as grandes marcas de *haute-couture* surgem e dominam o mercado da moda.

Entretanto, o desejo suscitado naqueles que não possuíam fundos para consumir roupas produzidas artesanalmente acarretou em uma reformulação da indústria da moda, visando atingir as grandes massas. O surgimento das vestimentas *prêt-à-porter* substituiu a produção individual de peças por coleções sazonais. A partir desse momento, já não era necessária a encomenda de determinada roupa, pois era possível comprá-la imediatamente em estabelecimentos que comercializavam coleções de estilistas produzidas em abundância.

As vestimentas do *prêt-à-porter*, todavia, ainda que produzidas em larga escala, são planejadas em um padrão de qualidade adequado ao seu preço, tanto em seus materiais de produção até os eventos que apresentam as coleções. Esse novo modelo permitiu aos consumidores acompanharem as tendências de um mundo anteriormente bastante restrito, agora, de forma acessível, sem deixar de lado o conforto e a estética.⁹⁷

O declínio da alta-costura ressignificou as relações entre vestimentas e sociedade, e as novas possibilidades de consumo proporcionadas delegaram a moda ao âmbito individual. Como bem colocado por Julia Munhoz, “embora a produção seja massiva, o consumo é

⁹⁵ Mesmo que a frase de Colbert remonte o século XVII, foi somente em 1858 que Charles Frederick Worth inaugurou a primeira casa de alta-costura em Paris.

⁹⁶ Para se ter uma noção da quantidade exclusiva de consumidores, o número de pessoas que consomem, segundo a *Fédération de la Haute Couture et de La Mode* (FHCM) é de apenas quatro mil pessoas no mundo todo. Existem vestimentas que chegam a custar um milhão de euros, calculadas a partir da estimativa de seis mil horas para sua produção. Ademais, são apenas dezesseis marcas autorizadas a utilizar o rótulo de alta-costura.

⁹⁷ Para compreender a formação do público consumidor de ambos os mercados, Cf. LIPOVETSKY, 2007.

personalizado” (MUNHOZ, 2012, p.21), o que permitiu ao indivíduo externar suas escolhas e personalidade através daquilo que escolhe vestir. As múltiplas questões que envolvem o sucesso de tal mercado precisam ser consideradas juntamente ao advento da internet, o mercado publicitário que divulgou os produtos *prêt-à-porter* e também, mudanças conceituais da segunda metade do século XX.⁹⁸

Entretanto, o modelo surgido no meado do século XX não seria suficiente para a sociedade do hiperconsumo.⁹⁹ Na década de 1990, a indústria têxtil apresentou uma categoria de produtos ideal para uma demanda mais veloz: o *fast-fashion*. O padrão que o *prêt-à-porter* estabeleceu para o grande público não ofertava novos produtos com a rapidez cada vez maior reclamada por seus consumidores. Com base em uma reformulação logística completa, o *fast-fashion* não obedecia mais aos gabaritos de produção e apresentação de seu antecessor, substituindo-os com a capacidade de apresentar-se como uma novidade constante.

Com essa formação do mercado da moda, logra-se esboçar sobre o importante tópico — porém pouco tratado — que permeia as imagens do portfólio de Eric Lafforgue. A abertura do texto que acompanha as imagens sinaliza uma estranheza ao deparar-se com “milhares de camisas de futebol de Arsenal, Manchester, Chelsea, Milan, etc encerram suas carreiras na...Etiópia” (LAFFORGUE, 2012).¹⁰⁰ Como observado, todas as fotografias presentes estão relacionadas a clubes de futebol europeus e, para um fotógrafo francês, há uma familiaridade em ver tais roupas tanto em seu país quanto em seu respectivo continente. A estranheza do fotógrafo, todavia, não revela nada acerca da chegada das camisas dos etíopes fotografados e as implicações a envolvem.

O mercado de roupas e calçados movimentou 1.9 trilhões de dólares durante o ano de 2019, com expectativas de duplicação do montante até 2030 (SHAHBANDEH, 2020). O resultado significativo da indústria tem parte dos itens consumidos da indústria *fast-fashion*. Dentro do valor gerado por essa indústria trilionária, a economia africana participa, principalmente, devido a um efeito secundário da venda de roupas.

O efeito secundário mencionado refere-se às roupas que não são vendidas dentro do ciclo estipulado pela indústria têxtil, que precisa substituí-las para a entrada de produtos novos. Grande parte dessas roupas acabam sendo doadas globalmente, montante o qual 70%

⁹⁸ Sem objetivar desenvolver tais discussões, recomenda-se aqui trabalhos que abordam os fatores supracitados. Cf: BERGAMO, 2007; MESQUITA, 2006; MUNHOZ, 2012.

⁹⁹ Gilles Lipovestky faz o exercício de articular a moda como um dos carros chefe entre a modernidade e a pós modernidade.

¹⁰⁰ Do original: “*Thousands of Football shirts of Arsenal, Manchester, Chelsea, Milano, etc end up their career in... Ethiopia*” (LAFFORGUE, 2012). Tradução nossa.

corresponde à África. Enviados em containers que comportam até 600 fardos de 45kg cada¹⁰¹, a USAID (United States Agency for International Development) apontou que somente no leste da África, o mercado de segunda mão empregou, ao longo da década de 2010, 355 mil pessoas entre os diversos procedimentos que envolvem o negócio.¹⁰²

O portfólio ofertado por Eric Lafforgue em 2012, ainda que mencione o mercado de roupas de segunda mão, não evidencia as questões invisíveis das camisas de futebol portadas pelos fotografados. Sem exaurir as problemáticas ambientais devido as microfibras de roupas que não retornam aos mercados de segunda-mão ou as condições trabalhistas envolvidas no modelo de produção *fast-fashion*, opta-se por destacar a situação do mercado na Etiópia em comparação ao plano de banimento da prática no leste africano.¹⁰³

Em 2015, a East African Community (EAC) anunciou o banimento de importações de roupas com início previsto para 2019. No entanto, apenas Ruanda adotou tal prática. Ao visar a implementação do projeto, os líderes africanos não têm em mente nenhum dos impactos supracitados do mercado de *fast-fashion*, e sim a proteção da indústria da moda produzida em África. Em entrevista realizada pela BBC, consumidores e lojistas posicionaram-se contra as medidas protecionistas, pois se beneficiam mutuamente.¹⁰⁴

A Etiópia, por não pertencer a EAC, avalia os impactos da prática de maneira distinta. Isso se deve as roupas que lá chegam não possuírem nenhum aparato legal. O governo etíope não reconhece a prática e a polícia local por vezes intercepta carregamentos de roupas. Uma reportagem da *Ethiopian Business Review* detalha a formação da *Kolfe Auctioneers Unity Share Company*, formada por 510 vendedores que se uniram para criar um imposto sobre as roupas de segunda mão. Após o recolhimento, essa repassa os tributos para o governo etíope.¹⁰⁵

Adis-Abeba é a placa giratória dessas roupas, onde são organizados os diferentes procedimentos prévios a distribuição para as outras regiões do país. O líder da instituição supracitada argumenta que, a vista grossa do governo etíope se deve ao reconhecimento do

¹⁰¹ Artigo disponível em: <<https://satenaw.com/the-mainstreaming-of-second-hand-apparel-ethiopian-business-review/>>. Acesso em 18/05/2023.

¹⁰² Práticas de transporte dos portos, revenda, triagem, descarte fazem parte das práticas que envolvem o comércio de segunda mão. Relatório completo: <https://pdf.usaid.gov/pdf_docs/PA00TC4G.pdf>. Acesso em 18/05/2023.

¹⁰³ A relevância global do mercado de roupas usadas tornou-se objeto de estudos em diferentes âmbitos. Devido aos limites da monografia, apontam-se alguns trabalhos que a abordam a partir de perspectivas diversas. Sobre trabalho e direitos humanos, MATOS; MATIAS, 2018. Sobre impactos ambientais do mercado *fast-fashion*, LOUREIRO, 2021. Sobre arquétipos que visam soluções para o mercado, KASSEBAUM, 2022.

¹⁰⁴ Disponível em: <<https://www.bbc.co.uk/sounds/play/p046kflx>>. Acesso em 21/05/2023. Os argumentos a favor do banimento podem ser encontrados em: <<https://www.theeastafrican.co.ke/tea/business/region-wrestles-with-proposals-to-ban-imports-of-used-clothes-3854868>>. Acesso em 21/05/2023.

¹⁰⁵ Disponível em: <<https://ethiopianbusinessreview.net/the-mainstreaming-of-second-hand-apparel/>>. Acesso em 22/05/2023.

valor impraticável de roupas domésticas, inacessíveis a grande parte da população. A Etiópia sinaliza, progressivamente, através de discursos de seu ministro da receita, procedimentos que visem o reconhecimento do mercado informal através de iniciativas governamentais – direção contrária ao banimento proposto pela EAC.¹⁰⁶

Guiados pelo fator econômico, o mercado gera lucro para comerciantes diretos, centros de distribuição, reparos e lavagem de roupas entre outros empregos originários da *bonda*.¹⁰⁷ Impacto que, apesar de pequeno quando comparado ao montante total do mercado de roupas, representa metade das importações de roupas de diversos países africanos (ABIMBOLA, 2012) e tem grande valor para etíopes. A prática de comprar roupas usadas se transformou de algo feito por indivíduos com restrições orçamentárias para algo que se vale a pena gastar.

Para além da opinião popular, a relevância da *bonda* se tornou objeto de estudo nas universidades etíopes. (JONGA, 2012, RICHETTI; KHURANA, 2017). Isso se deve a percepção de estudiosos de que a literatura do assunto não versa sobre o mercado de em seu país. (KHURANA; TADESSE, 2019). A preocupação com a permanência da *bonda* menos tem a ver com sustentabilidade ou direitos trabalhistas, uma vez que, para os africanos que o consomem, as roupas simbolizam um direito de acessar as mesmas marcas, estilos e qualidades que o norte global possui, mesmo que isso signifique ter de comprá-las usadas.¹⁰⁸

Em um recente levantamento feito pelo jornal *Addis Zeybe*, a maior parte das roupas tem sua chegada a Etiópia através da fronteira com o Quênia.¹⁰⁹ Moyale, cidade fronteiriça entre os dois países, é fundamental para a chegada das roupas (Cf. Figura 8). Se faz útil recordar o texto de Lafforgue que previa o desaparecimento dos etíopes para contrapor que, a rota por ele apontada como razão de sua extinção é aquela que mais alimenta o mercado que permitiu aos etíopes serem suas *stars of tomorrow*.

¹⁰⁶ Disponível em: <<https://ethiopianbusinessreview.net/secondhand-clothing-market-booms/>>. Acesso em 22/05/2023.

¹⁰⁷ Tamanha é a popularidade da prática dos mercados de segunda-mão, que em cada local que se é praticado, recebe-se um nome específico. No caso etíope, *bonda* representa uma adaptação de *bundle*, referência ao formato amontoado em que chegam as roupas.

¹⁰⁸ Trecho retirado de: <https://ethiopianbusinessreview.net/the-mainstreaming-of-second-hand-apparel/>. Acesso em 22/05/2023.

¹⁰⁹ Disponível em: <https://addiszeybe.com/hawassa-s-vibrant-second-hand-clothing-market>. Acesso 27/05/2023.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreender o sentido atribuído a uma fotografia não é tarefa simples. Os quase duzentos anos de atividades do aparelho fotográfico teceram uma rede complexa em que um mesmo registro pode ser analisado por diferentes prismas. Nesse trabalho, dentre diversos regimes visuais amplos, utilizou-se a fotografia colonial e a fotografia humanista para observar práticas fotográficas desenvolvidas sob suas égides, aqui exemplificadas na mirada colonial e na fotografia do bem-querer.

Para compreender os conceitos que guiam as análises das fotografias, elaborou-se o primeiro capítulo com intuito de fornecer um panorama da fotografia em África no período referido como *early african photography*. Além dos problemas compartilhados globalmente para encontrar registros visuais nas décadas de 1840 a 1870, observou-se que o continente africano apresenta peculiaridades que incrementam a dificuldade de construir a trajetória da câmera fotográfica.

Quando da prisão do missionário Henry Stern em 1862, a câmera já havia entrado em contato com o continente havia mais de 20 anos, enquanto é possível observar registros prévios em países vizinhos. O desencadeamento da prisão de Stern acarreta em observar o segundo conjunto de fotografias conhecidas registradas em território abissínio. Produzidos durante a expedição britânica de 1868 por fotógrafos da companhia real de engenheiros, esses acompanharam, sem conseguirem registrar, a morte de Teodoro II, imperador que havia unificado o território abissínio. Conforme observado, o imperador Johannes IV, com os espólios da invasão britânica, foi capaz de assegurar o poder. No entanto, a fotografia não ocupou papel relevante durante seu governo.

Somente com Menelik II — rei que se encontrava em uma posição independente durante o império de Johannes IV — que se encontram registros fotográficos esporádicos. Iniciativa do próprio Menelik II, a intensificação da presença europeia em sua corte trouxe mudanças significativas na relação abissínia com a fotografia. Ademais, a partir da década de 1880 — mesmo período que seria elevado ao posto de imperador — a massiva chegada de europeus fotógrafos foi observada em diferentes regiões da Abissínia.

Nesse contexto, o segundo capítulo disserta sobre um dos fotógrafos que passaram pelo território abissínio no último quartel do século XIX. O contexto que observou a gênese da fotografia colonial teria seu ápice na Conferência de Berlim de 1884. A independência etíope frente à partilha da África teve consequências diretas nos rastros da câmera fotográfica e, a

partir da instrumentalização da fotografia pelos impérios, foi possível demarcar um quadro ampliado de grupos que se valeram de tal prática.

Ao destacar missionários e expedicionários, pôde-se observar um pouco mais das características de produções visuais dos grupos responsáveis pela maior parte dos registros elaborados no século XIX africano. As prioridades da visualidade elaboradas pelos respectivos grupos correspondiam aos seus empreendimentos particulares, no entanto, todas fundadas em dicotomias, como progresso e atraso; civilizados e selvagens.

Hippolyte Arnoux já havia consolidado sua atividade no Egito quando fotografou grupos militares abissínios. Acessadas digitalmente, suas fotografias haviam sido apresentadas em formato de álbum para a Sociedade de Geografia de Paris em 1893. Dentre todas as fotografias, apenas as cinco referentes aos grupos militares abissínios foram realizadas em um *mise-en-scène* artificial. Através da mirada colonial, a representação de Arnoux serviu para observar os combatentes com equipamentos arcaicos ante aos aparatos tecnológicos europeus. O circuito percorrido pelas fotografias de Arnoux, apesar de pouco conhecido, ao ser apresentado à Sociedade de Geografia de Paris, demonstrou o valor de suas representações aos impérios europeus.

Com o horizonte da mirada colonial delineado, objetivou-se demonstrar as modificações da representação de africanos daquela época em relação a fotografia contemporânea. A trajetória pós Segunda-Guerra permitiu observar o florescimento do humanismo na fotografia, rótulo utilizado por diversos fotógrafos desde então. Dentre diversos nomes passíveis de destaque, mencionou-se Henri Cartier-Bresson e Sebastião Salgado. Posteriormente, o fotógrafo humanista Eric Lafforgue teve seu portfólio *The football stars of tomorrow* (2012) analisado ao longo do capítulo.

Ao dar maior ênfase às permanências do imaginário europeu em fotografias contemporâneas, ecos da prática foram encontrados em Eric Lafforgue. Após identificar tais elementos, ideou-se demonstrar a fotografia do bem-querer de João Roberto Ripper para contrapor as permanências da mirada colonial ante à sua fotografia do bem-querer. Por último, abordou-se a *bonda*, sequer mencionada por Lafforgue, para compreender os meios que permitiram a chegada das camisas de futebol aos etíopes.

Evocam-se as perguntas realizadas na introdução do trabalho para discorrer sobre os resultados observados. Para entender as diferenças entre os imaginários que guiaram a fotografia de Arnoux e Lafforgue, foi preciso compreender quais as possibilidades de reprodução estavam disponíveis para os respectivos fotógrafos. Para Arnoux, a reprodução

baseada em estereótipos encontrava um público ávido para consumo e a conjuntura colonialista facilitou ao fotógrafo representá-los a seu bel-prazer.

Lafforgue, localizado em uma sociedade pós-colonial, encontrou meios diversos para representar os africanos. Ao valer-se de uma teleologia de desaparecimento de seus fotografados e camisas de futebol como objetos de destaque, buscou-se, respectivamente, uma sensibilização e identificação para com seus consumidores ocidentais. Denota-se que os discursos contemporâneos que envolvem o continente africano ainda se valem de adjetivos estereotipados provindos do século XIX. Para além da evidente construção verbal, as características encontradas no portfólio de Lafforgue e as reportagens elaboradas em sítios britânicos remontam a um passado colonialista que ainda acede as representações iconográficas africanas contemporâneas.

Apesar de pouco estudada, a fotografia do bem-querer de João Roberto Ripper se demonstrou proveitosa para contrapor os momentos da fotografia de Lafforgue. Ao identificar três momentos dentro da prática do bem-querer, o rótulo humanista do fotógrafo francês se mostrou descompassado em relação a dois deles. Um desses, o conhecimento da realidade dos fotografados, foi o foco do último subcapítulo do trabalho, a fim de demonstrar o componente invisível de maior importância para a composição do portfólio, a *bonda*. Ignorada por Lafforgue, um olhar mais próximo em relação ao mercado que permitiu o uso das camisas presentes no portfólio revelou outra singularidade etíope em relação a EAC.

Em suma, o presente trabalho permitiu articular dois momentos distintos da fotografia em território etíope e compará-los a partir de práticas fotográficas. Os resultados obtidos apontam para uma coexistência de princípios humanistas com resquícios da representação colonialista de africanos. Ademais, ao balizar os limites do dito humanismo de Lafforgue, sugere-se a fotografia do bem-querer como alternativa defrente às permanências identificadas.

Com o quadro delineado, esperou-se, simultaneamente, contribuir para a historiografia visual na utilização da fotografia como documento histórico. A bibliografia da fotografia na Abissínia não realizou, até agora, um balanço conjuntural acerca de seus diferentes papéis protagonizados sob os impérios de Teodoro II, Johannes IV e Menelik II. Fragmentados, os estudos realizados até o presente momento forneceram análises de momentos específicos da fotografia, sem levar em conta o panorama da segunda metade do século XIX. A mesma utilização de acervos digitais que permitiu encontrar as fotografias de Hippolyte Arnoux pode ser grande aliada para a descoberta de outros registros que colaborem para a história da fotografia africana proposta por Jurg Schneider.

REFERÊNCIAS

- ABDEL-MALEK, Anouar. O renascimento do Egito (1805-1881). In: AJAYI, Jacob. **História Geral da África VI. África do século XIX à década de 1880**. UNESCO. Brasília. 2010.
- ABIMBOLA, Olumide. **The International Trade in Second-Hand Clothing: Managing Information Asymmetry between West African and British Traders**. *Textile: The Journal of Cloth and Culture*, 10, 184-199. 2012.
- AJAYI, Jacob. Conclusão: a África às vésperas da conquista europeia. In: AJAYI, Jacob. **História Geral da África VI. África do século XIX à década de 1880**. UNESCO. Brasília. 2010.
- AKPAN, Monday. Libéria e Etiópia, 1880-1914: a sobrevivência de dois Estados africanos. In: **História Geral da África. África sob dominação colonial, 1880-1935**. UNESCO. Brasília. 2010.
- ALLÉGRET, Élie; TEISSERÈS, Urbain. **Rapport présenté au comité dans sa séance ordinaire du 6 avril**. 1891.
- APOSTOLOU, Irini. **La présence de l'Empire ottoman dans le fonds photographique de la Société de Géographie de Paris**. 4e Congrès international d'art turc. Collège de France. 2011.
- _____. **Photographes français et locaux en Orient méditerranéen au xixe siècle**, Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem. 2013.
- ARNOUX, Hippolyte. **57 phot., principalement d'Égypte et signées par Zangaki et H. Arnoux, et quelques phot. non signées d'Éthiopie et du Zouloulouland, sans date et sans indication de donateur**. 1892.
- AZOULAY, Ariella. **Desaprendendo as origens da fotografia**. Outubro, 2019.
- BARTHES, Roland. **A câmera clara**. 1984.
- BEAUMONT-MAILLET, Laure; DENOYELLE, Françoise. **La photographie humaniste, 1945-1968**. Paris: BnF, 2006.
- BEHDAD, Ali; GARTLAN, Luke. **Photography's Orientalism**. New essays on colonial representation. 2013.
- BERGAMO, Alexandre. **A experiência do status: roupa e moda na trama social**. São Paulo: UNESP, 2007.
- BOAHEN, Adu. A África diante do desafio colonial. In: **História Geral da África. África sob dominação colonial, 1880-1935**. UNESCO. Brasília. 2010.

BORELLI, Jules. **Ethiopie Méridionale**: Journal de Mon Voyage Aux Pays Amhara, Oromo Et Sidama. Paris. 1890.

BUSTARRET, Claire, **Parcours entre lire et voir** : les albums photographiques de voyage en Orient (1850-1880), thèse doct. (nouveau doct.) Sémiologie, Université Paris 7, 1989.

CARTIER-BRESSON, Henri. **The Decisive Moment**: Photography by Henri Cartier-Bresson. Translated by F. Destribats. Reprint. Paris: Verve, Simon and Schuster. 2014.

CHEVEDDEN, Paul. **The Photographic Heritage of the Middle East**: an Exhibition of Early Photographs of Egypt, Palestine, Syria, Turkey, Greece & Iran 1849-1893. Malibu, Undena Publications. 1981.

COELHO, Thaianne. **A dimensão humana e a ética do bem-querer nas fotografias de João Roberto Ripper**. Monografia (Graduação em Comunicação Social - Jornalismo) – Universidade Federal Fluminense, Faculdade de Jornalismo. 2014.

COOPER, Frederick. **Colonialism in question. Theory, Knowledge, History**. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2005.

CONRAD, Joseph. **Coração das trevas**. Clube de literatura clássica. Dois Irmãos, RS. 2022.

COSTA, Luiz M. N. **Conhecer para Ocupar. Ocupar para Dominar**. Ocupação Científica do Ultramar e Estado Novo. História. Revista da FLUP. Porto, IV Série, vol. 3 - 2013.

DEBRAY, Régis. **Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident**. Paris : Gallimard, 1992.

DIOP, Cheikh. **The african origin of civilization**: myth or reality. New York: Lawrence Hill & Company, 1974.

EDWARDS, Elizabeth. **Anthropology and Photography**: A long history of knowledge and affect, *Photographies*, 8:3. 2015.

_____. **Anthropology and photography. 1860-1920**. Yale University Press. 1992.

ELLIS, William. **Three visits to Madagascar during the years 1853-1854-1856**. Philadelphie: J.W. Bradley. 1859.

FONSECA, Ana Cristina. **Fotografando o mundo colonial africano**. Moçambique, 1929. *Varia História*, vol. 25, núm. p. 107-128. 2009.

GALASSI, Peter. **Henri Cartier-Bresson**: the early work. New York: The Museum of Modern Art, 1987.

GALTON, Francis, **Composite portraits made by combining those of many different persons into a single figure in Nature**. V.18, 1878.

GANGNAT, Émilie. **Production, diffusion et utilisation des photographies de la Mission Kikuyu de la Church of Scotland entre 1901 et 1918.** Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2004.

_____. **Une histoire de la photographie missionnaire à travers les archives de la Société des missions évangéliques de Paris (1880-1971).** Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. 2011.

GASTON, Vanderheym. **Une expédition avec le Négus Ménélik: Vingt mois en Abyssinie.** 1896.

GEARY, Christraud. **Missionary photography: private and public readings.** African Arts, vol. 24, n°4. p. 48-59. 1991.

GILROY, Paul. **The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness.** London: Verso. 1993.

GORDON, Robert; KURZWELLY, Jonatan. **Photographs as Sources in African History.** Oxford University Press USA. 2016.

GUNNING, Patrizio; CHALLIS, Debbie. **Planned Plunder, the British Museum, and the 1868 Maqdala Expedition.** The Historical Journal. 2023.

HALL, Stuart. **Representation: cultural representations and signifying practices.** London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE. 2007.

HASS, Ernst. **Henri Cartier-Bresson: A Lyrical View of Life.** Modern Photography. New York. p. 88-97. 1971.

HOBBSAWM, Eric. **A era dos impérios.** Rio de Janeiro: Paz e Terra. 2018.

HOHNEL, Ludwig. **Discovery of Lakes Rudolf and Stefanie: A Narrative of Count Samuel Taleki's Exploring Expedition in Eastern Equatorial Africa in 1887 and 1888 by His Companion.** Routledge. 1968.

HOZIER, Henry. **The British Expedition to Abyssinia.** London: Macmillan. 1869.

ISAACS, Albert. **Biography of the Rev. Henry Aaron Stern. D.D. for more than forty years a missionary amongst the Jews: containing an account of his labors and travels in Mesopotamia, Persia, Arabia, Turkey, Abyssinia, and England.** London. Nisbot & Co. 1886.

JENKINS, Paul; GEARY, Christraud. **Photographs from Africa in the Basel Mission Archive.** African Arts. 1985.

_____. **Sources of unexpected light. Experiences with old mission photographs in research on overseas history.** History in Africa. 1993a.

_____. **The Earliest Generation of Missionary Photographers in West Africa and the Portrayal of Indigenous People and Culture.** History in Africa. 1993b.

_____. **A Provisional Survey of nineteenth century Photography on the Gold Coast and in Ashanti.** Journal des africanistes. 2005.

KASSEBAUM, Margaret L. **Dressed for Disaster: An Advocacy for Sustainability in a Fast Fashion World.** Western Oregon University. 2022.

KELLER, C. **Alfred Ilg: Sein Leben und sein Wirten.** Frauenfeld und Leipzig: Verlag von Huber. 1918

KHURANA, Karan; RICCHETTI, Marco. **Two decades of sustainable supply chain management in the fashion business, an appraisal.** Journal of Fashion Marketing and Management 20(1):89-104. 2017.

KILLINGRAY, David; ROBERTS, Andrew. **An Outline History of Photography in Africa to ca. 1940.** History in Africa. 1989.

KIPLING, Rudyard. **The White Man's Burden.** McClure's Magazine, v. 12. 1899.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **Negros no estúdio do fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX.** Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

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

LAFFORGUE, Eric. **The football stars of tomorrow.** 2012.

_____. **Interview with Eric Lafforgue, photographe de voyage (Partie 1).** 2015.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dea8RKvgKX0&t=382s>. Acesso em 27 de abril de 2023.

LE GUERN, Nicolas. **L'Égypte et ses premiers photographes.** Étude des différentes techniques et du matériel utilisés de 1839 à 1869. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales. 2001.

LIPOVETSKY, Gilles. **A Felicidade Paradoxal: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LIVINGSTONE, David. **The Zambezi expedition of David Livingstone 1858-63.** Londres: Chatto and Windus. 1956.

_____. **Narrative of an expedition to the Zambesi and its tributaries and of the discovery of the lakes Shirwa and Nyassa.** London: Murray. 1865.

LOEPFE, Willi. **Alfred Ilg und die äthiopische Eisenbahn.** 1974.

LOUREIRO, Beatriz. **A crescente necessidade das marcas de Fast Fashion se tornarem sustentáveis: O caso da H&M.** IPL/ESCS - Escola Superior de Comunicação Social. Dissertação de mestrado. 2021.

MAUAD, Ana Maria. **Na mira do olhar**: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. *Anais Do Museu Paulista: História e Cultura Material*, 13(1). 2005.

_____. **Poses e Flagrantes**: ensaios sobre história e fotografias. Niterói: Editora da UFF, 2008.

MARKHAM, Clements. **A History of the Abyssinian Expedition**. London:Prideaux. 1869.

MARTINS, Leonor. **Um Império de Papel**: Imagens do Colonialismo Português na Imprensa Periódica Ilustrada (1875-1940). Edições 70. 2014.

MATOS, Laura; MATIAS, João. **Multinacionais fast fashion e direitos humanos**: em busca de novos padrões de responsabilização. *CEUB*. v. 15, n. 2. 2018.

MATHUISIEULX, Méhier. **89 phot. d'Egypte, de Nubie, de Palestine, d'Ethiopie, de Somalie, certaines par H. Arnoux, phot. à Port-Said, et Zangaki, don Méhier de Mathuisieulx en 1893**. 1893.

McCLINTOCK, Anne. **Imperial Leather**: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest. New York, London, Routledge, 1995.

MESQUITA, Cristiane. **Moda contemporânea: quatro ou cinco conexões possíveis**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2006.

MRAZ, John. **Sebastião Salgado: maneiras de ver a América Latina**. *Studium* 19. 2014.

MUNHOZ, Julia. **Um ensaio sobre o fast-fashion e o contemporâneo**. ECA/USP. São Paulo. 2012.

NICHOLL, Charles. **Rimbaud na África**: os últimos anos de um poeta no exílio. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

NOIRET, Serge. **História pública digital**. *Liinc em Revista*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1. 2015.

NORI, Claude. **La panoplie photographique du réalisme poétique**. *Les Cahiers de la Photographie*, Paris, n. 9, p. 18-27, 1983.

PANKHURST, Richard. **Menelik and the Utilisation of Foreign Skills in Ethiopia**. *Journal of Ethiopian Studies* Vol. 5, No. 1. p. 29-86. 1967.

_____. **The Napier Expedition and The Loot From Maqdala**. *Présence Africaine*, Nouvelle série, No. 133/134. p. 233-240. 1985.

_____. **The genesis of the photography in Ethiopia and the Horn of Africa**. *British Journal of Photography*. 1976.

_____. A Etiópia e a Somália. In: AJAYI, Jacob. **História Geral da África VI**. África do século XIX à década de 1880. UNESCO. Brasília. 2010.

PAULISTSCHKE, Philipp. **Harar and Beitrage zur Ethnographie und Anthropologie der Somal, Galla und Harari**. Leipzig. 1886.

PEERS, Simon, **The working of miracles**. William Ellis photography in Madagascar 1853-1865, Ny fiasan'ny fahagagana. Londres. 1995.

PEREZ, Nissan. **Focus East**. Photography in the Near East 1839-1885, Abrams Domino, New York, 1988.

PORTMAN, Maurice. **Photography for Anthropologists**. Journal of the Anthropological Institute. 1896.

PRUDHOMME, Claude. **Missions chrétiennes et colonisations, XVIIe-XIXe**. Paris: Cerf, 2004.

RICE, Mark. **Colonial Photography Across Empires and Islands**. Journal of Transnational American Studies. 2011.

ROUILLÉ, André. **A fotografia, entre documento e arte contemporânea**. Editora SENAC. São Paulo, 2009.

RYAN, James. Introdução. Fotografia Colonial. In: VICENTE, Filipa. **O Império da Visão. Fotografia no contexto colonial português (1860-1960)**. Edições 70. 2014.

SCHNEIDER, Jurg. **The Topography of the Early History of African Photography**. History of Photography. 34:2. 2010.

SÉCHERET, Aurélie. **Regard missionnaire sur l'Afrique française de 1900 à 1945: pour une approche photographique**. Université Paris I Panthéon-Sorbonne. 2000.

SELASSE, Gabra. **Chronique du règne de Ménélik II, roi des rois d'Éthiopie**. Paris: Librairie Orientale et Américaine, 1930.

SEN, Satadru. **Savage Bodies, Civilized Pleasures: M. V. Portman and the Andamanese**. Vol. 36, No. 2., p. 364-379. 2009.

SHAHBANDEH, Mahsa. **Global Apparel Market – Statistics & Facts**. 2020. Disponível em: <https://www.statista.com/topics/5091/apparel-market-worldwide/>. Acesso em 15/05/2023.

SHUMARD, Ann. **A Durable Memento: Portraits by Augustus Washington, African American Daguerreotypist**, Washington DC: National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, 1999.

SILVA, Ana Cristina. **Fotografando o mundo colonial africano: Moçambique, 1929**. Varia História. Belo Horizonte, v. 25, n. 41, 2009.

SLIWINSKI, Sharon. **The Childhood of Human Rights: The Kodak on the Congo**. Journal of Visual Culture, v. 5, n. 3. p. 333-363. 2006.

STANLEY, Henry. **The story of two British campaigns in Africa**. New York. Harper & Brothers. Franklin Square. 1874.

STERN, Henry. **Wandering among falashas in Abyssinia**. Together with a description of the country and its various inhabitants. London. Wertheim, Macintosh and Hunt. 1862.

SWAYNE, Henry. **Seventeen trips through Somáliland**. London. Rowland Ward and co. Limited. 1895

TADESSE, Ruth; KHURANA, Karan. **A study on relevance of second hand clothing retailing in Ethiopia**. Research Journal of Textile and Apparel. 2019.

TEDxUNISINOS, Vídeo: A informação no processo de educação, João Roberto.Ripper, 2013. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wjkepquUS_8>. Acesso em 24/05/2023.

TEMIDO, Giovanna. **Bem-querer**: um olhar humanizado na fotografia brasileira a partir da obra de João Roberto Ripper. Revista Miguel. PUC/Rio. 2022.

TRACHTENBERG, Alan. Rapport de Dominique François Arago. In: **Classic Essays on Photography**. Leete's Island Books, 1980.

TURTON, David. A Problem of Domination at the Periphery: the Kwegu and the Mursi. In: DONHAM, Donald; JAMES, Wendy. **The Southern marches of Imperial Ethiopia**: Essays in history and social anthropology. Cambridge: Cambridge University Press. 1986.

VICENTE, Filipa. Fotografia e colonialismo: para lá do visível. In: JERÓNIMO, Manuel. (org.) **O império colonial em questão (séculos XIX e XX)**: poderes, saberes e instituições. Lisboa: Edições 70, 2012.

ZERWES, Erika. **O humano e o desumano**: cultura visual, cultura política e as imagens feitas por George Rodger e Henri Cartier-Bresson nos campos de concentração nazistas. Revista Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 8, n. 17. 2016.