

O COLONIALISMO FILTRADO PELO OLHAR VISIBILIDADES E INVISIBILIDADES NA FOTOGRAFIA DA DIAMANG

COLONIALISM DEPURATED THROUGH THE LOOK VISIBILITIES AND INVISIBILITIES IN DIAMANG PHOTOGRAPHY

BRUNO MADEIRA*
bruno.j.madeira@gmail.com

FILIPA RODRIGUES*
filiparodriguesuc@gmail.com

A fotografia e a sua relação com uma almejada *verdade histórica* tem sido complexa. Olhar para ela como mero documento-fonte, ignorando a sua dimensão subjetiva, não corresponde a uma aproximação à totalidade do seu discurso, denotado e conotado, e da sua retórica. Por conseguinte, olharemos para a fotografia como processo de construção intencional de verdades, de discursos e de narrativas com objetivos políticos, culturais, sociais e económicos. No fundo, partimos da conceção de que a imagem produzida é sempre fruto das relações de poder existentes na sociedade em que é fixada e à qual se destina.

Neste artigo, propomo-nos refletir acerca desta tensão entre a objetividade e a subjetividade da imagem a partir do estudo da fotografia colonial produzida pelos serviços da Diamang. Nela procurando pensar a dicotomia visibilidade-invisibilidade e testando conceitos como os de alteridade, subalternidade e dominação. Avançaremos também com uma proposta de classificação e de leitura da narrativa visual da Diamang, centrando-nos em seis imagens-exemplo.

Palavras-Chave: fotografia colonial; verdade histórica; discurso e retórica visuais; alteridade; subalternidade; colonialismo português.

Photography and its relationship to a longed-for *historical truth* has been complex. Looking at it as a mere document-source, ignoring its subjective dimension, does not correspond to an approximation to the totality of its discourse, denoted and connoted, and its rhetoric. Therefore, we will look at photography as a process of intentional construction of truths, discourses and narratives with political, cultural, social and economic objectives. Basically, we'll start from the idea that the image produced is always the result of power relations existing in the society in which it is fixed and for which it is intended.

In this article, we propose to reflect on this tension between the objectivity and subjectivity of image based on the study of colonial photography produced by Diamang services. In it, trying to think about the visibility-invisibility dichotomy and testing concepts such as alterity,

* Professor convidado equiparado a auxiliar, Universidade do Minho, Instituto de Ciências Sociais, Departamento de História, Braga, Portugal/Investigador integrado no Centro de Investigação Transdisciplinar "Cultura, Espaço e Memória", Porto, Portugal. ORCID: 0000-0003-1555-3786.

* Estudante do 2.º ano do Mestrado em Património Cultural, Universidade do Minho, Instituto de Ciências Sociais, Departamento de História, Braga, Portugal. ORCID: 0000-0001-8044-1778.

subalternity and domination, we will also advance with a proposal for classifying and reading Diamang's visual narrative, focusing on six example images.

Keywords: colonial photography; historical truth; visual discourse and rhetoric; alterity; subalternity; Portuguese colonialism.

Data de receção: 10-06-2021

Data de aceitação: 03-08-2021

DOI: 10.21814/2i.3461

*Ainda que incorra no ressentimento dos meus irmãos de cor,
darei que o negro não é um homem.
Existe uma zona de não ser,
uma zona extraordinariamente estéril e árida,
um declive essencialmente despojado,
onde uma autêntica explosão pode ter origem.*
— Frantz Fanon

1. Notas introdutórias

A questão acerca do que é a fotografia tende a toldar-nos a visão e a centrarmos-nos apenas na sua ontologia, na sua veracidade, na sua imanência. Olhar a fotografia como um circuito fechado que contém em si todos os elementos para a sua compreensão e para a sua definição, implica, em primeiro lugar, retirá-la do *contínuo* do qual é apenas um registo parcelar. Querer fazer dela uma *prova* do havido, um *documento testemunhal* desinteressado, desvia-nos, por sua vez, da filtragem que o olhar do fotógrafo operou sobre a realidade. Pensá-la apenas em termos de verdade ou mentira, elide a questão fundamental: o *processo de construção da verdade*. Numa fotografia encenada, a *mise-en-scène* – falsa na aparência imediata – revela muito. Tal como em qualquer outra fonte ou documento, a contrafação textual, a ilusão narrativa e a ocultação não impedem que se perscrute a *verdade* – imaginando que ela existe perfeitamente objetivada. Pelo contrário, permitem até uma noção de verdade mais complexa, porque revestida de texturas várias que medeiam o que nos é dado a ver e o que está a ser representado. Neste sentido, e como afirma Friedrich Nietzsche, a verdade não passa “de um exército de metáforas e de metonímias” (2008, p. 36) que, mais do que erigir em epítome moral ou moralizante, importa desconstruir, problematizar e questionar.

Partindo desta conceção da *verdade*, propomo-nos, sobretudo, interpelar o visível e o invisível em fotografias de Agostiniano de Oliveira produzidas para os relatórios anuais da Diamang e para a propaganda da empresa de diamantes. Ao contrário da fotografia colonial coetânea, as imagens produzidas para o arquivo oficial da Diamang não pretendiam focar-se nas dimensões privilegiadas pelas lentes europeias: o exótico, o selvagem, o primitivo, o corpo nu, a sensualidade. No fundo, a incompatibilidade, a inferioridade e a estranheza daquele *outro*.

Na fotografia de Agostiniano, e de outros fotógrafos que serviram a Diamang, encontram-se pouco estes estereótipos da fotografia colonial. A empresa queria destacar-se como vanguarda do *colonialismo científico português*. Valorizava o *exotismo* africano como folclore propagandístico, mas apostava essencialmente na promoção da imagem do trabalho africano. Toda a narrativa imagética remete para um culto obsessivo do trabalho, do desporto e do cuidado do lar. Tratava-se de *civilizar*, de *humanizar*, de *eleva*r à *condição de homens* como *nós*, os trabalhadores africanos. Estes ascenderiam a essa condição canalizando as suas energias para tarefas sadias e não para o ócio ou para a carnalidade.

No fundo, pretende-se questionar a ultra-visibility de um *colonialismo científico* moralizador, civilizador e humanista – de resto, emulando a mitologia colonial do Estado Novo relativamente à expansão e ao colonialismo portugueses – e a quase-invisibilidade do universo concentracionário em que o mesmo era sistematicamente encenado, fotografado e reproduzido.

2. História, fotografia e verdade: alguns apontamentos conceptuais acerca de uma relação complexa

Num mundo saturado de imagens, tende a operar-se uma substituição da ideia inicial da fotografia como janela para o mundo, pela do mundo concebido a partir das imagens que dele nos chegam. O excesso de significação, de codificação e de representações que a imagem carrega faz com que abandonemos, na sua análise, o conceito de janela para o mundo ou que pretendamos apenas avaliar a veracidade ou a autenticidade da imagem-fonte. De resto, como afirma Peter Burke, “os historiadores têm-se referido aos seus documentos como ‘fontes’, como se eles estivessem enchendo baldes no riacho da Verdade, suas histórias tornando-se cada vez mais puras, à medida que se aproximam das origens” (Burke, 2016, p. 23). A metáfora de Burke remete para a obsessão dos historiadores com as fontes-prova do passado, como se algum documento não tivesse sido elaborado por um intermediário, ou mais, entre os factos relatados e o historiador.

Desta forma, a crítica da imagem-fonte deve, em primeiro lugar, fixar que ela compreende três *intencionalidades* (Flusser, 2013, p.15) que interagem e se influenciam entre si: emissor, instrumento de divulgação, recetor. Cada um destes três agentes confere novas cargas de significado à imagem. A imagem parece revelar-nos apenas o que se encontra à sua superfície: o objeto e o contexto em que este foi registado. Aparentemente, é apenas este o significado, não codificado, da imagem. Contudo, como frisa Flusser, as “imagens não são conjuntos de símbolos com significados inequívocos [...]: não são ‘denotativas’. Imagens oferecem aos seus recetores um espaço interpretativo: símbolos ‘conotativos’” (Flusser, 2013, p.15).

Apesar das pretensões alimentadas pelos produtores de imagens, estas não são um caso excecional em que apenas existe uma mensagem denotativa – autoexplicativa, imediatamente apreensível, aquela que surge da leitura da sua superfície e do que nela surge retratado. Seria esta excecionalidade denotativa que lhe conferiria a sua objetividade. Com efeito, ao contrário da mensagem denotada, a conotada não é apresentada nem é instantaneamente compreensível. Como realça Roland Barthes, o conteúdo denotativo é inferido “a partir de certos fenómenos que ocorrem ao nível da produção e da receção da imagem” (Barthes, 1986, p. 14).

Essa inferência significa leitura. Logo, se o recetor não pode compreender toda a imagem recorrendo apenas à visão e se precisa de a ler, então esta interage com “uma reserva tradicional de signos” (Barthes, 1986, p. 15) que carece sempre de um código, conotativo, que serve de chave à sua leitura. Desta forma, na fotografia coexistem, segundo Barthes, duas mensagens paradoxais, uma delas sem código (“o análogo fotográfico”) e outra codificada (“a ‘arte’, o tratamento, a ‘escrita’ ou a retórica da fotografia”) (Barthes, 1986, p. 15). O autor considera ainda que esse código corresponde sempre à história e à cultura da comunidade recetora, numa relação dialética entre significante e significado: “não se pode dizer que o homem moderno projete ao ler a fotografia sentimentos e valores caracterizáveis ou ‘eternos’, ou seja, infra- ou transhistóricos, a menos que se deixe bem claro que a significação em si mesma é sempre o resultado da elaboração de uma sociedade e de uma história determinadas [...]. A leitura da fotografia é sempre histórica; depende do ‘conhecimento’ do leitor” (Barthes, 1986, p. 23).

Como o mundo não é total e imediatamente acessível ao homem, as imagens permitem que o segundo obtenha uma representação do primeiro. Uma representação e não uma fotocópia: ao servirem de mediadoras entre o homem e o mundo, as imagens “passam a ser biombos” (Flusser, 2013, p.16) entre ambos, revelando menos do que

aquilo que ocultam. São biombos, antes de mais, por terem sido produzidas por outro homem que optou por registar um determinado evento e não outro, que escolheu retratá-lo de determinada forma e não de outra, que interveio no *real* – ocultando ou acrescentando elementos – para dele registar um reflexo idealizado. Essa idealização, podendo obedecer a conceitos estéticos, epistémicos ou ideológicos, faz com que a fotografia passe a ser “uma mensagem sobre o acontecimento que ela regista” (Berger, 2013, p. 38).

Mas, como realça John Berger, mesmo quando deliberadamente retrata apenas o que deseja que seja visto e da forma como pretende que se veja, a fotografia nunca deixa de se referir ao *invisível* – “ela isola, preserva e apresenta um momento tirado de um *continuum*” (Berger, 2013, p. 40). Ou seja, para interpretar ou para descodificar uma imagem, além de termos de apreender o seu carácter simbólico, precisamos igualmente de conhecer – por outras vias que não a da representação imagética – o *continuum* do qual ela foi isolada. Berger aponta ainda outro elemento a ser tido em conta para avaliar a eficácia da imagem-documento: o seu *quantum* de verdade (Berger, 2013, p. 41). Dito de outra forma, e seguindo a reflexão de Barthes, a imagem deve ser o “*analogon* perfeito da realidade, é precisamente esta perfeição analógica que define a fotografia perante o senso comum” (Barthes, 1986, p. 13).

A subjetividade da imagem descredibiliza-a enquanto fonte? Um reduzido *quantum* de verdade significa que devemos, simplesmente, descartá-la como falsa, como adulteração do *real*, do havido? Se a sua intenção for a de manipular o recetor – pensemos no seu uso propagandístico, por exemplo –, podemos limitar-nos a constatar a intencionalidade do autor e do difusor da mesma? Como refere Jans Jäger, devemos compreender que “as imagens, tal como os historiadores, atuam como interlocutores entre o espectador/leitor e o evento. As opções adotadas numa representação da história são tão subjetivas como aquelas feitas pelos historiadores quando formulam as suas próprias narrativas” (Jäger, 2018, p. 50). Desta forma, mesmo que o *quantum* de verdade da imagem seja irrisório e que o momento que isola do *continuum* pouco ou nada tenha a ver com este, o que se impõe é a discussão dos processos subjetivos de adequação do *real* a uma mundividência, de produzir uma narrativa visual – sempre coincidente e simultânea à textual – que oferece uma perceção coerente do mundo – necessariamente subjetivada pela ideologia e pelas preferências estéticas do regime que serve – a uma comunidade de recetores.

John Roberts e Susan Sontag sublinham outra característica da fotografia que nos parece central para a sua compreensão: consiste sempre num ato de violação ou de agressão. Roberts considera que na base das pretensões de autenticidade e de veracidade da fotografia reside a sua essência intrusiva e invasiva. É essa capacidade de despir a identidade alheia que, segundo o autor, cria “um espaço de não-identidade entre a identidade visível de uma pessoa ou de uma coisa e a sua posição no contexto da totalidade das relações sociais” da qual a imagem a isolou (Roberts, 2014, p.14). Desta forma, dissociando o indivíduo da sua representação, isolando-o do seu contexto, a fotografia prova a aparência do que retrata, mas também permite inferir a “determinação social dessas aparências (‘isto parece-se com... por causa de...’); e esta evidência irá, por conseguinte, constituir a base causal e interpretativa à reconstrução discursiva da imagem” (Roberts, 2014, p.15).

A violência da fotografia traduz-se, assim, na própria reprodução das aparências explícitas e das inferências implícitas: a reprodução das aparências sociais explícitas elide “as relações de poder e os interesses materiais exteriores” à imagem e esconde “a divisão, a hierarquia e a exclusão” existentes no *continuum* do qual o retratado é isolado. Por outro lado, como refere Sontag, “fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. Significa

colocar-se numa determinada relação com o mundo que se assemelha a conhecimento – e, portanto, a poder” (Sontag, 2008, p. 4).

De acordo com Roberts, para reforçar a sua pretensa objetividade, a imagem procurou a *desestetização* do seu objeto e apresentar-se como uma ferramenta ao serviço do conhecimento. A fuga à linguagem artística não significa, porém, a inexistência de uma linguagem fotográfica que codifique – trate esteticamente e ideologicamente – o seu sujeito e a sua mensagem explícita e *subtextual*. Neste sentido, e como afirma Roberts, “justamente porque as imagens são coisas reificadas – coisas reificadas num mundo de outras coisas reificadas – a sua relação com a verdade e o real foi sempre instável e suspeita” (Roberts, 2014, p. 51). Assim, é imperativo abandonar, de uma vez para sempre, a perspetiva da fotografia como uma janela para o mundo e entendê-la à luz desta teoria da reificação em que a imagem é, simultaneamente, reificada e *reificante*. Ou seja, a imagem fotográfica apresenta sempre uma prova – dado que tendemos a confiar na objetiva do fotógrafo como nos nossos próprios olhos – de que algo aconteceu ou existe: “a fotografia pode distorcê-lo; mas há sempre a presunção de que algo existe, ou existiu, tal como surge na imagem” (Sontag, 2008, p. 5).

A autora sugere ainda que a nossa ideia de informação foi construída em torno da fotografia. A imagem, oferecendo um excerto de uma *realidade* devidamente situada no tempo e no espaço, cria a ilusão de conhecimento. A ilusão permanecerá enquanto o recetor não questionar o mundo tal como ele parece nas imagens. Como realça Sontag, nada pode ser compreendido através de uma imagem, esta limita-se “a preencher vazios nas nossas representações mentais do presente e do passado” (Sontag, 2008, p. 23).

Desta forma, e atendendo à abordagem conceptual da imagem e ao método a aplicar ao seu estudo, o que pretendemos pensar relativamente às fotografias do arquivo da Diamang, nomeadamente às produzidas por Agostiniano Oliveira, é a ideia de que ao mesmo tempo que “as fotografias dão às pessoas uma posse imaginária do passado que é irreal, também ajudam os indivíduos a tomarem posse do espaço em que se sentem inseguros” (Sontag, 2008, p. 9).

3. Diamang, uma brevíssima contextualização

A Diamang (Companhia de Diamantes de Angola) foi uma empresa de prospeção e comercialização de diamantes que se instalou, em 1917, no distrito da Lunda (Angola), na fronteira com o Congo (sob tutela belga). Exerceu funções enquanto entidade corporativa até 1977 e, nas palavras de Ernesto de Vilhena, um dos principais administradores da Diamang, “não é uma simples companhia mineira, mas uma empresa de colonização”.

Quando nos propomos a falar de uma *empresa* como a Diamang, torna-se fundamental a compreensão do contexto em que estava inserida, nomeadamente geográfico, visto que a Lunda foi, em 1895, elevada a distrito e retratada à metrópole como um território inóspito; no entanto, após a descoberta do potencial de exploração diamantífera do solo, rapidamente se tornou um espaço economicamente valioso e alvo de grande atenção.

Olhando para os antecedentes da Companhia, importa referir que, em 1912, a Fauminière (companhia de diamantes belga) cria a PEMA (Pesquisas Mineiras de Angola), uma empresa dedicada à prospeção de diamantes que tinha como objetivo delimitar as jazidas diamantíferas do rio Kasai e cuja ação permitiu extrair sete pequenos diamantes perto do riacho Musalala, na região da Lunda. Esta descoberta impulsionou a criação da Diamang, por uma equipa de investidores internacionais, que detinha o direito de prospeção e comercialização de diamantes – uma atividade económica que requeria

muita mão-de-obra e que só seria possível de alcançar derrotando a resistência dos Sobas, a etnia predominante na região. Posto isto, desde cedo que a Diamang vem reclamando a necessidade de militarização do território, mas só em 1921 é que o pedido é atendido pelo Alto-Comissário da República, o General Norton de Matos que nomeia, em 1922, o Coronel Bento Roma como Governador-Geral da Lunda. As operações militares contra os nativos duraram até 1927 sendo que, com o fim da resistência, estes foram obrigados a trabalhar nas minas de diamantes ou nas plantações de algodão da Companhia. Esta conjuntura permite refletir acerca do facto do trabalho forçado estar inscrito na lógica produtiva da Diamang, o que ajuda a justificar a sua prolongada resistência à mecanização de processos de extração de diamantes.

O Governo garantia o fornecimento de mão-de-obra para o trabalho nas minas ou nas plantações de algodão – população recrutada coercivamente e sem benefícios sociais associados. Em contrapartida, a Diamang comprometia-se a pagar uma avultada quantidade de libras esterlinas, o que a tornava, por um lado, a maior operadora comercial da colónia e, por outro, um gerador de receitas e um ‘sustentáculo’ da atividade colonial em Angola.

A Companhia assistiu a um crescimento económico significativo, com um elevado volume de produção, em direção a uma autossuficiência apoiada na força do trabalho de dezenas de milhares de africanos. Os seus poderes de ação revelaram-se cada vez mais abrangentes e continuamente validados através das (várias) renovações contratuais com o Estado Novo e o Governo Colonial de Angola (1920, 1921, 1937, 1946, 1961, 1962, 1963). A Diamang garante, assim, a continuidade da sua produção e a gestão do monopólio em diversos domínios: a exclusividade de prospeção, a isenção de taxas alfandegárias (importação de matérias-primas, alimentos, têxteis e equipamentos de apoio à exploração), o monopólio das atividades comerciais, corpo policial, Serviço de Informações (e Diligências) e Alfândega próprios, mas também condições especiais no recrutamento de mão-de-obra.

Em 1937, dá-se a renegociação dos termos do primeiro contrato – que, inicialmente, designava a ação da Diamang como *ocupação efetiva* - para institucionalizar uma *ocupação científica*. A contestação internacional aos moldes em que a colonização portuguesa estava a ser feita acentuou a preocupação institucional em Angola e, particularmente, no sistema empresarial da Diamang, que foi desenvolvendo um modelo de ocupação assente na produção de conhecimento científico e na sua utilização como instrumento de dominação *prática*, com a criação de organismos e instituições responsáveis pela formação/educação de trabalhadores (inicialmente, só europeus; progressivamente estendida a *indígenas especializados* e, por último, a nativos) com base na criação e transmissão de conhecimento *científico* e modelação dos comportamentos com vista à adequação dos modos de ‘ser e estar’ europeus; e *teórica*, ideológica, de ‘formatação’ das mentes e veículo de segregação racial. Esta ‘ocupação científica’ permitiu reforçar a dominação através de investigações agrícolas e pecuárias, pesquisas etnográficas e biológicas que nitidamente representavam o conhecimento prático europeu sobre o africano, o *outro*.

A Companhia vai passar, nos anos 40, por um período de franco desenvolvimento que permitirá a desejada autossuficiência, detendo já Serviços Administrativos, de Distribuição e Abastecimento, Corpo Policial, Laboratório Fotográfico, o SPAMOI (Serviço de Proteção à Mão-de-Obra *Indígena*, mais tarde, Serviço de Propaganda à Mão-de-Obra *Indígena*) e o Museu do Dundo enquanto instituições sob tutela própria.

A partir dos anos 50, a Diamang procede ao alargamento das zonas urbanas, à criação de aglomerados para trabalhadores africanos e ao aumento de mão-de-obra recrutada – avanços significativos para a consolidação da ‘cidade’ (nas palavras de Cancela Abreu,

deputado da União Nacional, a Diamang como *um Estado dentro do Estado*). A própria conceção urbanística era ditada pela segregação racial e assumia-se como outro exemplo de dominação do tempo e do espaço: no perímetro urbano apenas residiam/circulavam funcionários europeus; a designada *primeira periferia* estava destinada aos trabalhadores *assimilados*, nativos que adquiriam alguma formação europeia, modelando-se aos hábitos e comportamentos do colonizador e que viviam em construções circulares de cimento branco (os designados *balões*); por fim, a periferia, exterior ao perímetro urbano, onde se localizavam os barros dos trabalhadores nativos.

Relativamente à mão-de-obra, e quando era necessário aplicar medidas para que esta não escasseasse, também eram contratadas mulheres e crianças para os campos e plantações da Companhia, exercendo o trabalho de cultivo e garantindo alimentação para trabalhadores na mina ou para os quadros europeus. No entanto, as mulheres nunca adquiriam o estatuto oficial de trabalhadoras da Diamang. Durante cerca de 60 anos, a Diamang funcionou com trabalho forçado e ações de repressão permanente, o que vem justificar os registos decorrentes de queixas de trabalhadores, absentismo ou contrabando de diamantes/roupas – apesar do trabalho forçado ter sido legalmente extinto em 1962, os documentos (escritos e visuais) apontam para a sua continuidade até, pelo menos, finais dos anos 60

A captação fotográfica foi uma prática recorrente da Companhia desde muito cedo: já nos anos 30 havia uma grande preocupação com a seleção criteriosa das fotografias que, posteriormente, iriam constar nos seus relatórios mensais e anuais. A fotografia era aplicada frequentemente enquanto recurso auxiliar das operações de descrição, registo e classificação do território e modos de vida, tendo como objetivo reportar os trabalhos de exploração e a própria dinâmica económica e social do distrito da Lunda à comunidade exterior e aos demais acionistas internacionais da Diamang.

Antes do exercício reflexivo de ‘desconstrução’ do arquivo fotográfico da Diamang, importa contextualizar ideologicamente a prática fotográfica enquanto ferramenta de mediação visual da Lunda: a *ocupação científica* colonial desenvolvia-se sob uma corrente positivista associada à crença na objetividade e transparência da fotografia: esta revelaria *o mundo tal como ele é*.

O arquivo fotográfico da Diamang é um exemplo elucidativo do papel da fotografia enquanto veículo de compreensão da realidade história e de criação de conhecimento colonial. A captação e seleção cuidada das fotografias em laboratório foi, predominantemente, realizada por três fotógrafos da Companhia: Renato Amorim (1943-1947), Agostiniano Oliveira (1948-1964) e Júlio Pedro (1964-1975). De notar que, tanto Renato Amorim, como Júlio Pedro, eram fotógrafos amadores, pelo que o seu conhecimento acerca da profissão foi adquirido de forma autodidata. Por outro lado, Agostiniano Oliveira trabalhara anteriormente num estúdio fotográfico e, já durante a permanência na Lunda, desenvolvera significativamente a sua técnica fotográfica, em termos de conceção da imagem e das impressões.

Os fotógrafos da companhia tinham a prerrogativa exclusiva da posse e uso de máquina na Zona de Explorações e em toda a área concessionada. Podiam também circular livremente por todo o território para documentar a *vida* na Lunda, transmitindo-a aos membros da Administração, através da mediação fotográfica. Nos contratos celebrados facilmente se evidenciam premissas relacionadas com a importância da fotografia (apenas e só) enquanto dispositivo *técnico* capaz de retratar a realidade pretendida e da necessidade de controlo e seleção das imagens captadas; o fotógrafo tinha uma consciência clara do que *podia* registar. De facto, estas convenções visuais impostas pela Companhia refletem o poder que a imagem adquirira enquanto mecanismo positivista de representação *da* realidade: daí a necessidade de controlo e mediação visual

do território através da proibição de posse de máquina fotográfica a toda a população e do acesso, maioritariamente vedado, às fotografias oficiais.

Em 1942, num período de prosperidade económica, a Diamang cria um serviço de Laboratório Fotográfico próprio no Dundo, que se dedicava à análise e seleção criteriosa das fotografias que faziam parte do portefólio anexado aos relatórios mensais e anuais da Companhia. A fotografia era utilizada apenas como (mais) um mecanismo de controlo da ordem visual na Lunda – a promoção da imagem externa era constantemente alimentada com vista à validação das suas ações, enquanto propagandeava o seu processo de ocupação e os extraordinários resultados económicos. A empresa determinava a aplicabilidade do método fotográfico, que assumia diferentes propósitos e valores, de acordo com os interesses administrativos, pelo que o fotógrafo era o *empregado* que, de forma pragmática e eficaz, estava encarregue de as captar.

A integração de fotografias nos relatórios mensais/anuais funcionava como princípio moderador de toda a prática fotográfica da Companhia, relacionando-se diretamente com as *ordens de serviço* (mensais e semanais) que eram solicitadas aos fotógrafos, mas também com a própria circulação burocrática dos documentos fotográficos para garantir que, de uma forma geral, a maneira como se dava a mostrar, aos outros, era a pretendida. A Direção-Geral da Lunda era responsável por comunicar as *ordens de serviço* aos fotógrafos, que podiam ser mensais (como uma reportagem obrigatória da evolução de cada mina) ou semanais (hierarquizadas por caráter de urgência).

As fotografias, depois de selecionadas, eram enviadas para a Direção-Geral da Lunda que, a partir dos relatórios dos diferentes serviços, elaborava um relatório conjunto; em seguida, circulam até à capital da (ex-)colónia, onde são acrescentados elementos relativos à Representação na capital do Governo da Colónia; para, finalmente, em Lisboa, serem analisadas e comentadas pelas autoridades na metrópole – caso houvesse interesse em tratar alguma imagem ou captar outra perspetiva, eram emitidos *memorandos* solicitando as correções ao fotógrafo. Todas as convenções visuais e medidas de controlo de acesso comprovam o poder que a fotografia assumiu para o desenvolvimento da Diamang e da própria atividade colonial – porque a ideologia positivista defendida permitia legitimar, justificar e propagandar a ação colonial através do domínio intelectual transdisciplinar, congregando áreas do saber para maximizar o controlo e a dominação colonial – aquilo a que Anderson, em 1983, designa por *colonialismo de imprensa* (Anderson, 1983, *apud* Porto, 2009: 219).

O autor das fotografias selecionadas para análise, Agostiniano Oliveira, nasceu em Almada, por volta dos anos 30, e aos 16 anos teve o seu primeiro contacto com a fotografia, revelando negativos num estúdio fotográfico no Cais do Sodré. Em 1946, recebeu uma *carta de chamada* (documento legal obrigatório para poder ‘entrar’ no distrito da Lunda) de um amigo fotógrafo que o convida a ir para lá trabalhar. A qualidade das suas fotografias leva-o a ser recomendado à Diamang, onde é contratado como *empregado* assalariado. Aquando da notícia da sua ida para Angola, colegas e familiares equipararam-na a uma ‘ida para a prisão’ tendo em conta todas as restrições impostas pela Companhia que permitiam a dominação do tempo, do espaço e do movimento, tanto na Zona de Explorações como em toda a área concessionada (Porto, 2009:193).

Em 1948, Agostiniano Oliveira é convidado a integrar a comitiva do Governador-Geral de Angola numa visita de inspeção ao distrito da Lunda, onde Agostiniano estabelece o primeiro contacto com o território e com uma hierarquia social marcada pelo paternalismo autoritário e pela discriminação racial. Assim que se instalou na Lunda, deparou-se com condições bastante precárias: as infraestruturas eram inseguras e o equipamento fotográfico obsoleto. Tendo em conta as circunstâncias, Agostiniano passa a exigir o cumprimento de dois aspetos essenciais no *seu* contrato: a melhoria das

condições de trabalho (associadas a novas instalações do Laboratório Fotográfico da Diamang) e o recrutamento de pessoal auxiliar no tratamento e seleção das fotografias (Porto, 2009, p.195).

Agostiniano Oliveira exerceu funções desde 1948 até 1964, período que, na vida da Companhia, correspondeu a uma fase de crescente mecanização com vista ao aumento dos lucros e da produção. Todos estes avanços eram reportados nos trabalhos de Agostiniano, cujo percurso profissional na Diamang permitiu compreender estas dinâmicas de mudança da própria política de ocupação e a relação dialética entre a transformação histórica e a sua vivência local – tal como refere Porto, “Agostiniano testemunhou e documentou este crescimento global da Companhia” (Porto, 2009, p.195).

4. Uma proposta de classificação e de leitura da fotografia produzida pela Diamang

Como estabeleceu Sekula, “o conceito de uma fotografia [...] está inevitavelmente sujeito a uma definição cultural”. Desta forma, o *discurso fotográfico* só pode ser lido se perfeitamente enquadrado no contexto e nas relações de poder em que é produzido na medida em que “todas as mensagens são manifestações de interesses” e que estas tendem, no mundo *real*, a competir entre si. Se o discurso fotográfico pretende transmitir uma mensagem, forçoso é que reconheçamos que, para o efeito, tal como sucede na comunicação linguística ou na artística, recorra a uma *retórica* própria. Discurso e retórica radicadas no contexto de elaboração e ao qual são dirigidas, as imagens são “uma mensagem ‘incompleta’, uma mensagem que depende de uma matriz externa de condições e de pressupostos para a sua legibilidade”. A chave de leitura está, por conseguinte, na compreensão do seu “texto oculto ou implícito” (Sekula, 2013, pp. 387-388).

No caso vertente, o contexto de produção e de consumo é o do império colonial português e a retórica empregue a da fotografia colonial. Entre os três tipos de intencionalidade primacial da fotografia em contexto colonial apontados por Filipa Lowndes Vicente, destacamos dois que têm relação direta com o nosso objeto de estudo: i) propaganda (dar aos colonizadores europeus a possibilidade de “*ver* ou *conhecer* os espaços que colonizavam”); ii) produção/divulgação de conhecimento (Vicente, 2013, p. 426). Contudo, a fotografia colonial não se limita a *mostrar*: tem, como vimos, uma essência paradoxal em que a visibilidade e a invisibilidade são permanentemente convocadas. Se glorificam “a construção de infraestruturas coloniais, tendem a não documentar as difíceis condições de trabalho e as baixas de muitos trabalhadores coloniais” (Ryan, 2018: 35) – tornam visível as conquistas do *colonialismo científico* e da *obra civilizadora* euro-americana e fazem invisível a opressão, a exploração e o sofrimento que ambos causam nos autóctones. Como aponta Ryan, a principal razão que concorre para esta tensão entre o visível e o invisível e para a criação deste espaço que consagra o *ser* e o *não-ser* é o facto de a larga maioria da fotografia colonial ter sido feito por, e para, europeus e americanos. Ou seja, a sua mensagem e a sua retórica serviam exclusivamente os interesses políticos, económicos, sociais e culturais dos seus autores e dos seus destinatários (Ryan, 2018, p. 39). Desta forma, pode também considerar-se que a imagem de África produzida pela fotografia colonial é, antes de mais, “o conjunto das ideias associadas a África”. Ou seja, mais do que traduzir a realidade e a vivência do continente e dos seus habitantes, reproduz a forma como “os europeus se imaginam a si próprios” (Landau; Kaspin, 2002, p. 2).

Desta forma, a fotografia colonial é, simultaneamente, um instrumento de controlo e de disciplina exercido sobre os povos indígenas e é, no local de receção das imagens, um registo e uma legitimação do esforço colonial. Contudo, a fotografia revela mais do que o pretendido, intencionalmente, pelo fotógrafo. Tendo sido empregue como um mecanismo de controlo e de disciplina colonial, a revelação dos detalhes não-intencionais pode transformá-la, simultaneamente, num instrumento de resistência ao controlo (Chaudhary, 2012, pp. 8-9).

No fundo, acompanhando a reflexão de Sandro Mezzadra de que “a soberania do olhar e a primazia da visão caracterizam [...] a cultura ocidental moderna [...], organizando a respetiva conceptualização filosófica e política. Em particular, [...] nos modos como o sujeito é imaginado a partir dessa cultura” (Mezzadra, 2018, p. 109), pretendemos abordar o significativo acervo fotográfico da Diamang e, mais concretamente, do trabalho realizado por Agostiniano de Oliveira a partir da reflexão acerca de seis imagens que remetem para as seis categorias de análise que apresentámos inicialmente: i) controlo, domesticação e assimilação do *outro*; ii) o culto do trabalho como metáfora de humanização e de dignificação do *outro*; iii) a dinâmica das relações e das interações entre africanos e europeus; iv) o desporto e o culto do corpo como mecanismos de moralização e de normatização de comportamentos sanitários e sociais; v) a narrativa imagética das hordas de trabalhadores africanos que trabalham freneticamente para alimentar o império – dissolução da identidade *outra* na multidão indiferenciada; vi) a *mise-en-scène* associada à representação individual de alguns corpos (luz, movimento, simbologia).

4.1 Controlo, domesticação e assimilação

Raras serão as fotos do arquivo da Diamang em que os mecanismos de controlo, de exposição do *outro* ao olhar inquisitivo do *civilizador* e em que as relações de poder e de subalternidade sejam tão evidentemente sublimadas como na superfície desta imagem.



Fig. 1 Agostiniano Oliveira, *Na Estação Central de Recolha*, (1951)

Do lado de cá, fora do recreio-prisão, uma comitiva de visitantes – na qual se incluía Gilberto Freyre – à Diamang, onde todas as *realizações do colonialismo científico* e da *missão civilizadora* seriam apresentadas, celebradas e glorificadas. Os membros do grupo *civilizado* fixam o seu olhar invasivo, intrusivo e livre – superior – sobre um espetáculo de exotismo, de estranheza e de alteridade redutores da humanidade do observado que lhes é oferecido pelos nativos. Com efeito, a imagem remete para uma jaula – *bestas e espectadores* bem delimitados. *Bestas* ou *animais em cativeiro*. Os trabalhadores africanos da Diamang eram enclausurados durante meses no seu local de trabalho quando estavam alocados ao tratamento dos diamantes. São estes *animais em cativeiro* que o *civilizado* observa dançando uns com os outros.

A visibilidade do *bizarro* elide as condições de trabalho dos nativos, torna-as invisíveis ao recetor. Desconhecendo-as, não as intuirá. À parte a excentricidade de ver

homens a dançarem com homens, o carácter compulsório do trabalho e o enclausuramento dos *bailarinos* está completamente ausente da mensagem e da retórica intencionais da imagem. O *civilizado*, de fora mas não à margem, olha pela cerca como quem espreita pela fechadura. Mesmo quando fora da ação e do papel principal, é ao homem branco que assiste a prerrogativa de *ser* plenamente: não é observado e tem o poder de olhar o *outro*. As relações de poder traduzem-se, claro está, nas diferenças de estatuto de quem vê e de quem é visto – o negro está sempre numa posição de subalternidade mesmo quando é o centro das atenções da assistência e do fotógrafo.

A intencionalidade da imagem poderá ter sido apenas a de documentar a visita desta comitiva e de registar um *peculiar* momento de encontro entre colonizador e colonizado. Desse encontro desigual, sobra a violência simbólica e discursiva – a última poderia certamente ser gritada pelos altifalantes instalados nas grades do laboratório-prisão dos indígenas. A sugestão imagética de *animais em cativeiro* não deixa, também, de poder ser lida como processo de domesticação e de assimilação – como se a jaula e a vida no interior da mesma fossem um processo transitório em direção à *emancipação* possível. O *civilizador* avalia, vigilante e entusiasmado, os progressos apresentados pelo *outro*.

4.2 Culto do trabalho

A questão do trabalho é um tema permanentemente associado ao outro da expansão imperial. O indígena, subsariano ou americano, é, desde os alvares da colonização europeia, retratado como um ser pré-moderno (*pré-humano?*). Intocado pelas bênçãos da civilização e do progresso, o nativo não se predispõe livremente a trabalhar – ou a servir o colonizador –, é visto como sendo preguiçoso. A sua selvajaria e a barbárie em que viveria teria o seu epítome nesta aversão à atividade produtiva e ao contentamento com os magros proventos que a caça-recoleção lhe garantia. A obra de humanização ocidental passava, então, por civilizar por intermédio do trabalho. Como se os nativos resistissem aos modos e às relações de produção europeias, o *civilizador* recorreu à escravatura.



Fig. 2 s.i., *Visita do Embaixador da Bélgica em Lisboa, Sr. Réne Panos, esposa e filha; Cônsul-Geral da Bélgica em Luanda, sr. Pierre de Muelenare e esposa; Governo do Distrito de Benguela (s.d.)*

Abolido legalmente o tráfico de escravos, primeiro, e a escravatura, depois, as forças coloniais – estatais e privadas – tiveram de encontrar outras soluções nominais. O recrutamento e o trabalho forçado, a deportação interna de milhares de homens e respetivas famílias, a falta de direitos, de liberdade e de independência foram a norma na primeira metade do século XX africano (Jerónimo; Monteiro, 2013, pp.159-249). Não se abrandando a violência associada à utilização de mão-de-obra africana, procurou-se mostrar e propagandear uma imagem edificante e positiva da mesma. A Diamang – assim como as demais empresas e estados coloniais – pretendia representar o trabalho como ato de moralização, de

civilização e de assimilação do nativo, promovendo um verdadeiro culto do trabalho de que o acervo fotográfico da companhia é testemunha.

O trabalho para a companhia, para o senhor colonial, é, por excelência, o espaço ontológico do nativo. Ele é porque contribui e tem um valor visível para a obra económica

do império; é porque se verga – a vontade é irrelevante – aos modos e às relações de produção coloniais; é enquanto instrumento utilitário: há uma emancipação da *homem-ferramenta* e uma manutenção da subalternidade do *homem-ser*.

Além de condensar simbolicamente todas estas questões, a imagem é também particularmente rica do significado não-intencional que podemos retirar da assimetria posicional – em cima, em baixo – da comitiva branca e dos trabalhadores negros e da exposição aos elementos. O valor simbólico de *civilizado* e *selvagem* traduz-se igualmente na proteção oferecida, ou não, pela roupa, no contraste sombrinha-cabo de madeira e no *curvar-de-interesse* e no *curvar-de-esforço*. Em relação ao primeiro, identifica-se novamente a atitude perscrutadora do europeu, avaliando a *obra*, o *valor* e o grau de adequação do nativo aos interesses do império e às suas normas civilizacionais – é como se uma comitiva branca fizesse o seu safari e tomasse contacto com os selvagens locais.

4.3 Relações entre africanos e europeus

Numa primeira leitura, a fotografia retrata um dos momentos de entrega de bens alimentares (fruta) às populações nativas e a sua supervisão por um *empregado* branco.



Fig. 3 Renato Amorim Um auxiliar do SPAMOI distribuindo fruta a mulheres de contratados, (1946)

Mulheres e crianças africanas aguardam pela sua vez para receberem a porção diária de bananas, previamente definida pelo SPAMOI (Serviço de Proteção e Assistência à Mão de Obra Indígena, mais tarde, Serviço de Propaganda e Assistência à Mão de Obra Indígena). O organismo criado, em 1937, pela Diamang, tinha como objetivo fundamental fomentar a sedentarização da população, garantindo assim a imprescindível força de trabalho – para isso, atraíam a população africana a instalar-se (e a trabalhar) na zona concessionada em troca de habitação, alimentação e terrenos para cultivo. Associadas aos trabalhadores mineiros estavam as suas mulheres e famílias que, não se adequando aos trabalhos de prospeção, eram diretamente remetidas para a agricultura e cultivo de terrenos como *mecanismo* de garantia de subsistência da

mão-de-obra mineira e da população europeia residente.

A distribuição de alimentos era criteriosamente controlada, visto que tudo era propriedade da Diamang: das habitações ao seu recheio, das roupas aos instrumentos de trabalho; a vida dos nativos era muito precária e, durante os 4 anos de contrato, o controlo e o monopólio dos bens e serviços prestados servia como instrumento de dominação efetiva do território e das suas populações, condição necessária para a economia colonial.

Na realidade, e de acordo com a dicotomia visibilidade/invisibilidade, uma leitura mais atenta denota a particularidade associada a estes momentos de interação entre europeus e africanos: a população aguarda por bens alimentares que, provavelmente, ela própria cultivou, mas que as políticas administrativas instituíam como recursos da Companhia, priorizando a alimentação da população associada à produção de diamantes. Para além disso, e cumprindo o seu papel fotográfico, a imagem regista visualmente a

aparência do universo social da Lunda, apresentando à metrópole e aos acionistas os avanços alcançados em prol da pretensa *política civilizacional*.

4.4 Culto do corpo

No arquivo fotográfico da Diamang existe um conjunto significativo de imagens que têm por tema a atividade física e desportiva promovida e enquadrada pela empresa, assim como os serviços de saúde e de salubridade prestados pela companhia. Se nas fotos que se centram nas atividades desportivas podemos ver – para lá da intencionalidade da coisa exposta à superfície – um instrumento de controlo, de disciplina e de definição da recreação legítima e indicada para os subalternos, simultaneamente, a energia gasta no desporto impediria os nativos de se entregarem a práticas vistas como bárbaras, selvagens, mágicas ou imorais. Por fim, a insistência no negro-atleta remete, através da valorização das suas qualidades físicas, de força e de resistência, para a incapacidade intelectual, cultural e de pensamento abstrato ou sofisticado que lhe era atribuída pelo *civilizador*.

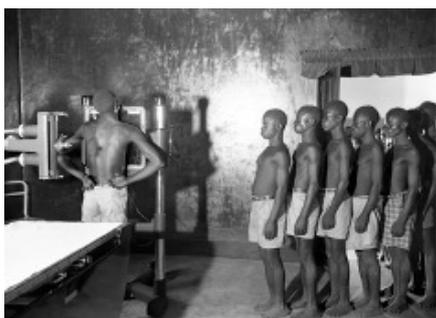


Fig. 4 Agostiniano Oliveira, Micro-radiografia em série a trabalhadores a admitir (1951)

Na foto, destaca-se outra dimensão da propaganda da companhia: a preocupação com a saúde dos seus trabalhadores. Mais uma vez, o cuidado do corpo – e da mente perversa por inerência – é ação moralizadora. À superfície da imagem um consultório, um trabalhador africano a ser examinado e seis a aguardarem a sua vez. Todos descalços e em tronco nu tal como no trabalho nas minas. O sujeito da foto, porém, não é o trabalhador examinado, nem os que esperam a sua vez. O sujeito é a própria máquina que mede, que avalia, que perscruta a sanidade do jovem. O sujeito é, implicitamente, a própria Diamang. Os elementos humanos estão homogeneizados e indiferenciados, ocupam um espaço de não-identidade e de não-existência, de visibilidade invisível, na montra propagandística da preocupação da companhia com a sua mão-de-obra. Assim, como afirma Landau, “as imagens de pessoas desindividualizadas eram e quase sempre são imagens de pessoas destituídas de poder, o auge da autenticidade nas representações coloniais de africanos seria um retrato ‘revelador’ de uma pessoa distante e genérica” (Landau, 2002, p. 152).

Dir-se-ia que, neste como em tantos outros casos da fotografia colonial, a aparência elide (ilude?) a função: a sanidade da mão-de-obra garante a sua reprodutibilidade, assegurando essa *matéria-prima* indispensável ao prosseguimento da obra empresarial e colonial. A normatização e a homogeneização do africano-tipo-aceitável ao poder colonial não deixam de ser, além de violentas sobre quem é *apresentado* como exemplo modelar, um instrumento de repressão sobre todos os que ousem pensar em transgredir, ou que não se submetam à ordem *científica* do colonialismo.

4.5 Hordas ao serviço do império

Sendo o tema dos trabalhos de mineração central no arquivo fotográfico da Companhia, esta imagem ilustra exemplarmente o modo como as explorações mineiras eram feitas e as condições de trabalho que os *contratados* enfrentavam. Para além da numerosa mão-

de-obra necessária ao seu funcionamento, a leitura do enquadramento natural permite compreender as transformações paisagísticas decorrentes do processo de desflorestação e a adulteração dos solos causada pela prospeção de diamantes.



Fig. 5 Agostiniano Oliveira, *Afloramento Bório - transporte de cascalho, vendo-se o 'traxcavator' 922* (1963)

A violência simbólica da imagem atinge várias dimensões interpretativas: desde o controlo do espaço físico ao domínio do *outro*, elemento de não-identidade constituinte de uma multidão indiferenciada. No arquivo oficial da Diamang – como em todos os *discursos* coloniais – o *colonizado* é maioritariamente inserido numa realidade coletiva, cujos membros são individualmente anónimos. O interesse da Companhia residia, essencialmente, na produtividade conjunta dos seus trabalhadores e era sob esta perspetiva que a administração os pretendia ver retratados.

A facilidade de recrutamento de mão-de-obra, devido à permissividade legal e social, permitiu a resistência continuada à mecanização, pelo que a Diamang manteve processos de produção manual que exigiam menos custos de produção, sustentando-se o *Império* nas condições precárias e desgastantes dos trabalhadores africanos.

A facilidade de recrutamento de mão-de-obra, devido à permissividade legal e social, permitiu a resistência continuada à mecanização, pelo que a Diamang manteve processos de produção manual que exigiam

A imagem convida o *leitor* a dissecá-la e a compreender a complexidade dos motivos retratados dentro da dinâmica de produção e as relações entre diferentes *categorias* profissionais, onde se distingue nitidamente quem *manda* e quem *obedece*. A luz e o contraste impostos na fotografia realçam a perspetiva coletiva da identidade trabalhadora, onde os direitos são distorcidos e as identidades subjugadas.

4.6 A dança dos corpos

A *ocupação científica* do território pressupunha um conhecimento verdadeiramente prático acerca do *outro*. A contestação internacional à atividade colonial portuguesa obrigou à criação de mecanismos discursivos



Fig. 6 Agostiniano Oliveira, *Indígena na remoção do estéril* (1957)

(escritos e visuais) que propagandassem a política de produção da Diamang e que legitimassem as suas ações. Assim, a fotografia desenvolve-se numa lógica de promoção da imagem do trabalho africano e na dignificação da identidade *outra* como ferramenta de construção de *verdade*.

Analisando sinais denotativos na imagem, torna-se perfeitamente reconhecível um corpo escultórico e posicionado de uma forma heroica e imponente: se descontextualizado do universo que o envolve, quase remete o *leitor* para um guerreiro exótico; no entanto, rapidamente se conclui que se trata de um trabalhador que exaustivamente desempenha a sua função numa

exploração mineira. Apesar de poder não ser evidente, a luz e o movimento sugeridos retratam um corpo invadido pelo suor de um trabalho pesado que envolve uma grande exigência física. A fotografia pretende exaltar o *sujeito*, *dignificá-lo* de forma a dominar o conhecimento acerca dessas populações que, para a Companhia, deviam depositar as suas energias, única e exclusivamente, em tarefas úteis e lucrativas.

O poder ilusório da imagem permite colocar em confronto a esfera do *visível* e do *invisível*: através de técnicas de reprodução fotográfica foi possível criar um cenário transversal de *admiração* que contribui para a imagética legitimadora da ação colonial da Diamang.

5. Notas conclusivas

Este exercício exploratório acerca da *verdade* fotográfica (colonial e não só), da sua *utilidade* historiográfica e da construção da narrativa visual fomentada pela Diamang, permite confirmar também que, nesta última, África e os africanos foram sobrecarregados com um excesso de signos e de significados (Hayes; Minkley, 2019, p. 1). Como referem os autores, este excesso de significação fez (e ainda faz) com que a dicotomia visibilidade/invisibilidade constitua uma preocupação permanente na representação e na reflexão sobre o continente e os seus habitantes (Hayes; Minkley, 2019, p. 4).

Na breve discussão que apresentámos relativamente ao estado do debate em torno da fotografia em contexto colonial, dos seus principais temas, funções e objetivos políticos, culturais, sociais e económicos, verifica-se que a fotografia encomendada pela Companhia não se centrava – pelo menos nas imagens que entraram para o seu arquivo – na alteridade antropológica do africano, na erotização da mulher africana, na vida *selvagem* dos nativos. No que concerne à sua intencionalidade e finalidade propagandística, o objetivo não passava por representar o indígena como inferior, como incompatível com a vida moderna, com a atividade produtiva ou com a sociabilidade e a habitabilidade ocidental-católica.

A visibilidade é concedida ao negro *assimilado*, àquele que aceitou a ação civilizadora do império colonial português, que acedeu à sua elevação civilizacional e moral através do trabalho. Toda essa visibilidade, porém, tenta, infrutiferamente, ocultar o racismo colonialista que subjaz às companhias de exploração das riquezas naturais dos territórios africanos e ao próprio fotógrafo, que regista as edificantes imagens da missão ecuménica e civilizadora do império português. A superfície não elide também as hierarquias, as duras condições de trabalho, a subalternização, os mecanismos de disciplina e de controlo, a exposição do exótico, do estranho, do pré-moderno, do *incivilizado*.

Neste sentido, pode-se dizer que, adotando um discurso e uma retórica imagéticos diferentes da fotografia colonial que as antecedeu, as imagens produzidas pelos fotógrafos da Diamang não deixam de remeter para o mesmo universo visual e ideológico. Estes assentam na mesma relação de poder que hierarquiza quem vê e quem é visto, que subalterniza quem é obrigado a deixar-se olhar e fotografar. Se em termos *denotativos* a mensagem é a de progresso, de melhoria das condições de vida, de preocupação com a mão-de-obra africana, a dimensão *conotativa* das imagens consagra a mesma infantilização, subjugação e inferiorização dos africanos. No colonialismo, por mais que as aparências à superfície se revistam de *afirmações* (uma imagem pode ser/é uma afirmação) humanitárias e de exibições de não-discriminação, a subalternidade e a alteridade abissal do *outro* nunca deixaram de subjazer a todo o pensamento e discurso, mesmo que ocultados e apenas inferíveis.

REFERÊNCIAS

- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Berger, J. (2013). *Para entender uma fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Chaudhary, Z. R. (2012). *Afterimage of empire*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Burke, P. (2016). *Testemunha Ocular: O uso de imagens como evidência histórica*. São Paulo: Editora UNESP.
- Flusser, V. (2013). *Filosofia da caixa preta: Ensaios para uma futura filosofia da Fotografia*. São Paulo: Annablume.
- Hays, P., Minkley, G. (2019). *Ambivalent: Photography and visibility in African history*. Ohio University Press.
- Jäger, J. (2018). Elective affinities? History and Photography. In Helff, S., Michels, S., *Global Photographies: Memory – History – Archives* (pp. 39–55). Bielefeld: Transcript Verlag.
- Jerónimo, M. B.; Monteiro, J. P. (2013). Das “dificuldades de levar os indígenas a trabalhar”: O “sistema” de trabalho nativo no império colonial português. In Jerónimo, M. B., *O império colonial em questão: Poderes, saberes e instituições* (pp. 159–249). Lisboa: Edições 70.
- Landau, P. S.; Kaspin, D. D. (2002). *Images & Empires: Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*. Berkely: University of California Press.
- Mezzadra, S. (2018). Modos de Ver: Du Bois e Fanon. In Sanches, M. R., *Descolonizações. Reler Amílcar Cabral, Césaire e Du Bois no Séc. XXI* (pp. 109–126). Lisboa: Edições 70.
- Nietzsche, Friedrich (2008). *Sobre a verdade e a mentira*. São Paulo: Editora Hedra.
- Porto, N. (2009). *Modos de objetificação da dominação colonial: O caso do Museu do Dundo, 1940-1970*. Coimbra: FCTUC.
- Roberts, J. (2014). *Photography and its violations*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- Ryan, J. R. (2018). Introdução. Fotografia Colonial. In Vicente, F. L., *O império da visão: Fotografia no contexto colonial português (1860-1960)* (pp. 31–42). Lisboa: Edições 70.
- Sekula, A. (2013). Sobre a invenção do significado da Fotografia. In Trachtenberg, A., *Ensaio Sobre Fotografia: de Niépce a Krauss* (pp. 387–410). Lisboa: Orfeu Negro.
- Sontag, Susan (2008). *On Photography*. London: Penguin Classics.
- Varanda, Jorge (2012). Filhos, enteados e apadrinhados: Discursos, políticas e práticas dos serviços de saúde da Diamang, Angola. *Antropologia Portuguesa*, 29(141–165).
- Vicente, F. L. (2013). Fotografia e colonialismo: para lá do visível. In Jerónimo, M.B., *O império colonial em questão: Poderes, saberes e instituições* (pp. 423–453). Lisboa: Edições 70.