

# Rumo a uma memória decolonial: breves apontamentos para indagar sobre o acontecimento por trás do acontecimento fotográfico<sup>1</sup>

**Alex Schlenker**

Universidade Andina Simón Bolívar, Sede Equador

Tradução:

**Larissa Fostinone Locoselli**

PPG Espanhol / USP, Ciclo Comum de Estudos / UNILA

---

<sup>1</sup> Este artigo foi originalmente publicado em espanhol, sob o título “Hacia una memoria decolonial: breves apuntes para indagar por el acontecimiento detrás del acontecimiento fotográfico”, no periódico *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte* (ISSN: 2011-3757, E-ISSN: 2145-0706, Universidade Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colômbia), v. 6, n. 8, p. 128-142, 2012. Agradecemos a gentil liberação para a tradução (Nota dos editores).

## **Rumo a uma memória decolonial: breves apontamentos para indagar sobre o acontecimento por trás do acontecimento fotográfico**

### **Resumo**

O retrato foi, ao longo da história da fotografia, um ritual cuja gramática visual esteve sempre condicionada por um determinado olhar. Fazemos retratos para lembrar, para fixar um instante no tempo. Quando lembramos o que foi fotografado convocamos de novo esse instante, mas, além disso, também convocamos uma realidade, uma ordem social específica construída por determinados atores sociais. A fotografia tem representado e legitimado, em muitos momentos, um padrão de poder colonial que, por meio de suas estruturas de dominação, tem elaborado rígidas hierarquias sociais e raciais que circunscreveram índios, africanos, mulheres e classes populares ao que Frantz Fanon chama de zona de “não ser”. É possível recordar, então, a partir da fotografia, de maneira crítica e sem reproduzir em tal exercício a matriz colonial que fez possível a toma da imagem?

**Palavras-chaves:** fotografia, retrato, memória, matriz colonial.

## **Hacia una memoria decolonial: breves apuntes para indagar por el acontecimiento detrás del acontecimiento fotográfico**

### **Resumen**

*El retrato ha sido, a lo largo de la historia de la fotografía, un ritual cuya gramática visual está siempre condicionada por una mirada determinada. Retratamos para recordar, para fijar un instante en el tiempo. Cuando recordamos lo fotografiado convocamos de nuevo ese instante, pero, además, convocamos una realidad, un orden social específico construido por determinados actores sociales. La fotografía ha representado y legitimado en muchos momentos un patrón de poder colonial que, a través de sus estructuras de dominación, ha elaborado rígidas jerarquías sociales y raciales que han circunscrito a indios, afros, mujeres y clases populares a lo que Frantz Fanon llama la zona del no-ser. ¿Es posible recordar, entonces, a partir de la fotografía, de manera crítica y sin reproducir en tal ejercicio la matriz colonial que hizo posible la toma de la imagen?*

**Palabras claves:** fotografía, retrato, memoria, matriz colonial.

## **Towards a decolonial memory: brief notes of inquiry about the event behind the photographic event**

### **Abstract**

*Throughout the history of portrait photography has been a ritual whose visual grammar is always conditioned by a determined way of gazing. We make portraits to remember, to fix a moment in time. When we remember what we photographed, we recall once more that instant, but we also call on a reality, a specific social order built by certain social actors. Photography has represented and legitimized more than once a pattern of colonial power, which has produced in turn, through its structures of domination, rigid social and racial hierarchies that have reduced Indians, blacks, women and the lower classes to what Frantz Fanon calls the zone of non-being. Is it possible, then, to remember from a picture, in a critical way and without reproducing in the process the colonial matrix that enabled the capture of the image itself?*

**Key-words:** photography, portrait, memory, colonial matrix.



Foto: Fran Rebelatto. Buenos Aires, Argentina

ABAJU  
EL  
PATRIARCA

*Pois dei conta de coisas que se contêm, isto é, bens que foram feitos assim para o serviço de deus e de Vossa Majestade com nossas ilustres conquistas, e ainda que tão caras as vidas de todos os demais, de meus companheiros, porque muito poucos ficamos vivos, e os que morreram e foram sacrificados, e com seus corações e sangue oferecidos aos ídolos mexicanos que se diziam Texcatepuca e Uichilobos.*

Bernal Díaz del Castillo,  
História verdadeira da conquista da Nova Espanha.

*Este é o relato de como tudo estava suspenso,  
tudo em calma, em silêncio;*  
Popol Vuh, “Capítulo Primeiro”.

*A causa pela qual morreram e destruíram tantas, tais e tão infinito número de almas foi somente por terem os cristãos por seu fim último o ouro e encher-se de riquezas em mui poucos dias e subir a estados mui altos e sem proporção de suas pessoas.*

Bartolomé de Las Casas,  
Brevíssima relação da destruição das Índias.

## Introdução

A chapa de vidro é de 18 cm x 13 cm. A emulsão é em branco e preto. No centro da imagem revelada, o homem da capa, com crucifixo e cajado, chama para si a centralidade da composição. Aos seus pés, um grupo de índios agradece do chão e em silêncio por terem sido incluídos na fotografia. Entre as quase cem pessoas só existem três mulheres. As poucas crianças foram parar no chão, com os indígenas. A maioria das pessoas sentadas pertence a alguma ordem religiosa; os que estão de pé vestem (quase todos) paletó e gravata. Não há anotações do fotógrafo, nem no envelope onde está guardada a imagem, nem em caderneta ou caderno algum. Não se sabe com exatidão quem tirou essa fotografia, muito menos onde e quando. Mesmo assim, estou convencido de que deve haver pessoas suficientes na região de Ibarra com a capacidade de reconhecer alguém ou algo nessa imagem. Diante dessa afirmação, nasce em mim uma dúvida: é possível recordar a partir desta imagem (Figura 1) de maneira crítica, sem reproduzir em tal exercício a matriz colonial que tornou possível a captura da imagem?

Parte do meu projeto de pesquisa de doutoramento passou por desenvolver uma proposta conceitual e metodológica para ler, a partir de algumas das propostas do projeto *colonialidade/modernidade*, a memória (fotográfica) construída ao longo de mais de 35.000 imagens que compõem o Arquivo Rosales (1920-1970) da cidade de Ibarra. No ano de 2006, me conectei pela primeira vez com as imagens do que agora denomino *Arquivo Rosales*. Miguel Ángel Rosales nasceu em 1902 e faleceu em 1995. Durante a sua vida, foi um apaixonado membro do Partido Socialista Equatoriano. Depois de entrar em conflito com seu pai, “um conservador recalcitrante”,<sup>2</sup> atua como “oficial pagador” da Ferrovia Nacional do Norte (Ibarra-San Lorenzo), Secretário do Partido Socialista, membro do diretório da Casa de Cultura Equatoriana

<sup>2</sup> Segundo o Coronel (sp) Marco Rosales, irmão mais novo de Miguel Ángel Rosales, em entrevista para Alex Schlenker e Adolfo Albán, Quito, 19 de agosto de 2009.

Figura 1: "Retrato grupal". Fonte: série "Os notáveis", Arquivo Rosales, década de 1930.



Núcleo de Imbabura, jornalista, inventor e, de especial interesse para a minha pesquisa, como fotógrafo. Após sua morte, sua casa foi vendida em Ibarra, ao norte do Equador. Viveu neste imóvel ao longo de sua vida e lá funcionou por várias décadas o Foto Estúdio Rosales, no qual seu filho Wilson (1935?-2002) também se formou e trabalhou. Na casa permaneceram por quase duas décadas cerca de dez caixas com aproximadamente 35.000 imagens em chapas de vidro, negativos e fotos impressas em papel.

Desde as primeiras incursões, descobri dois aspectos importantes de sua fotografia. Por um lado, havia uma interessante proliferação de temas, tais como o retrato de grupo, o evento social, o retrato religioso (batizados, primeiras comunhões, casamentos, velórios etc.), os eventos públicos, a fotografia costumbrista e paisagística, assim como o retrato indígena e o retrato afro. Por outro lado, e depois de analisar cerca de 5.000 imagens, cheguei à pergunta sobre o olhar diferente que se pode ler em muitas das imagens do Estúdio Rosales, especialmente naquilo que se refere à representação do dominado (a mulher, a criança, os índios, os negros). Atrevo-me a adiantar que o olhar fotográfico dos Rosales insere uma fissura crítica na maneira tradicional e, portanto, colonial de representar os grupos sociais. Essa fissura permite pensar numa estratégia de *emancipação*<sup>3</sup> a partir da memória fotográfica. Este texto indagará sobre a possibilidade de pensar a fotografia como disparador de reflexões críticas que levem a um giro decolonial do olhar e, com ele, da representação visual como parte de uma *memória-outra*.

<sup>3</sup> No texto em espanhol é perceptível que se joga com as noções de "*desprendimiento*" e "*desenganche*" (utilizada neste momento) numa certa relação de sinonímia. Entretanto, é igualmente notável que o segundo substantivo, derivado do verbo "*desenganchar*", carrega a memória de uma situação mais específica de desvinculação (a qual funciona tanto em "*desprendimiento*" como em "*desenganche*"). Trata-se de um desvincular-se de uma situação de opressão. Por isso, optamos por "*emancipação*" nos contextos em que se usou "*desenganche*" e optamos por "*desprendimiento*" naqueles em que se usou "*desprendimiento*" (Nota da tradutora).

## Acontecimento para dois olhares

O passado tem diferentes formas de representação, as quais acabam configurando uma espécie de estética da memória, seja esta uma memória histórica (com pretensões científicas) ou uma memória popular (sem um valor científico aparente). Torna-se então inevitável nestes dias de celebração do Bicentenário não se perguntar pela construção disciplinar que estabeleceu de modo determinante a relação entre a história e a memória e, de maneira especial, a fronteira que em um dado momento surgiu entre uma e outra. Parece que, de algum modo, estes dois saberes foram territorializados, sendo atribuído a cada um o seu próprio campo de ação. A história insinua uma espécie de subordinação da memória mediante seus distintos questionamentos a respeito da confiabilidade, da objetividade e do caráter científico implícito em seu fazer, o qual, diferentemente da memória, evita toda “contaminação subjetiva”. As versões que a história e a memória ofereceriam acerca de um determinado acontecimento parecem estar destinadas a ser epistemológica e ontologicamente distintas, uma diferença que remete à ideia de *colonialidade do poder* de Aníbal Quijano, cujo padrão de poder determina que as “culturas dominadas [estão] impedidas de objetivar de modo autônomo suas próprias imagens, símbolos e experiências subjetivas, [...] com seus próprios padrões de expressão visual e plástica” (QUIJANO, 1999, p. 103). Isto obrigaria os grupos dominados a empregarem determinadas estéticas da memória (histórica), as quais em geral legitimam e reproduzem a matriz colonial do poder, para (re)construir sua própria memória. A colonialidade do saber, neste caso o saber histórico, se configura de maneira mais detalhada numa *colonialidade do ver e do representar*, ou seja, em uma *colonialidade da estética*.

A história “oficial”, disciplina que ajudou durante séculos a estruturar os modos de entender e reproduzir o estado-nação, transformando-se num dos melhores veículos para consolidar a *colonialidade/modernidade*, entende a si mesma como a encarregada de elaborar a história nacional por meio de determinados “relatos históricos nacionais com o objetivo de dar um suporte às soberanias [...] e narrar] o que ocorreu de verdade” (WALLERSTEIN, 1996). Com isso, a história reclama para si o direito de narrar o acontecimento, em especial suas implicações políticas, sociais e econômicas. Essa narração tem sua própria estética, de tipo colonial. A memória, então, fica relegada a se assumir como um exercício de interpretação subjetiva de aspectos menores que, face à sua não cientificidade, podem ir do anedótico e dos distintos aspectos culturais até a ficção fantasiosa e pouco provável. A história se autoproclama, assim, como um exercício acadêmico de muita precisão e despreza a memória, tachando-a como uma prática popular pouco confiável e de menor transcendência que, como tal, não teria uma metodologia científica e menos ainda uma estética própria. Isso a obrigaria a empregar a estética da dominação dos grupos de poder com sua história oficial (desfiles, discursos, condecorações, paradas militares, conselhos diretivos, códigos empregados para o retrato a óleo ou para a câmera fotográfica etc.) para imprimir um sentido às suas práticas culturais, especialmente àquelas relacionadas com o ato de recordar.

O acontecimento, então, gera dois olhares: por um lado, existiria o olhar de transcendência histórica, concatenado com outros importantes acontecimentos localizados antes e depois (e, portanto, ao longo de uma linha do tempo do *continuum* histórico) daquele fato que é estudado. Este olhar implica um tipo de aproximação, organização e interpretação que apenas um seletivo número de especialistas pode realizar, uma capacidade que radicaria em duas condições fundamentais: a cognitiva (aquele que sabe o que é preciso saber para interpretar a história) e a ética (aquela atitude que deve ser demonstrada para manter inalterados, incólumes, os distintos aspectos essenciais do dado que remete ao acontecimento).

O outro olhar, o que não consegue desenvolver cientificismo algum, lê o acontecimento como um fato a ser (re)construído a partir do que Wallerstein considera a tensão inscrita no *segundo uso* da cultura;<sup>4</sup> um exercício que careceria, então, de alguma possibilidade para definir a sua práxis, a não ser com relação ao âmbito não abrangido pela historiografia acadêmica: a recordação subjetiva, a narração familiar, a ficção etc. A interpretação que a memória articula não é necessariamente o que a história procura interpretar; ainda que estejam emparentadas de algum modo, na interpretação que a memória popular tenta fazer estaria sendo gestada, a partir da perspectiva historicista, uma *deformação* do fato tal como ele teria ocorrido. É paradoxal a maneira como a história pretende, a todo momento, reconstruir o acontecimento o mais próximo possível de como ele teria ocorrido, ao passo que a memória busca reconstruir a vivência pessoal (própria ou de pessoas próximas) em torno de tal fato. Fica implícito que para a matriz colonial de poder a história geraria conhecimento científico e a memória, um mero saber popular. Uma taxonomia que busca legitimar a sua colonialidade do saber (histórico).

A partir do projeto modernidade/colonialidade é, então, possível advertir, de uma perspectiva historiográfica, uma postura de grande colonialidade que qualifica o evento recuperado pela memória popular como uma espécie de fato histórico modificado pelas subjetividades não qualificadas, transformando-o num acontecimento deformado.<sup>5</sup> O Arquivo Fotográfico Rosales tem uma quantidade significativa de imagens que, mediante as duas aproximações, geraria duas leituras distintas. Se examinarmos, por exemplo, a fotografia “o presidente e o avião” (Figura 2), tirada presumivelmente no dia em que o Presidente Velasco Ibarra chegou à Ibarra

**Figura 2:** “O presidente e o avião”. Fonte: arquivo Rosales, (1940?).



<sup>4</sup> Esta tensão se inscreve na ideia segundo a qual existe uma *alta cultura* (sofisticada) que se opõe à *cultura popular* (primitiva). Ver: Wallerstein (1999).

<sup>5</sup> Nesse contexto é interessante ver de que maneira a história se esforçou em procurar para si um lugar próprio na classificação do conhecimento, separando-se das ciências naturais e sociais e, de modo geral, das humanidades. Ver: Wallerstein (1996).

para comemorar o voo inaugural do aeroporto dessa cidade, é possível gerar duas séries de perguntas totalmente diferentes. Todo historiador perguntará por um contexto histórico nacional e pela possível transcendência do acontecimento para a vida nacional, indagando a respeito dos grandes relatos da modernidade: progresso indefinido, poder onímodo da razão, da democracia, da manipulação da natureza pela técnica etc. Os pesquisadores da memória, por sua vez, indagarão sobre a repercussão de tal acontecimento na vida das pessoas, sobre os referentes que circularam a partir do acontecimento, entre outros.

Algumas possíveis perguntas da perspectiva historicista: em que ano e em que período de Velasco Ibarra aconteceu tal evento na cidade de Ibarra? Que autoridades, figuras públicas ou personalidades da época, aparecem na foto? Como era a situação de desenvolvimento econômico da cidade de Ibarra naquele momento? A construção do aeroporto obedece a um plano nacional ou a um projeto local? Que partido político governava na cidade de Ibarra/província de Imbabura? O que significou este acontecimento para a região e para o país?

Se a história pergunta o que há de universal no acontecimento, a memória indaga pela relação que se produziria entre o sujeito e o acontecimento. A verdade não está na leitura correta, mas na pluriversidade das interpretações e, portanto, nas distintas formas de construir sentidos para a vivência. Nesse sentido, podem ser pensadas algumas das múltiplas perguntas a partir da perspectiva dos estudos da memória: que acontecimentos importantes ocorreram na sua vida na época do voo inaugural? O que se dizia em Ibarra/Imbabura naquele momento, com relação ao aeroporto? Quem esteve presente, naquele dia, no aeroporto? Por que aparecem na foto apenas homens? Onde estão as mulheres, as crianças, os índios e os de origem afro? Como era o evento (aberto a todo o público, pago, para convidados etc.)? Que membros da sua família ou grupo de amigos estiveram lá e o que contaram a respeito?

A história e, em especial, a história oficial, interessadas principalmente nos discursos históricos que acompanham o estado-nação, não demonstram interesse no sujeito comum, mas sim no momento em que, incrustadas em um exercício da colonialidade do saber, redigem aqueles discursos que acabam em livros escolares, tratados de história ou discursos comemorativos. O relatório da Comissão Gulbenkian retoma este problema e examina o centramento que a história desenvolveu em torno dos acontecimentos, esquecendo assim o sujeito. Em muitos casos, esta crítica surge do próprio espaço historiográfico e se torna um desejo “de empreender uma crítica social e cultural” (WALLERSTEIN, 1996, p. 47). As devidas discussões permitiram pensar as bases para uma história mais crítica, embora isso não tenha garantido necessariamente o questionamento da matriz colonial do poder à qual se devia boa parte da história.

Para entender como se reproduz e se legitima a matriz, é preciso analisar os planos e programas que compõem a educação atual. A maior parte desses planos está centrada na transmissão de conteúdos. O conhecimento é, então, entendido como quantidade de informação *necessária para vir a ser* e não como forma de mediação entre sujeitos que, como diz Kusch, já *estão sendo*. A ideia cultural do *ser*, um ser decolonial, implica entender as diversas expressões culturais como “modos diferentes de ser” (KUSCH, 1976, p. 114). Ao contrário do que deveríamos esperar de uma educação para a transformação, a grande maioria das escolas e colégios concebem o conhecimento como uma construção que depende essencialmente do professor (aquele que sabe) e menos do aluno (aquele que não sabe, mas pode vir a saber). Assim, a colonialidade se estabelece de cara nos atores do processo educativo e se estende até as entranhas da própria aprendizagem. Para que se ensina? Para que se aprende? A ideia de um aluno como construtor de seu próprio conhecimento, como entende Ausubel, como sujeito de uma aprendizagem significativa e potencial, leva a pensar na ideia de *solo* de Kusch, segundo a qual

“o solo é habitado, [...] o que implica que não se pode ser indiferente diante do que ocorre aqui.” (KUSCH, 1976: 115). Habitar esse território implica habitar de maneira crítica uma memória que me foi imposta. Esta consciência crítica deve me levar a (re)construir a minha verdadeira memória.

## Leitura crítica da representação fotográfica: construindo um olhar decolonial

Esta divisão entre o *científico* e o *popular* fez aqueles com que se ocupam da história e da memória acreditarem que o fato histórico, mesmo que lido de duas diferentes maneiras, seria um único acontecimento. Da perspectiva da fotografia histórica esta ideia levaria a acreditar que o importante para ambas as perspectivas consiste em abordar o *quê* daquilo que é fotograficamente representado e não o *como*. Seria apresentado, então, um evento histórico concreto cujas leituras dependeriam da natureza de quem o lê e interpreta. A visita de um político seria desta maneira um evento concreto interpretado por dois olhares distintos. Da perspectiva da memória fotográfica, aquela que gera em determinadas situações imagens que abordam o acontecimento histórico, essa tensão epistemológica conseguiu distrair a atenção do fato de que numa fotografia existem, na verdade, dois acontecimentos: o histórico (aquele que a fotografia tenta captar e a história e a memória tentam reconstruir) e o performativo-representacional que emana do anterior e que põe em jogo uma quantidade significativa de elementos que determinam, afinal, os olhares de quem retrata e de quem é retratado.

Como foi selecionado um determinado fundo para a fotografia? Como foram determinadas a composição, a localização, a postura e a vestimenta dos retratados? Quem e de que maneira determinaram a distância entre alguns retratados e outros e, finalmente, deles com relação à câmera? O retrato foi concebido como uma forma discursiva mais abstrata que, portanto, prescinde de atributos físicos secundários que remetem ao ofício (ferramentas, lugares específicos, formas de nomenclatura etc.) para destacar a posição política, social e econômica por meio de atributos mais abstratos como a postura ou a relação espacial diante de outros<sup>6</sup> retratados na mesma imagem?

A imagem fotográfica deve ser lida então como um objeto-representação composto por várias camadas, entre as quais se destacam, em uma acepção foucaultiana, aquilo que é retratado (*o enunciado*) e o retratar (*o lugar de enunciação*). Embora seja verdade que Foucault traz um importante olhar sobre a elaboração do discurso, não é menos verdade que para as realidades latino-americanas permanece em tais ideias uma espécie de dívida, que gira em torno da ausência de um desenvolvimento mais profundo e de um contexto histórico, racial e social, mais amplo.

A fotografia histórica exorta, então, o olhar que a percorre perguntando sobre, além do *quê*, o *como* e assim, finalmente, o *porquê*. Por que surge um determinado retrato da maneira como ficou impresso sobre a emulsão? Se essa foto não tivesse sido tirada dessa maneira, de que outra forma poderia ter sido tirada? Em muitas fotos fica evidente uma colonialidade do poder que emerge da linguagem desenvolvida/selecionada na e para a imagem. A fotografia “*retrato de família*” (Figura 3) é um excelente exemplo dos dois acontecimentos que devem ser lidos de maneira crítica para entender essa presença do *colonial*. O acontecimento primário é, sem dúvida, o desejo de uma família de classe dominante (ou de determinados membros

---

<sup>6</sup> A convenção generalizada dita que determinadas figuras de poder (homem, branco, pai, adulto, burguês etc.) gozam do privilégio de serem retratados sentados.

**Figura 3:** “Retrato de família”. Fonte: Ibarra, Miguel Ángel Rosales, c. 1935.

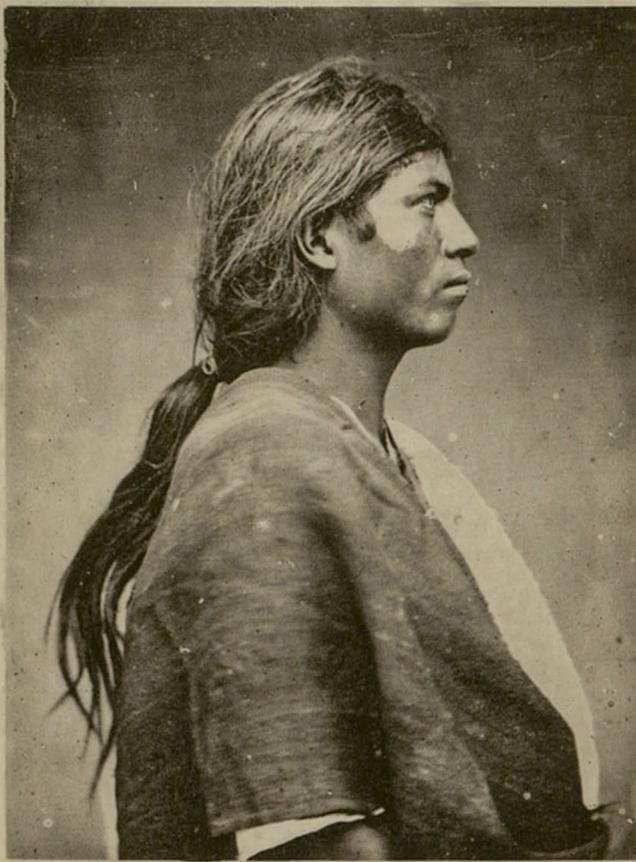


de tal família) em ser retratada “para a posteridade”.<sup>7</sup> O acontecimento que daí deriva é o que finalmente traduz esse desejo em ação, em linguagem dentro do tempo; um acontecimento que está composto pelo movimento dos retratados antes da obturação do disparador fotográfico, pelas ordens dadas pelo fotógrafo, pelos olhares que vêm e que vão da e para a câmera. O segundo acontecimento organiza o desejo do primeiro e o inscreve nos corpos retratados, estabelecendo a gramática visual que determina que certos sujeitos retratados estejam de pé (cinco filhas) e outros sentados (pai e mãe); da mesma forma, seria preciso ler a composição central do poder: os pais no centro, os filhos às margens, assim como o nível de inferioridade ao qual é submetida a jovem negra, descalça e sentada no chão.

A primeira leitura sugere uma escrita de poder que emana de formas de organização visual (posicionamento e proximidade/distância) que remetem a uma forma de colonialidade do poder e do ser. O pai/homem/burguês/branco vs. a criada/mulher/menina/negra. Um segundo olhar permite descobrir que a menina negra foi colocada pelo fotógrafo numa posição ambígua: os pais a interpretarão como uma posição de subordinação (o chão: região daquilo que é primitivo, sujo, escuro – calibanesco na formulação de Roberto Fernández Retamar), mas ao mesmo tempo o espectador percebe rapidamente que a menina foi posta pelo fotógrafo no lugar da composição que é registrado ao final do percurso do olhar.<sup>8</sup> Um lugar no qual finalmente ficamos a sós com o olhar que a menina negra nos devolve. Coincidência? Intuição de um fotógrafo comprometido com a ideologia socialista?

<sup>7</sup> Susan Sontag se refere ao ato fotográfico como a tentativa de deter (estatizar) o instante. Ver: Sontag ([1977] 2006).

<sup>8</sup> Numa composição de vários elementos (pessoas), o olhar não capta a imagem como totalidade, ela é construída após o percurso do olhar pela soma dos elementos (pessoas) identificados como parte de um todo (família).



Indianer von Otavalo.



Indianerin von Pitayó.



Junge Indianerin von Silvia.



Alte Indianerin von Sylvia.

## O desprendimento no estudo da memória fotográfica

Repensar as representações visuais sem repensar a necessidade de se desprender de uma perspectiva colonial é elaborar um exercício pela metade. Pretendo ler então a fotografia como possível ferramenta colonial. A fotografia em si não pode ser considerada colonial, é o seu uso com intenções coloniais o que leva a pensá-la como um aspecto complexo do mundo moderno/colonial. A diferenciação que Mignolo faz entre *matriz colonial* e o *mundo moderno/colonial* se torna um ponto de análise para entender a linguagem audiovisual e, em especial, o da fotografia histórica: “é a matriz colonial, sua construção e transformação, o que torna possível uma organização sócio-histórica identificada pelo mundo moderno/colonial.” (MIGNOLO, 2008, p. 35). Seria necessário acrescentar a essa ideia a pergunta sobre a circulação da matriz colonial. A pergunta central é então a seguinte: de que maneira se pode indagar a fotografia como espaço de construção e circulação da matriz colonial? Um exemplo paradigmático é, sem dúvidas, o trabalho que Wilhelm Stübel e Alphons Reiss fizeram em 1888, quando publicaram o livro *Indianertypen aus Colombia und Ecuador* (Tipos de Índios da Colômbia e do Equador), em que é possível ver inscrita tal matriz colonial na linguagem fotográfica e no texto explicativo (índio de Otavalo) desenvolvido pelos viajantes (ver Figura 4).

O retrato de perfil, a maneira mais eficaz de evitar o olhar do retratado, permite destacar os traços faciais e corporais (nariz, cabelos compridos etc.) ao serem empregados na exotização colonial. Se a imagem anterior impactou de alguma maneira, é preciso observar a série de retratos indígenas do mesmo livro que como traço central tem o gesto de “tirar o chapéu” por parte do índio retratado, como sinal de respeito diante da autoridade (retratante) branca/mestiça.

A cabeça sem chapéu opera então como sinal que exhibe duplamente o poder da submissão: por um lado, se educa o índio com modos civilizatórios (descobrir a cabeça diante do poder metropolitano) e, pelo outro, são exibidas as cabeças que o poder mandou raspar para evitar pragas e sujeira. Uma forma de submissão e de civilização que humilhava o sujeito retratado em um ambiente alheio, como é o estúdio fotográfico (ver o fundo das imagens). Neste caso, a fotografia serve de veículo para construir, legitimar e fazer circular esse olhar colonial que reproduz a matriz colonial. Seguindo a descrição que Mignolo faz da passagem do conceito de *colonialismo* em Wallerstein ao de *colonialidade* em Quijano, é possível perguntar por esse ponto de inflexão semântico a partir da leitura fotográfica. A pergunta que desejo desenvolver para a pesquisa é: como propor-se uma leitura crítica da memória fotográfica que possa operar enquanto mecanismo de emancipação da modernidade/colonialidade?

Um primeiro exercício pode ser pensado a partir de apropriações como as do coletivo de arte contemporânea *olho mecânico*: “Morphos Imobile” propõe a partir das estéticas contemporâneas. Na linha do que o Subcomandante Marcos denomina “virar a câmera”, o coletivo começou a retratar sujeitos dos grupos de poder. Assim, surgem retratos interpelantes que se apropriam da linguagem dominante (enquadramentos, formatos, composições), mas que substituem o sujeito retratado anteriormente pelo sujeito usualmente retratante (ver Figura 5).

Mignolo retoma a contribuição das primeiras ideias sobre colonialidade desenvolvidas por Aníbal Quijano, segundo as quais o conhecimento é o campo de batalha no qual se articula a retórica da Modernidade e a partir do qual é preciso pensar a libertação como “*descolonialização epistêmica do ser e do saber*” (Mignolo, 2008). As artes em geral, e, para esta pesquisa, a fotografia de maneira mais específica, tiveram como base esse conhecimento moderno excludente. Quem sabia operar a câmera tinha o controle sobre a representação. O fotógrafo era, então, o mago alquimista que possuía conhecimentos que o outro não tinha, sendo estabele-

cida assim uma relação desigual do *saber* que lhe proporcionava uma posição de privilégio no momento de representar fotograficamente aquele que era diferente.

Um primeiro passo para decolonizar o ato fotográfico, e com ele a memória fotográfica, passa pelo acesso à linguagem da representação, neste caso, a própria fotografia. Um segundo passo exige desmontar por completo o processo de representação e circulação de imagens que obedece à lógica da modernidade/colonialidade. Isso pressupõe examinar meticulosamente as seguintes perguntas: quem representa quem e para quê? O que é representado e como é representado? A partir de onde se representa e para qual público/espectador? Por onde circulará essa imagem e por que ou para quê?

As respostas para essas reflexões devem permitir ir além do ato de vingança artística do coletivo *olho mecânico* para repensar a imagem como possibilidade de gerar sentidos a partir do registro fotográfico de uma memória que tem importância para a comunidade em que a imagem foi produzida. Um bom exemplo disso é o álbum familiar, composto por imagens que devem gerar sentido para aqueles que têm um vínculo real/natural com o próprio álbum. Nenhuma foto chega ao álbum sem um sentido negociado de alguma maneira. Kusch recorda acertadamente que “o sentido de uma obra não se esgota com o autor, mas sim com o povo [comunidade] que o absorve” (KUSCH, 1976, p. 116).

A capa e a dedicatória do livro de Stübel e Reiss deixam claro para quem foram compiladas e publicadas as imagens dos índios da Colômbia e do Equador: “Dedicado aos membros do VII Congresso Internacional de Americanistas” (Figura 6).

**Figura 5:** "Filhinho de papai". Fonte: coletivo olho mecânico.



**Figura 6:** Capa e detalhe da dedicatória de Alphons Stuebel e Wilhelm Reiss para os membros do VII Congresso Internacional de Americanistas, em Alphons Stuebel e Wilhelm Reiss, *Indianer von colombia und Ecuador*, VII. Fonte: Internationaler Amerikanisten Kongress, Berlim, 1888.



## À guisa de conclusão: apontamentos para uma visualidade da imagem/memória/identidade-outra

Há um aspecto importante a ser levado em consideração na aproximação em relação às distintas formas de produção das representações visuais, que passa pela formulação da pergunta sobre se devemos lançar o olhar unicamente sobre *o que foi feito* ou se, pelo contrário, ele deve ser ampliado para ler o *fazer* do visual, estabelecendo assim uma tensão entre o passado, a memória (colonial) e a tarefa do visual no presente (decolonial). No primeiro caso, os produtos elaborados (pinturas, fotos, gravuras, desenhos, filmes etc.) se transformam em objeto de estudo. O autor de tais obras passa a um segundo plano para dar lugar às leituras, análises e interpretações em torno da temática e à linguagem desenvolvida na imagem criada. No segundo tipo de aproximação são incluídos, nas leituras, aspectos tais como determinadas características do autor (origem social e intelectual, filiação política, idade, gênero, sexo etc.) para tentar ler o lugar de enunciação a partir do qual está sendo produzida a imagem. Kusch acrescenta a isso a já mencionada proposta de um olhar ampliado que acresce às duas dimensões do processo de criação cultural e artística uma terceira, a do povo que o absorve, uma imagem que me permito ler como um processo ativo que – ao contrário do excludente processo da arte ocidental que entende o artista como gênio e o espectador como admirador desse gênio – inclui a comunidade da qual a obra de arte saiu, para que ela seja digerida e reinterpretada. É então possível entender que o processo de criação do visual passa por pensar a própria imagem, os sujeitos retratados e retratantes e o grupo humano que receberá e significará tal imagem. As três dimensões devem ser entendidas como parte de uma totalidade. Isso evitará que sejam realizadas leituras em separado como as que vêm sendo propostas a partir de certos espaços da comunicação.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Certas tendências das ciências da comunicação propõem a dicotomia entre os estudos dedicados à mensagem e os chamados estudos de recepção.

É importante elaborar um *pensamento próprio* sobre os modos da tarefa da representação visual, um exercício que propõe um pensar genuíno que, para Kusch, vai do chão para cima, e passa pela crítica do paradigma europeu da racionalidade-modernidade. Será possível, então, perceber em Rosales a elaboração de uma linguagem própria com traços iniciais de um pensamento decolonial? Nesse caso, seria preciso colocar-se a pergunta sobre o que fazer com a crítica à visualidade colonial?

No já mencionado texto de Mignolo (2008), há um gráfico que estabelece a modo de mapa histórico as fronteiras que a matriz colonial foi estabelecendo para controlar o ser e os seus saberes de uma maneira sistemática, estabelecendo assim as colonialidades do ser, do poder, do saber e também da natureza.

Numa tentativa de adaptar a proposta gráfica ao Arquivo Rosales, elaborei para minha pesquisa uma nova versão do mapa (Figura 7). As maneiras como na época eram representadas determinados sujeitos (mulheres, indígenas, negros, crianças, classes populares e pobres etc.) acabam colocando uma infinidade de perguntas em torno da representação visual-colonial do poder. Sem ignorar a colonialidade na autoridade, na economia, nos saberes e nas subjetividades, no gênero e na sexualidade, me atrevo a pensar os limites do colonial a partir da imagem, o que me permitiria em seguida aprofundar as formas de colonialidade mencionadas no gráfico. Tal abordagem busca ler a partir da colonialidade das representações visuais as formas de colonialidade exercidas pela matriz colonial na época e na região em que funcionou o *Foto Estúdio Rosales*.

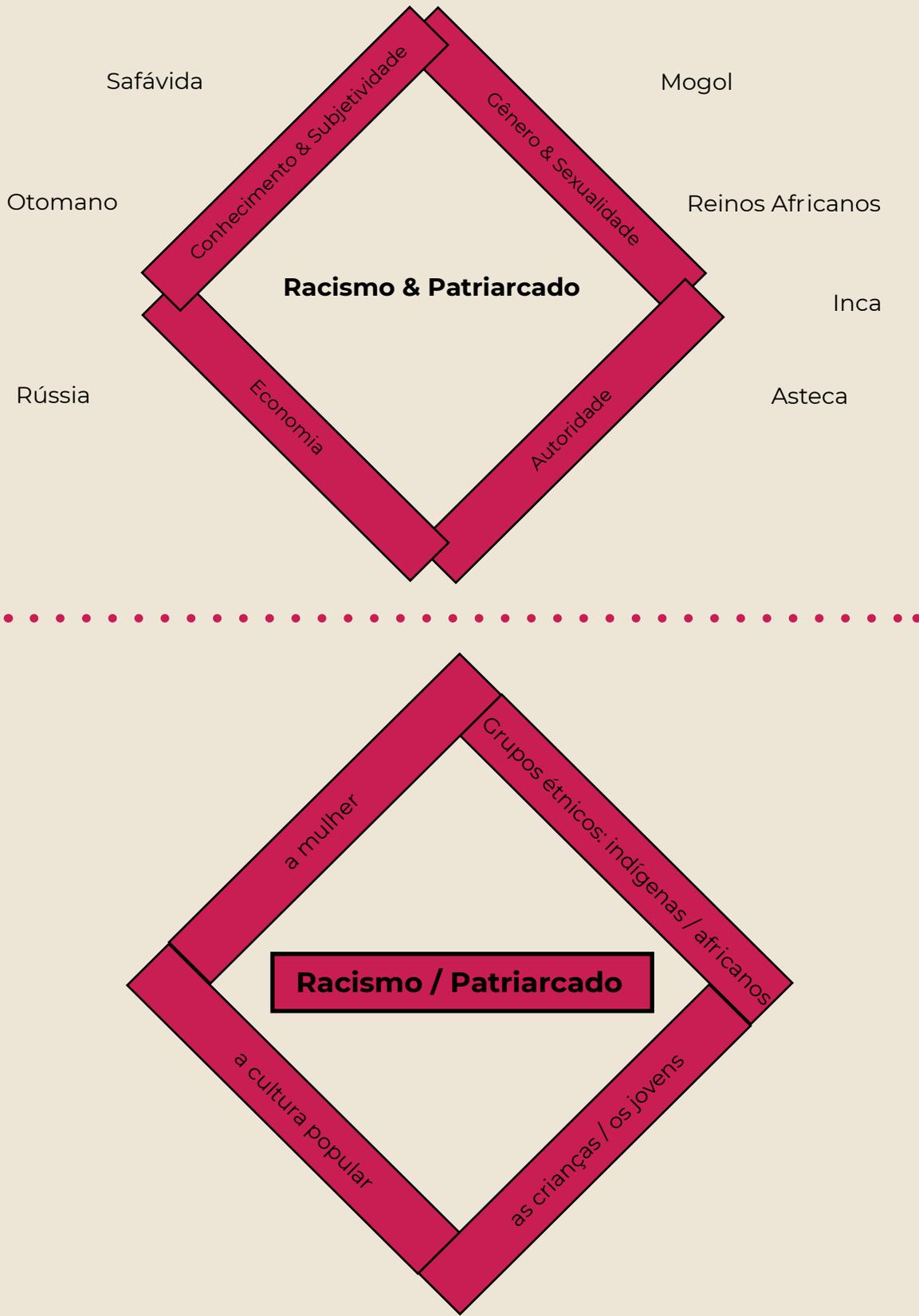
O mapa da colonialidade visual se configura então da seguinte maneira (ver gráfico): ele permite articular uma estratégia de emancipação a partir dos processos concatenados. O primeiro pode ser entendido como uma forma de ler a partir das visualidades – ou de um arquivo fotográfico como o do Estúdio Rosales – as maneiras como a matriz colonial representa aquele que não é homem branco, adulto, burguês ou reconhecido pública e, com isso, socialmente. Não esqueçamos que o estado branco foi o encarregado de elaborar/configurar o humano na modernidade mediante o conhecimento dominante (colonial) que fez do índio um índio, do negro um negro, do pobre um pobre etc. O conceito daquilo que é humano na atualidade remonta ao Renascimento e se consolida na Ilustração. A busca por uma forma-outra de entender e assumir o humano nos leva a buscar diferentes conceitos epistêmicos (outros). Vale então recordar a frase do movimento Zapatista de Chiapas: “porque somos todos iguais temos direito à diferença”.

O segundo processo implica, como já foi mencionado antes, a elaboração de um pensamento decolonial que, centrado em *maneiras-outras* de entender o mundo, pensa a educação (e, em especial, a educação da imagem) como um processo de construção de significados coletivos; uma forma de entrelaçamento cultural e social que encontra nas distintas formas de visualidade expressões de processos humanos que (re)conectam uns sujeitos aos outros, através de um processo que, segundo Kusch, nos desafia a entender que “para compreender uma cultura é necessário tanto o sujeito que vê o sentido como também aquele que o cria” (Kusch, 1976, p. 115).

Ambos os processos devem ser pensados como partes inseparáveis do processo de emancipação. A tentação de muitos intelectuais centrados nos estudos visuais, incluindo aqueles que começaram a considerar a opção decolonial, é permanecer unicamente na análise crítica – decolonial, caso prefiram – das formas de representação que reproduzem e legitimam a matriz colonial. Essas leituras, ainda que de grande importância, se limitam ao diagnóstico e não geram uma opção decolonial significativa que permita pensar novas formas de entender

**Figura 7:** A matriz colonial de poder. Fonte: Mignolo, "La opción descolonial" (2008) e adaptação do autor.

### A matriz colonial de poder



as visualidades e, com isso, os processos que buscam gerar processos educativos capazes de facilitar uma aprendizagem-outra do visual, na arte e na linguagem. É, então, vital concluir o processo gerando novas formas de entender, ensinar-aprender e ver as possíveis formas de visualidades geradas por uma determinada comunidade. Este conceito abriga em seu interior a demanda por pensar uma visualidade que, acima de tudo, gere sentidos na comunidade à qual ela se deve, a partir do que me permito propor três eixos principais para re-pensar as visualidades de uma perspectiva decolonial.

1. Leitura crítica/estratégias para desmontar a colonialidade visual (entendidas como o exercício para desfazer a *diferença colonial* que é epistêmica e ontológica: o patriarcado e o racismo a controlam).
2. Desaprender/(re)aprender as possibilidades da representação visual e sua aprendizagem a partir do sentido grupal/comunitário.
3. (Re)pensar a relação entre arte e povo (comunidade).

O processo de emancipação em relação à modernidade, pensado a partir da arte e das estéticas, passa pelo desenvolvimento de práticas estéticas que entendam a arte como um processo capaz de analisar/criticar as formas de colonialidade e, posteriormente, de restituir a língua, o território e o horizonte simbólico como universo de sentidos. Um exercício que permite recuperar o humano na região da América Latina; um ato que restitui a geocultura e a dignidade a partir da determinação de des-fazer a diferença colonial. Assim seria possível pensar a sociogênese, como processo que nos impõe o aprender a ser (estar sendo), uma identidade construída a partir da aceitação do humano na deformação (*o Ánthropos*).

Tal desafio compreende uma nova *paideia* (como pensamento pedagógico) que parta de recordar, a todo momento, que a América deve ser lida como construção cultural moderna com dominação inicialmente europeia e, depois, *criolla* local. E, também, que recorde a sentença central que dita: “a América não se descobre, se inventa”. Essa invenção redefine a chamada cristandade ocidental e a transforma no que depois se denomina política e culturalmente como *Europa*, um modelo epistemológico e ontológico que definirá o homem americano como a “deformação” do modelo racial europeu e do modelo europeu de corpo – modelos definidos e propagados pela modernidade. As distintas representações visuais que desde 1500 se realizarão do corpo do *Calibã*, desde a pintura colonial até a fotografia desenvolvida pelos incipientes estados-nação de meados do XIX, acabarão exercendo uma forma de controle sobre o corpo. Uma deformação que se consolida como o reflexo do preconceito diante do ser humano americano entendido, por sua vez, como diferença colonial. As representações visuais devem então ser lidas como discursos de comparação entre o puro (europeu) e o deformado (americano). As leituras analíticas da estética da representação visual – a pureza foi explicada a partir do aspecto religioso, depois do racial e, finalmente, do econômico e cultural (culto/refinado vs. vulgar/chulo). A análise da matriz colonial e, em especial, de sua gramática colonial permitirão propor uma prospecção que permita desmontar aquele discurso que nos fez não humanos e posteriormente pensar e colocar em prática um mecanismo de emancipação a partir do qual se inverte o problema: não se mede a deformação humana, ao invés disso se propõe que nós, os *Ánthropos*, também participamos do humano. Sinto o Arquivo Rosales como a primeira fissura do colonial, como as primeiras pinceladas dessa emancipação.

## Referências

KUSCH, R. **Geocultura del hombre americano**. Buenos Aires: Colección Estudios Latinoamericanos, 1976.

MIGNOLO, W. La opción descolonial. **Letral**, n. 1, 2008.

QUIJANO, A. Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina. In: CASTRO-GÓMEZ, S., GUARDIOLA-RIVERA, O. e MILLÁN DE BENAVIDES, C. (Orgs.). **Pensar (en) los intersticios**. Teoría y práctica de la crítica poscolonial. Bogotá: Colección Pensar/Pontificia Universidad Javeriana, 1999.

SCHLENKER, A. e ALBÁN, A. **Entrevista al Coronel (sp.) Marco Rosales**. Quito, 19 de agosto de 2009 (mimeo).

SONTAG, S. **Sobre la fotografía**. Buenos Aires: Alfaguara, (1977) 2006.

STÜBEL, A. e REISS, W. **Indianertypen aus Colombia und Ecuador**. Berlim: Hermann, 1888.

WALLERSTEIN, I. **Abrir las ciencias sociales**. Informe de la comisión Gulbenkian. México: Siglo XXI, 1996.

WALLERSTEIN, I. La cultura como campo de batalla ideológico del sistema-mundo moderno. In: CASTRO-GÓMEZ, S., GUARDIOLA-RIVERA, O. e MILLÁN DE BENAVIDES, C. (Orgs.). **Pensar (en) los intersticios**. Teoría y práctica de la crítica poscolonial. Bogotá: Colección Pensar/Pontificia Universidad Javeriana, 1999.