

# Ressignificações das imagens produzidas no Mali, no Quênia e na Índia a partir da semiótica da fotografia\*



Daniela Bracchi\*\*

Recibido: 2024-03-02 • Enviado a pares: 2024-03-21  
Aprobado por pares: 2024-05-10 • Aceptado: 2024-06-12  
<https://doi.org/10.22395/angr.v23n46a16>

## Resumo

Este artigo objetiva analisar os sentidos de fotografias produzidas no Mali, no Quênia e na Índia, após a sua colonização, uma vez que essas imagens possibilitam uma reflexão sobre os usos interculturais da imagem fotográfica. Para tanto, leva-se em conta dois níveis diferentes de pertinência para a consideração sobre o sentido dessas imagens, tomando como base um método de compreensão da significação visual postulado pela semiótica da fotografia. Primeiro, as imagens são abordadas como texto-enunciado, no qual são observadas as linhas de fuga que tecem em relação a uma visualidade colonial, calcada no uso da perspectiva unifocal. Tradições fotográficas locais deformam criativamente a visualidade, circunscrevendo as fotografias num âmbito desnarrativizado e desperspectivizado da superfície fotográfica e operam uma valorização da tutilidade do olhar. Em segundo lugar, consideram-se os estatutos fotográficos, os quais destroem o valor documental das imagens e as reordenam a partir de outras lógicas de produção e compreensão. Observa-se como determinados retratos de estúdio recriam uma situação social que não coloca mais o realismo no centro da mensagem visual, mas toma a fotografia como meio de imaginação de cenas e pertencimentos a locais que aproximam o sujeito fotografado de valores de modernidade. Os resultados das reflexões desenvolvidas no artigo atestam que, enquanto determinadas práticas fotográficas promovem formas de dominação do outro, podem ser observadas, alternativamente, reordenações das práticas em torno da realocação de posições subjetivas que fazem parte da construção fotográfica.

*Palavras-chave:* diversidade cultural; visualização; materiais visuais; fotografia; semiótica; Mali; Quênia; Índia.

---

\* Artigo resultado de pesquisas desenvolvidas no grupo "Cultura Visual e Educação" (CNPq), do qual a autora é líder na Universidade Federal de Pernambuco.

\*\* Professora da Universidade Federal de Pernambuco - Centro Acadêmico do Agreste, atuando como docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Educação Contemporânea. Doutora em Semiótica pela Universidade de São Paulo (USP). Brasil. Membro do grupo "Cultura Visual e Educação" (CNPq). E-mail: [daniela.bracchi@ufpe.br](mailto:daniela.bracchi@ufpe.br), Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3247-0202>

# Resignifications of images produced in Mali, Kenya and India based on the semiotics of photography

## Abstract

This article aims to analyze the meanings of photographs produced in Mali, Kenya, and India, after their colonization, since these images enable a reflection on the intercultural uses of photographic images. To this end, two different levels of relevance are taken into account when considering the meaning of these images, based on a method of understanding visual significance postulated by the semiotics of photography. First, the images are understood as a text-statement, in which the escape lines of these images weave in relation to a colonial visuality, based on the use of a unifocal perspective of the images. Local photographic traditions creatively deform visuality, circumscribing photographs within a de-narrativized and de-perspectivized scope of the photographic surface and valuing the tactility of the gaze. Secondly, photographic statutes are considered, which destroy the documentary value of images and reorder them based on other logics of production and understanding. It is observed how certain studio portraits recreate a social situation that no longer places realism at the center of the visual message, but takes photography as a means of imagining scenes and belonging to places that bring the photographed subject closer to modern values. The results of the reflections developed in the article attest that, while certain photographic practices promote forms of domination of others, alternatively, reordering of practices can be observed around the reallocation of subjective positions that are part of the photographic construction.

*Keywords:* cultural diversity; visualization; visual materials; photography; semiotics; Mali; Kenya; India.

# Resignificaciones de imágenes producidas en Mali, Kenia e India a partir de la semiótica de la fotografía

## Resumen

Este artículo tiene como objetivo analizar los significados de las fotografías producidas en el contexto poscolonial de Mali, Kenia e India, en la medida en que estas imágenes permiten una reflexión sobre los usos interculturales de las imágenes fotográficas. Para esto, se tienen en cuenta dos niveles diferentes de análisis a la hora de considerar el significado de estas imágenes, a partir de un método de comprensión del significado visual postulado por la semiótica de la fotografía. En primer lugar, las imágenes se entienden como un texto-enunciado, en el que se observan las otras posibilidades que estas imágenes tejen en relación con una visualidad colonial, basada en el uso de una perspectiva unifocal de las imágenes. Las tradiciones fotográficas locales deforman creativamente la visualidad, circunscribiendo las fotografías dentro de un alcance narrativo de bajo grado en la superficie fotográfica y valorando la tactilidad de la mirada. En segundo lugar, se consideran los estatutos fotográficos, que destruyen el valor documental de las imágenes, reorganizadas a partir de otras lógicas de producción y comprensión. Se observa cómo determinados retratos de estudio recrean una situación social que ya no sitúa el realismo en el centro del mensaje visual, sino que toma la fotografía como un medio para imaginar escenas y pertenencia a lugares que acercan al sujeto fotografiado a los valores modernos. Los resultados de las reflexiones desarrolladas en el artículo concluyen que, mientras ciertas prácticas fotográficas promueven formas de dominación, en otras, alternativamente, se observa el reordenamiento de prácticas en torno a imágenes capaces de reproponer las posiciones subjetivas que forman parte de la construcción fotográfica.

*Palabras clave:* diversidad cultural; representación visual; material visual; fotografía; semiótica; Mali; Kenia; India.

## Introdução

As fotografias produzidas no contexto pós-colonial são objetos privilegiados em sua capacidade de tornar nítida a variedade dos modos de produção e compreensão das imagens em diferentes ambientes culturais. Isso porque outras visualidades foram constituídas nesse âmbito, dando-nos a oportunidade de refletir sobre as especificidades culturais das imagens produzidas em países outrora colonizados.

O objetivo deste artigo é discutir criticamente o caráter cultural e simbólico da visualidade fotográfica construída em contextos diversos daquele europeu no qual os valores mais tradicionais da linguagem fotográfica estão pautados. Convocamos uma perspectiva intercultural de análise dessas imagens ao colocarmos a visualidade pós-colonial em diálogo com a perspectiva europeia.

Nossa discussão desdobra-se em duas perspectivas. São objetivos específicos que abarcam a discussão crítica dessas imagens tanto como textos-enunciados quanto estatutos, uma vez que esses são dois níveis de análise que permitem observar de forma mais evidente as diferenças culturais na construção da imagem fotográfica. O primeiro nível observa as especificidades da visualidade pós-colonial diante do arcabouço interpretativo estético ocidental. Já os estatutos consideram os modos cristalizados socialmente nos quais as fotografias são produzidas e compreendidas em um ambiente cultural específico.

Debruçamo-nos em imagens produzidas no continente africano (especialmente no Mali e no Quênia) e na Índia, uma vez que esses lugares costumam ser o foco dos estudos sobre estética intercultural (Braembussche et al., 2009; Burke, 2004). Autores desse campo de investigação já indicaram, por exemplo, o valor imenso, mas ainda subestimado, das teorias estéticas indianas, mais antigas que o pensamento europeu nesse âmbito (Marchianò, 2009). Já os estudos visuais sobre países da África subsaariana apontaram as produções artísticas imagéticas como domínio entrelaçado da vida cotidiana e formadoras das particularidades da visão estética de mundo desses lugares (Kimmerle, 2009)<sup>1</sup>.

Sabemos que a compreensão acadêmica sobre a fotografia encontrou-se fechada por muito tempo numa tradição de pensamento na qual as experiências ocidentais com a imagem estabeleceram o horizonte do esforço conceitual de entendimento desses materiais visuais. No entanto, os estudos sobre a imagem debruçaram-se mais recentemente sobre as especificidades visuais de ambientes culturais regidos

---

<sup>1</sup> Assinalamos a existência, ainda, de um interessante estudo sobre a prática fotográfica na cultura visual budista tibetana (Harris, 2004), mas não nos concentramos em sua discussão pois se trata de um ambiente cultural diferente, que foge ao escopo de discussão deste artigo.

por concepções icônicas diferentes da ocidental e que redimensionam a compreensão canônica da visualidade, tal como comentado por Belting (2009).

Antropólogos como Arjun Appadurai (1997; 2019), Christopher Pinney (2017a; 2017b; 2020), Heike Behrend (2001; 2003; 2009) e artistas e acadêmicos como Olu Oguibe (1993; 1996; 1999) e Ariella Azoulay (2013; Lowndes Vicente & Aïsha Azoulay, 2023) realizaram um esforço de pensar a fotografia pelo ponto de vista local, e não externamente. As pesquisas desses autores nos permitiram compreender a visualidade das imagens como um aspecto relacionado à história social das fotografias, uma vez que seus significados estão inscritos nas formas, usos e trajetórias que se constroem em meio aos valores da sociedade na qual circula. A partir dessa perspectiva, somos levados a entender os termos nos quais se dá o valor político do objeto fotográfico, uma vez que é possível estudar os diversos modos pelos quais a imagem participa das trocas sociais e as maneiras pelas quais exerce uma partilha dos valores culturais e estéticos no mundo.

Metodologicamente, consideramos neste artigo os dois níveis de análise postulados pela semiótica da fotografia para abordarmos imagens realizadas no Mali, no Quênia e na Índia. São fotografias observadas sob a perspectiva semiótica que foram inicialmente consideradas por estudiosos que se destacam no campo da antropologia e da comunicação, uma vez que essas imagens permitem analisar mudanças culturais ocorridas no contexto de países colonizados. As imagens trazidas para discussão neste artigo pertencem a contextos culturais que reposicionam a fotografia em termos de texto visual e de valorização social. Tradições fotográficas locais do Mali, do Quênia e da Índia moldam de forma diversa os aspectos que concorrem para a atribuição de sentido à imagem fotográfica.

O primeiro tipo de imagem trazido para discussão são os retratos dos malineses Seydou Keïta e Malick Sidibé por trabalharem a superfície fotográfica construindo uma visão háptica, um modo de ser da visão que descobre em si mesma uma função tátil. Já os retratos de estúdio produzidos pelos fotógrafos da linha férrea de Mombasa, no Quênia, são debatidos na medida em que empregam simbolicamente um elemento inusitado do retrato: o pano de fundo. Tal acessório de estúdio permite examinar como as práticas de representação fotográfica podem ser capazes de negociar imaginários culturais e valores modernos a partir de uma perspectiva fabulatória na qual o sujeito fotografado é inserido.

Por fim, referimo-nos à criação de retratos em estúdios fotográficos da Índia que desdobram visualmente a figura do sujeito para alinharem-se à construção simbólica e poética de uma identidade fabulatória dos retratados. Dessa forma, é possível observar diferentes usos culturais da fotografia e compreender modos diversos de construção visual e simbólica do texto visual.

Ao longo deste artigo, abordaremos inicialmente uma sessão sobre a metodologia semiótica, adotada para a discussão das imagens. Posteriormente, passaremos a um subcapítulo que trata do nível textual das imagens, no qual a organização plástica de uma visualidade ocidental é cotejada com o modo de organização dos elementos visuais das fotografias produzidas no Mali. O texto segue num subcapítulo que versa sobre as fotografias do Quênia, observando criticamente as figuras comumente presentes no pano de fundo dessas imagens. Esse elemento da textualidade fotográfica aponta para os valores de modernidade reconfigurados no ambiente cultural pós-colonial do Quênia e permite discutir as outras práticas sociais envolvidas na produção dos retratos abordados. O último subcapítulo discorrerá sobre os valores sociais materializados nas fotografias de estúdio da Índia, uma vez que estas últimas apontam o fotógrafo como construtor das aspirações e sonhos dos sujeitos fotografados. Finalizaremos o texto com as considerações sobre a importância de observarmos as práticas de produção e compreensão da imagem fotográfica em ambientes culturais pós-coloniais, na medida em que elas apontam para outros sentidos na construção da imagem fotográfica e que não podem ser limitados ao horizonte de interpretação da visualidade ocidental canônica.

## 1. Metodologia

Propomos olhar para as fotografias produzidas no Mali, no Quênia e na Índia a partir da perspectiva metodológica da semiótica da fotografia. Os fundamentos de tal metodologia foram melhor expostos nas publicações de Dondero (2020; 2022), nas quais encontramos diferentes níveis de pertinência para a análise das imagens fotográficas. A iniciativa do estabelecimento de níveis de análise provém inicialmente dos escritos de Jacques Fontanille (2005; 2013) ao desenvolver uma semiótica das práticas que influencia grandemente no entendimento das imagens a partir de seus usos culturais. Os estratos a serem considerados, segundo Fontanille, são os textos-enunciados, os objetos, as práticas, os estatutos e as formas de vida. Uma análise que contemple todos esses níveis é consideravelmente longa e, por isso, comumente o analista se debruça sobre uma quantidade menor de aspectos que podem ser observados na imagem. Neste artigo nos concentramos em dois desses níveis: os textos-enunciados e os estatutos, pois permitem observar de forma mais evidente diferenças culturais na construção da imagem fotográfica.

Em primeiro lugar, enquanto textos visuais, é possível perceber nas imagens trazidas para discussão neste artigo o afastamento em relação às especificidades de uma visualidade colonial, calcada no uso da perspectiva unifocal das imagens. Os usos europeus e coloniais da fotografia têm uma história de construção visual na qual uma narrativa é organizada em torno da representação de um único tempo e espaço a partir da disposição dos elementos bidimensionais em subdivisões como primeiro e

segundo plano. Mas as imagens produzidas no contexto pós-colonial permitem-nos acessar outras lógicas de ordenação da superfície fotográfica.

Em segundo lugar, percebemos as implicações políticas do estatuto documental ao qual a produção fotográfica colonial se vinculou inicialmente. O estatuto de uma fotografia é entendido, segundo Dondero (2020; 2022) como os modos de valorização da imagem que são compartilhados socialmente. No caso do estatuto documental, sabemos que produzir e circular as fotografias enquanto documentos nos faz cúmplices da construção de aspectos e características que uma imagem deveria ter, assim como dos termos em que deveria acontecer o encontro entre fotógrafo e fotografado. Ao olharmos para esse contexto inicial de produção, veiculação e compreensão da fotografia colonial, percebe-se a ruptura conduzida pelas práticas fotográficas pós-coloniais, capazes de reconfigurar esse quadro inicial.

## 2. Resultados

### 2.1 Reflexões iniciais: as subversões textuais

Percebemos que o modo pelos quais os formantes plásticos são organizados na imagem responde aos valores culturais próprios de tradições fotográficas locais. Ainda que seja comum à imagem fotográfica a existência de cores, formas e texturas distribuídas no espaço visual, a construção de figuras e sua disposição em perspectiva foi dotada de diferentes valores a depender do contexto cultural no qual foi produzida e compreendida. Na fotografia europeia, por exemplo, Martin Jay (2020) aponta a difusão social da organização espacial em torno de uma única posição do campo visual. Tal composição é herdeira do regime escópico iniciado pela difusão da câmera escura, a qual mapeia a cena a partir de um único ponto de vista.

A perspectiva albertiana (tributária dos estudos de Leon Battista Alberti e seu primeiro tratado sobre perspectiva) organiza o quadro como um palco no qual a narrativa se desenrola compondo as figuras e acontecimentos ao longo de um único lugar na imagem. Um dos exemplos mais antigos é o frontispício do livro *Der adeliche Hofmeister*, de 1693, uma gravura na qual o percurso da formação acadêmica é apresentado numa espécie de passeio ascendente por áreas de conhecimento (Figura 1).

Figura 1 – Gravura de Anton Wilhelm Schwart, para o livro *Der adeliche Hofmeister*, 1693.



Fonte: adaptado de [https://www.uni-bamberg.de/fileadmin/hist-ng/Bilder1/Wolfenbuettel\\_Flyer3.pdf](https://www.uni-bamberg.de/fileadmin/hist-ng/Bilder1/Wolfenbuettel_Flyer3.pdf). Acesso em 05/02/2024.

A progressão em perspectiva organiza a narrativa da cena, de maneira que cada degrau da formação humana avança em direção ao centro superior da imagem. É um percurso no qual os assuntos mais refinados aparecem em degraus menores e mais distantes do início do caminho rumo ao conhecimento. No entanto, a perspectiva albertiniana não foi o único modelo que existiu ou dominou a modernidade, conforme nos alerta Martin Jay (2020). Ainda no contexto europeu, houve uma segunda tradição, que floresceu nos Países Baixos durante o século XVII, chamada de "arte de descrever". Eram imagens criadas antes mesmo da invenção da fotografia e caracterizadas por tratarem a pintura mais como superfície, espelho ou mapa, do que janela para o mundo. Esse tipo de organização visual convoca um olho movente, que escaneia os detalhes dispersos.

Tal dinâmica de construção visual pode ser observada em dois fotografos que se destacaram no contexto pós-colonial de produção de imagens em estúdio no Mali: Seydou Keita (1921-2001) e Malick Sidibé (1936-2016) (Figura 2). A mesma lógica de construção visual encontra-se, ainda, reconfigurada no trabalho de artistas africanos contemporâneos, como o senegalês Omar Victor Diop.

Figura 2 – (1) Seydou Keïta, Bamako (Mali), entre 1948 e 1963. Contemporary African Collection (CAAC) – The Pigozzi Collection. (2) Malick Sidibé, da série "Vista de costas", Bamako (Mali), c. 1990, Coleção Maramotti, Reggio Emilia, Itália.



Fontes: (1) <https://ims.com.br/exposicao/seydou-keita-ims-sp/>, acesso em 05/02/2024. (2) <https://revistazum.com.br/radar/seydou-keita/>, acesso em 05/02/2024.

Keïta e Sidibé constroem em seus estúdios uma fotografia de superfície na qual é difícil estabelecer um ponto único de ancoragem visual, ao mesmo tempo em que tudo salta da fotografia em direção ao espectador. Essa dinâmica visual faz com que o sentido do tato seja constantemente convocado, pois estabelece-se uma aproximação das imagens, percebidas em detalhes enquanto o olho vaga entre texturas. Sabemos da existência dessa outra possibilidade do olhar, sobre a qual Deleuze (2007) já comentava sua presença na arte egípcia, concebida para ser vista de perto. A convocação da tatilidade dá espaço a uma visão háptica, entendida como um modo de ser da visão que descobre em si mesma uma função tátil que lhe é própria e que se distingue da função ótica (Deleuze, 2007).

A espacialização geométrica colonial baseada num único ponto de vista e num único momento no tempo e espaço permite práticas fotográficas pós-coloniais que projetam a materialidade da superfície, ou o que Olu Oguibe (1993; 1996; 1999) chama de "substância da imagem". As formas e texturas visuais exibidas na fotografia se transformam no lugar de negação da profundidade característica dos regimes de representação coloniais, baseados na perspectiva albertiniana. De uma dimensão estritamente visual e cognitiva (organizada pela perspectiva), passa-se a uma valorização mais háptica/tátil da imagem que constrói um campo de certeza espaço-temporal recuado dentro da fotografia. Convém assinalar que, para além do ambiente cultural abordado neste artigo, é possível observar a exploração sensível da tatilidade a partir da superfície fotográfica em obras contemporâneas de outros países (Bracchi, 2015).

A prática fotográfica pós-colonial que floresce tanto no contexto cultural africano quanto no indiano está engajada com o âmbito desnarrativizado e desperspectivizado da superfície, operando numa zona de tatilidade bem diferente do ponto de vista europeu. Ao observar essas imagens, fica evidente que a fotografia é um objeto cultural que participa de diversas práticas de atribuição de sentido, uma vez que contextos culturais diferentes vão construir a visualidade fotográfica a partir de outros referenciais, outros modos de produção e de interpretação. Tais mudanças culturais fazem com que percebamos mais nitidamente que a ideia da técnica fotográfica como ferramenta de reprodução objetiva do mundo é apenas um modo de entender a fotografia entre tantos possíveis.

## 2.2 Mais alguns resultados de análise: o pano de fundo trazido aos holofotes

Pode parecer inusitado, mas os estudos sobre fotografia tomam o pano de fundo dos retratos de estúdio como emblema dos valores culturais que a fotografia reconstrói a cada imagem. São reflexões que encontram seu germe num texto de 1931, no qual Walter Benjamin (1972) aborda a crítica fotográfica da década de 1860, que trata sobre a artificialidade dos acessórios de estúdio. À época, figuravam nos ateliês cortinados, tapeçarias, palmeiras, varandas e colunas gregas, utilizadas para a composição dos retratos (Figura 3).

Figura 3 – Exemplos de *carte de visite* produzidas por André-Adolphe-Eugène Disdéri com acessórios de estúdio. (1) Disdéri, coluna grega no retrato da bailarina Marfa Muravyeva, 1863. (2) Disdéri, jardim de inverno como acessório de estúdio no retrato de Emma Livry, 1861.



Fontes: (1) <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Andre-Adolphe-Eugene-Disdéri/1202212/Retrato-da-bailarina-Marfa-Muravyeva-1838-1879-no-bal%C3%A9-Diabolina...%2C-1863.html>, acesso em 05/02/2024. (2) <http://www.19thcenturyphotos.com/?nav=details&prodID=232>, acesso em 05/02/2024.

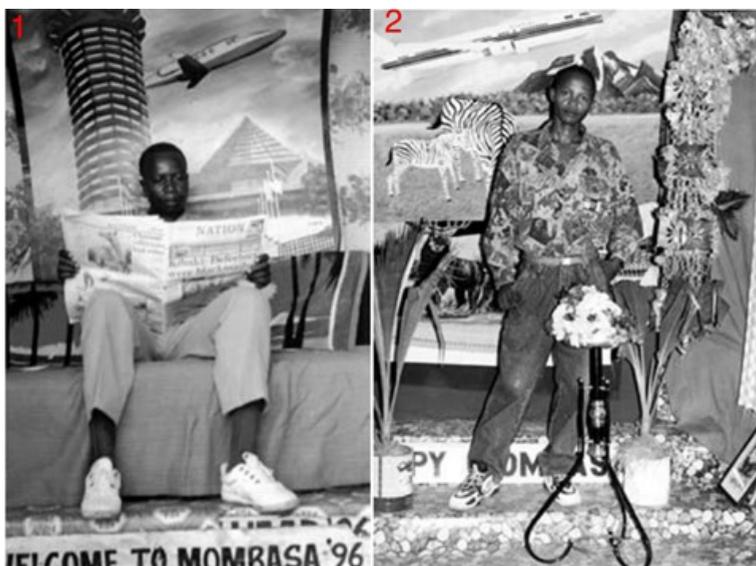
Esses elementos não serviam exatamente ao objetivo de construir um cenário realístico, uma vez que chegavam ao absurdo de posicionar uma coluna grega sobre um tapete. A função desses objetos era menos representacional do que social: emprestavam à fotografia um valor de artisticidade pelo fato de repetirem os acessórios presentes em pinturas famosas. Os acessórios de estúdio possibilitam a leitura dos valores de *status* da sociedade da época, aos quais os fotografados buscam sintonizar-se. Por isso, a fotografia passa a ser compreendida, cada vez mais, como uma imagem formada no cruzamento de inúmeros simbolismos que habitam os seus detalhes.

Mais de sessenta anos depois, num texto de 1987, o indiano Arjun Appadurai (1997) retoma o pano de fundo dos retratos de estúdio como variável cultural que contraria o realismo. Seu uso e significado não é aquele de emular a inserção do fotografado num espaço real, mas seu papel na superfície fotográfica varia enquanto portador de símbolos que contextualizam o retratado. Podemos ler no pano de fundo as tensões e contradições que acompanharam a disseminação das práticas fotográficas em tempos e espaços distintos.

A crítica a esse acessório que compunha a imagem fotográfica integra-se numa reflexão sobre os valores modernos reconfigurados à medida que se misturam a outros valores culturais em territórios colonizados (Evrard, 2017). Nesse contexto, o clamor documental da fotografia é suspenso e o pano de fundo tem outras funções. A principal delas é a de colocar o sujeito fotografado em conjunção com determinados valores culturais. Por exemplo, a representação ao fundo de ambientes naturais comumente implica conjugalidade e romance; palácios sugerem aspiração ao *status*; telefones e carros assinalam a modernidade tecnológica. Percebemos, portanto, a existência de uma gramática da visualidade pós-colonial dada pela padronização semiótica da apresentação. Tal regulação não se dá apenas no pano de fundo e o corpo é outro fator estudado, pois passa a ser culturalmente estilizado em determinadas posturas, roupas, expressões faciais, tipo de contato visual etc.

O emprego simbólico desses elementos do pano de fundo dá espaço às práticas de representação de cenários que negociam imaginários culturais e valores modernos. Um fascinante exemplo é estudado pelo antropólogo Heike Behrend (2003), que nos conta sobre os estúdios fotográficos localizados ao longo da linha férrea da cidade de Mombasa, no Quênia (Figura 4). Nos panos de fundo dos retratos ali realizados, reciclam-se as imagens que são símbolos de modernidade nos meios midiáticos.

Figura 4 – Retratos de estúdio produzidos pelos fotógrafos da linha férrea de Mombasa. (1) Mutoka Studio, 1995. (2) Simon Expert Studio, 1998.



Fonte: adaptado de Behrend, 2003.

É comum a representação ao fundo das imagens da figura de veículos, como aviões e navios de cruzeiros, compreendidos como símbolos de modernidade e *status* a partir de uma cultura do turismo assentada na prática fotográfica. Nesse contexto, a fotografia turística é aquela capaz de tornar tudo visível e capturável, apropriando-se da coisa fotografada por meio da imagem que vira souvenir e opera numa lógica de miniaturização capitalista do mundo (Aquino, 2013; 2016; Urry, 2001).

No espaço do estúdio, os sujeitos fotografados são aproximados a lugares e práticas das quais encontram-se excluídos no cotidiano. As figuras presentes ao fundo do retrato compõem uma visualidade cosmopolita a partir da qual os retratados passam a poder ser localizados simbolicamente em qualquer lugar. A mistura de lugares num mesmo pano de fundo desloca, ainda, o sujeito fotografado do pertencimento a um local fixo, dissolvendo a separação entre local e global.

Esses cenários criam lugares idealizados e alinhados a uma ideia ocidental não só de modernidade, mas das belezas do próprio continente africano. Por isso, Behrend (2003) nos faz ver a grande ironia da apresentação de espaços naturais, cenas de safari e animais compondo uma imagem pasteurizada do cenário local, isenta das tensões fundiárias e laborais que permeiam o cotidiano cultural dos sujeitos fotografados. A encenação exibida nesses retratos de estúdio recria uma situação social que não coloca mais o realismo no centro da mensagem visual. Ao contrário, a fotografia

vira um meio de imaginação de cenas e pertencimentos a lugares que aproximam o sujeito fotografado de valores de modernidade. Nessas imagens, vemos que embarcar num avião ou navio de cruzeiro são cenas imaginadas que, ao serem teatralizadas por meio da fotografia, conectam o fotografado aos objetos de elevado *status* cultural. Dessa forma, os adereços e panos de fundo materializam possibilidades imaginativas de resistência à reivindicação documental da fotografia, na contramão de sua construção cultural no contexto europeu desde sua invenção.

Essas são estratégias e discursos que, tal como aqueles vistos nos retratos feitos pelos fotógrafos de Mombasa, subvertem a razão dominante e aparecem, a seu modo, em produções imagéticas populares da América Latina<sup>2</sup>. No contexto brasileiro, encontra-se o retrato pintado, também chamado de “foto-retrato pintado”, no qual é comum a inserção em fotografias já existentes de elementos como roupas e acessórios. A feitura manual dessas imagens torna-se palco da exibição de desejos e vaidade estética dos fotografados ao deixarem entrever a aspiração por uma construção imaginativa de si (Parente, 1998; Queiroga, 2017).

A variedade dos modos de produzir imagens apresentada torna evidente que a produção do efeito de sentido de verdade ou objetividade não tem a mesma importância que antes foi colocada pelo paradigma ocidental. A dimensão fabulatória e ficcional está em primeiro plano na produção de grande parte das fotografias realizadas no contexto pós-colonial, de forma a construir visualmente cenas que não têm a pretensão de se colocarem como um suposto registro realista do mundo nos moldes instituídos pelo paradigma europeu.

Não é possível afirmar, no entanto, que a construção do efeito de sentido de objetividade, ou mesmo a captura do instante decisivo, tal como defendido pelo famoso texto do fotógrafo Henri Cartier-Bresson (1952), seja o único tipo de discurso presente no contexto cultural da fotografia ocidental. Pode-se ter uma ideia de outros usos e sentidos que a fotografia ocidental empregou ao lermos as observações de Pierre Bourdieu (1991) sobre as diferentes práticas fotográficas dos historiadores, amadores e devotos. Percebe-se que a produção ocidental de imagens presta-se também a dar vazão à fantasia, vista pelo pensador francês como uma prática gratuita da fotografia, uma atividade de lazer.

No âmbito da semiótica, a variedade dos modos de valorização da imagem é estudada por Floch (1987) ao retomar os escritos de Bourdieu. Práticas fotográficas que se distanciam do interesse documental apontam a criação de uma imagem como um fim em si mesma, e não como meio que serve ao testemunho ou prova de um acontecimento. Nesse sentido, um costume local de construção imaginativa de cenários,

---

2 Pinney (2017b) faz um interessante paralelo dessas práticas fotográficas com as práticas de outras linguagens, trazendo à mente funções sociais semelhantes presentes na literatura da América Latina, como o realismo mágico.

roupas e cenas configura-se como articulações criativas do sentido do mundo que atuam ludicamente na construção de subjetividades.

Em outro contexto pós-colonial, dessa vez na Índia, é possível perceber mais um modo de construção visual imaginativa. Nesse território cultural, Pinney (2017b) alerta que não costuma ser dado valor ao potencial da fotografia de fixar a realidade cotidiana, com exceção da polícia e outras forças de Estado. A aspiração dos retratados é a de "saírem melhor na foto do que realmente são" (Pinney, 2017b, p. 326), conforme relatado por clientes do estúdio Sagar, na cidade de Nagda. Dois exemplos desses retratos de estúdio podem ser vistos abaixo (Figura 5).

Figura 5 – (1) Composição de Suhag Studios, Nagda, sem título, c. 1980. (2) Estúdio Sagar, em Nagda, Guman Singh montado numa motocicleta de estúdio, c. 1983.



Fonte: adaptado de Pinney, 2017b.

O desdobramento do rosto do fotografado num outro local do enquadramento fotográfico transforma o corpo numa superfície mutável e móvel, capaz de ser presentificada em outras áreas da superfície fotográfica. A fotografia 1 da Figura 5 apresenta o retratado nos mesmos moldes e poses de personalidades midiáticas, produzindo um interessante cara a cara do sujeito com ele mesmo. Já a repetição do rosto do sujeito da fotografia 2 da Figura 5 tensiona a costumeira representação do corpo único visto na imagem, ao mesmo tempo que utiliza acessórios do estúdio fotográfico, como a motocicleta e o pano de fundo pintado com figuras de urbanidade, para deslocar simbolicamente o sujeito em direção à conjunção com valores de modernidade. Essas são fotografias que desestabilizam a construção imagética de uma identidade única, na medida em que se afastam da "captura" dos fotografados dentro de quadros espaciais e temporais limitados.

A maleabilidade nas formas visuais encontradas nos retratos é acompanhada de uma outra função cultural do produtor de imagens, agora construtor de sonhos. São mudanças no papel do fotógrafo que nos levam à reflexão sobre as relações

intersubjetivas travadas na produção da imagem fotográfica. No contexto das colônias europeias dos séculos XIX e XX, a fotografia colocou os sujeitos "nativos" sob o olhar imperial do realismo documental, exibindo os "tipos" etnográficos a partir de um ponto de vista classificatório e que se dá a autoridade de mostrar de fora quem as pessoas eram e o estado em que viviam.

A cruel dinâmica da visualidade colonial nos alerta ainda sobre a importância de reabilitar a posição subjetiva autônoma dos fotografados dentro das relações de poder que se instauram na produção da imagem fotográfica. Isso porque, nas práticas coloniais etnográficas e documentais, muitas vezes não era dado ao fotografado sequer o direito de retribuir o olhar do espectador, ao mesmo tempo em que não tinha direito legal sobre sua imagem, conforme nos alerta Ariella Azoulay (2013; Lowndes Vicente & Aïsha Azoulay, 2023).

É o caso de uma das mais famosas personagens símbolo da grande depressão americana, a "mãe migrante". Fotografada por Dorothea Lange em 1936, Florence Thompson teve o seu nome apagado da história da fotografia e sua imagem cristalizada como símbolo da miséria humana. Ainda que Thompson tenha declarado posteriormente estar farta e descontente de ser o ícone que se tornou, ela não tem qualquer ingerência sobre a veiculação de seu retrato, tornando esse caso mais uma ocorrência dos poderes opressores das práticas documentais.

Já as imagens fotográficas que floresceram num momento posterior nos países que viveram a colonização mostram outras relações sociais travadas entre fotógrafo e fotografado. O produtor de imagens passa a atuar como grande empresário da imagem fabulada entre fotógrafo e fotografado no espaço do estúdio, trazendo à tona uma visão ideal e aspiracional dos corpos que os sujeitos anseiam ser.

### Considerações finais

As práticas fotográficas discutidas neste artigo permitiram a compreensão sobre o sentido da fotografia enquanto meio de realização simbólica de aspirações sociais, conjunção com valores de modernidade e desmembramento poético do corpo e identidades dos sujeitos.

É possível que esses usos da imagem fotográfica, vistos em contextos pós-coloniais, abram a possibilidade de entendimento da construção de relações subjetivas calcadas em outros valores culturais e que se realizam por meio da fotografia. Torna-se importante avançar no estudo sobre as possibilidades de fotógrafo e retratado ultrapassarem posicionamentos intersubjetivos calcados no poder e na dominação colonial, ainda que esse tenha sido o padrão das práticas etnográficas e documentais do século XIX. Os resultados das reflexões desenvolvidas no artigo

apontam que, enquanto determinadas práticas fotográficas promovem formas de dominação do outro, podem ser observadas, alternativamente, reordenações das práticas em torno da imagem capazes de repropor as posições subjetivas que fazem parte da construção fotográfica.

Nos exemplos que vimos das imagens realizadas no Quênia e na Índia, o produtor dessas fotografias pode ser entendido como construtor de sonhos, possibilitando ao sujeito fotografado a experimentação e a fabulação de si, capazes de deslocá-lo de uma identidade única e cotidiana.

Os desdobramentos dessas reflexões interessam ao campo da comunicação, assim como à educação sobre a cultura visual. Isso porque as práticas fotográficas, ao serem ensinadas e compreendidas criticamente, não precisam se reportar como sendo primeira ou essencialmente de tipo documental. A fotografia deve ser entendida para além da ideia de espelho do mundo, de testemunho objetivo dos fatos e de documento do real. Os trabalhos de fotógrafos pertencentes a países tão diversos como o Mali, o Quênia e a Índia nos dão pistas de que a imagem pode ser, já de saída, um lugar que aproxima e engaja o sujeito de forma sensível e tátil. Pode ser também uma câmara de sonhos e fabulações, lugar de experimentação do sujeito no mundo.

Percebemos, portanto, o ganho crítico da reflexão sobre o uso das imagens em diferentes culturas, sendo possível compreender sentidos outros da fotografia. Compreender a construção cultural da visualidade fotográfica permite que não sejam naturalizadas as formas de estar no mundo influenciadas pela valorização documental da imagem e suas implicações na construção de uma visão de mundo pretensamente objetiva. Esse entendimento crítico faz parte de um compromisso do espectador e do produtor de imagens com o combate às formas capitalistas, imperiais e raciais que dominaram a produção europeia e ocidental da imagem fotográfica, e que cada vez mais são questionadas por pesquisadores.

## Referências

- Appadurai, A. (1997). The colonial backdrop. *Afterimage*, 24(5), 4-6. <https://doi.org/10.1525/aft.1997.24.5.4>
- Appadurai, A. (2019). European self-making and India's alternative modernities. In S. Kumar, S. P. Mohanty, A. Kumar & R. Kumar (Eds.). *China, India and Alternative Asian Modernities*, 3-17. Taylor and Francis. <https://doi.org/10.4324/9780429260865>
- Aquino, L. (2013). Entre olhar o turista e olhar para o que ele olha. In S. Dobal, & O. Gonçalves. (Orgs.). *Fotografia contemporânea – Fronteiras e transgressões*. Casa das Musas.
- Aquino, L. (2016). *Picture Ahead – a Kodak e a construção do turista fotógrafo*. Editora do Autor.

- Azoulay, A. (2013). Potential history: Thinking through violence. *Critical Inquiry*, 39(3), 548-574. <https://doi.org/10.1086/670045>
- Behrend, H. (2001). Fragmented visions: Photo collages by two Ugandan photographers. *Visual Anthropology*, 14(3), 301-320. <https://doi.org/10.1080/08949468.2001.9966837>
- Behrend, H. (2003). Imagined Journeys: The Likoni Ferry Photographers of Mombasa, Kenya. In C. Pinney & N. Peterson (Orgs.). *Photography's Other Histories*, 221-239. Duke University Press.
- Behrend, H. (2009). 'To Make Strange Things Possible': The Photomontages of the Bakor Photo Studio in Lamu, Kenya. In K. Njogu & J. Middleton (Eds.). *Media and Identity in Africa*, 187-207. Edinburgh University Press.
- Belting, H. (2009). *Antropología de la Imagen*. Katz.
- Benjamin, W. (1972). A short history of photography. *Screen*, 13(1), 5-26. <https://doi.org/10.1093/screen/13.1.5>
- Bourdieu, P. (Org.). (1991). Towards a Sociology of Photography. *Visual Anthropology Review*, 7(1), 129-133. <https://doi.org/10.1525/var.1991.7.1.129>
- Bracchi, D. (2015). Uma investigação sobre os paradigmas da visão a partir de duas versões da *Última ceia*. *Estudos Semióticos*, 11(2), 19-24. <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2015.111030>
- Braembussche, A. V., Kimmerle, H. & Note, N. (2009). *Intercultural Aesthetics. A worldview perspective*. Springer Editors.
- Burke, P. (2004). A história cultural das imagens. In P. Burke, *Testemunha ocular: história e imagem*. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. EDUSC.
- Cartier-Bresson, H. (1952). *The decisive moment*. Simon & Schuster.
- Deleuze, G. (2007). *Francis Bacon: a lógica da sensação*. Tradução de Roberto Machado [et al.]. Jorge Zahar.
- Dondero, M. G. (2020). Le plan de l'expression des images: Quelques réflexions sur support et apport. *Semiotica*, 234, 253-270. <https://doi.org/10.1515/sem-2018-0124>
- Dondero, M. G. (2022). *Para uma semiótica da fotografia*. Tradução de Daniela Bracchi [et al.]. Editora da UFPE.
- Evrard, A. Y. (2017). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Macat Library.
- Floch, J. (1987). *Les Formes de L'empreinte*. Pierre Fanlac.
- Fontanille, J. (2005). *Significação e visualidade: exercícios práticos*. Tradução de Elizabeth Bastos Duarte e Maria Lília Dias de Castro. Sulina.
- Fontanille, J. (2013). Figures of the body and the semiotics of imprint: Semiotic figures of the body in the humanities. *Chinese Semiotic Studies*, 9(1), 37-52. <https://doi.org/10.1515/css-2013-0104>
- Harris, C. (2004). The Photograph Reincarnate. The Dynamics of Tibetan Relationships with Photography. In E. Edwards & J. Hart (Eds.). *Photographs Objects Histories: on the Materiality of Images*. Routledge.

- Jay, M. (2020). Regimes escópicos da modernidade. Tradução de Lara Casares Rivetti. *ARS*, 18(38), 329-349. <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.169121>
- Kimmerle, H. (2009). Living (with) Art: The African Aesthetic Worldview as an Inspiration for the Western Philosophy of Art. In A. V. Braembussche, H. Kimmerle & N. Note. *Intercultural Aesthetics. A worldview perspective*. Springer Editors.
- Lowndes Vicente, F. & Aisha Azoulay, A. (2023). Ariella Aisha Azoulay – Unlearning, An interview with Ariella Aisha Azoulay. *Análise Social*, 55(235), 417-436. <https://doi.org/10.31447/AS00032573.2020235.08>
- Marchianò, G. (2009). An Intercultural Approach to a World Aesthetics. In A. V. Braembussche, H. Kimmerle & N. Note. *Intercultural Aesthetics. A worldview perspective*. Springer Editors.
- Oguibe, O. (1993). Holding unto own space eight african women artists. *Third Text*, 7(23), 131-135. <https://doi.org/10.1080/09528829308576426>
- Oguibe, O. (1996). *In/sight: African Photographers, 1940 to Present*. Guggenheim Museum.
- Oguibe, O. (1999). Finding a place: Nigerian artists in the contemporary art world. *Art Journal*, 58(2), 30-41. <https://doi.org/10.2307/777946>
- Parente, C. (1998). O retrato pintado: manufatura e utilização de fotografias pintadas à mão no Nordeste do Brasil. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, (27). IPHAN.
- Pinney, C. (2017a). Civil contract of photography in India. In A. Rajagopal & A. Rao (Eds.). *Media and Utopia: History, Imagination and Technology*, 56-78. Routledge Chapman & Hall.
- Pinney, C. (2017b). Notas da superfície da imagem: fotografia, pós-colonialismo e modernismo vernacular. Tradução de Janaína Sant'ana de Andrade. *GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia*, 2(1), 309-330. <https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2017.129731>
- Pinney, C. (2020). Locating photography. In S. Bull (Ed.). *A Companion to Photography*, 29-47. Wiley Blackwell.
- Queiroga, E. (2017). Fotopintura Contemporânea: a pós-produção no trabalho de Mestre Júlio. *Cartema*, 6(6), 7-16. <https://doi.org/10.52583/cartema.v6i6.234550>
- Urry, J. (2001). *O olhar do turista*. Tradução de Leonardo Abramowicz. Nobel e Sesc.