



Vistas Imperiais: Visualidades coloniais e processos de descolonização

Teresa Mendes Flores & Cecilia Järde mar

O tema da paisagem é desafiante desde logo pela multiplicidade de áreas em que é um conceito importante: nas ciências da natureza, em particular na ecologia, na geografia física e na geografia humana, na antropologia cultural e em algumas engenharias (de ambiente, de construção, de geodesia, agronómica, etc.). A lista pode continuar pelas ciências militares preocupadas com a vigilância do território e com as estratégias de defesa e ataque. Nas artes é central para a arquitetura e não apenas para a que se designa “paisagística”, mas para toda a arquitetura enquanto forma organizada de construção de paisagens, aliando natureza e cultura. Na poesia foi elemento glosado em muitos momentos da sua história; é especialmente associada à poética romântica, que na pintura e demais artes plásticas, se tornou um género autónomo, e na música, solidariamente com aquelas artes, expressou estados de alma.

A sua transversalidade toca também um aspeto crítico extremamente caro à área da Cultura Visual, a confusão que o termo proporciona entre a sua dimensão sígnica e a sua dimensão de referente, ou seja, entre a paisagem enquanto representação e a paisagem “fora da representação”, a paisagem “real”, aquela que existe materialmente à nossa volta. Isto mesmo se expressa na polissemia da palavra “vista”, que dá nome a esta revista: a “vista” significando os olhos, os órgãos da visão; a “vista” que vislumbro no ato mesmo de olhar o que se apresenta à minha volta, e que estará realmente diante de mim; e a “vista” representada, referindo-se ao género de imagem onde uma ampla parte de um território ou “paese” (país) - na sua origem italiana - é representado.

Confusão entre visão e território que em inglês admite o trocadilho “sight and site” (visão e lugar) e que na estética do pitoresco se desenvolve como uma confluência entre imagens representadas e locais reais apreciados como se fossem uma imagem, isto é, lugares (geralmente) naturais que “dariam uma boa imagem”, passando a submeter-se

a apreciação da natureza aos códigos visuais das imagens representadas¹. Aspetos que conformaram (e conformam, ainda) a prática fotográfica e as suas “photo opportunities”. Mas, como se disse, os termos são inter-cambiáveis e teremos imagens pitorescas porque representam lugares pitorescos. Uns e outros devem ser representados ou vistos a partir de pontos de vista que favoreçam a sua adequação às convenções da estética pitoresca associada à espetacularidade dos fenómenos naturais, em geral resultado das grandes escalas desses fenómenos face às dimensões humanas, mas sem serem apresentados como fenómenos perigosos e ameaçadores do humano, como no romantismo; mas suficientemente perigosos para serem desafiantes ou misteriosos, para gerar surpresa de modo seguro. Contudo, são cenas, reais ou representadas, sem a perfeição e harmonia de formas e de luz que as faça parecer unicamente belas. Não nos cabe aqui detalhar os elementos históricos destas convenções particulares, a nossa intenção é apenas sublinhar como o conceito de paisagem se associa a uma prática visual codificada, e por isso, social e histórica, caracterizada por mediar as relações entre natureza e cultura, como bem refere Mitchell: “A paisagem é uma cena natural mediada pela cultura” (2002: 5)².

Frequentemente, na teoria da paisagem a oposição entre natureza e cultura é considerada fundadora da própria possibilidade da paisagem, enquanto conceito e prática (Serrão, 2011). Num ensaio marcante dessa história, o texto *Philosophie der Landschaft* (1913) de Georg Simmel (2009:7), o autor distingue os conceitos de paisagem e natureza: “A natureza, que no seu ser e no seu sentido profundos nada sabe da individualidade, graças ao olhar humano que a divide e das partes constitui unidades particulares, é reorganizada para ser a individualidade respetiva que apelidamos de “paisagem”. Ou, como diz noutra passagem: “Ver como paisagem uma parcela de chão com o que ele comporta significa, então, por seu turno, considerar um

¹ No século XVIII, a proposta de uma estética do pitoresco é avançada por William Gilpin (1724-1804) que publica *An Essay on Prints* em 1768. Uvedale Price (1747-1829), prossegue o debate no seu *Essay on the Picturesque as Compared with the Sublime and the Beautiful*, em 1794, e já no início do século XIX, Richard Payne Knigh (1751-1824) publica, em 1805, *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*. Todos defendiam a necessidade de incluir esta categoria estética entre o Belo e o Sublime e contribuem para a sua caracterização. Gilpin fica mesmo associado à promoção de passeios pitorescos, embrionários do turismo.

² A citação completa é “A paisagem é uma cena natural mediada pela cultura. É simultaneamente um espaço representado e um espaço apresentado, um significante e o significado, o quadro e o que é enquadrado, um lugar real e o seu simulacro, um pacote e o produto que ele contém” (Mitchell, 2002: 5). No original: “Landscape is a natural scene mediated by culture. It is both a represented and presented space, both a signifier and a signified, both a frame and what a frame contains, both a real place and its simulacrum, both a package and the commodity inside the package” (Mitchell, 2002: 5).



excerto da natureza como unidade - o que se afasta inteiramente do conceito de natureza” (Simmel, 2009: 6).

É esta análise que leva Simmel a distinguir entre “sentimento da natureza” e “sentimento da paisagem”, (Simmel, 2009: 7) considerando o primeiro associado às filosofias e religiões cósmicas, e o segundo, pós-medieval, associado à racionalidade moderna, analítica e metonímica e à referida separação entre “homem” e natureza. Assim, na interpretação de Simmel, a paisagem, na relação que tem com o Todo, mesmo que metonímica e metafórica, seria uma forma de procurar restaurar a integração do sujeito no Todo mas, ao mesmo tempo, presa a essas categorias opostas, essa unidade seria sempre precária (e esse é um tema, por excelência, do romantismo, o conflito entre o todo e o fragmento, o distanciamento e a vontade de fusão, o individual e o coletivo, a natureza e a cultura).

De facto, esta oposição é sobretudo formulada pelo pensamento iluminista que separa “sujeito cognoscente” e “objeto cognoscível”³ como forma de assegurar o conhecimento verdadeiro e o domínio do sujeito sobre o objeto, intenção já preconizada pelo racionalismo cartesiano. Esta separação molda a tradição paisagística europeia, quer as imagens se destinem ou não a fins científicos. O género pictórico da paisagem devolve-nos um lugar privilegiado e a sensação de domínio sobre a vista visionada, servindo de meio simbólico da sua construção cultural e da domesticação dos perigos e potencialidades da natureza. Nesta tradição, a natureza é frequentemente representada como idílica e/ou ameaçadora, em qualquer dos casos, opondo o humano ao natural. Esta separação tem vindo a ser o principal objeto de contestação dos estudos eco-críticos contemporâneos que realçam o elemento inclusivo dos conceitos de ambiente e paisagem (Coupe, 2000).

Mark Dorrian e Gillian Rose, no seu compêndio *Landscape and Politics* (2003) também sublinham esta ideia da separação histórica entre a terra e o sujeito na forma da paisagem como estratégia associada ao desenvolvimento do capitalismo nos começos da era moderna, por oposição ao sistema feudal, ou mesmo ao nomadismo e a relações mais solidárias entre comunidades e meio natural. Seja como for, o que fica claro, é que a paisagem, e com ela as diversas formas históricas de mediar a natureza, é uma formação social e política que não deve ser entendida como natural (Cosgrove, 1984; Massey, 2005).

Outro elemento característico do conceito de paisagem é a sua relação originária com a subjetividade do espectador/ouvinte/leitor, e isto provavelmente é assim mesmo

³ Immanuel Kant elabora esta conceptualização no seu influente *Crítica da Razão Pura*, publicado pela primeira vez em 1781 e revisto pelo autor em 1787.

quando tomamos a paisagem como objeto científico, uma vez que o que a constitui enquanto “paisagem” é a sua relação dinâmica com o sujeito que a percebe e considera sob esse *ponto de vista* (o que também problematiza a oposição atrás referida). No lugar visto em direto ou no lugar visto numa representação há um forte apelo à relação com o corpo do sujeito que é, simultaneamente, colocado *fora da cena*, salvaguardado (mais ou, menos protegido), mesmo quando está lá em pessoa diante do cenário observado, porque se coloca num ponto que ele/a próprio/a não vê enquanto nele se situa; e colocado *dentro da cena*, numa proximidade imaginária porque a paisagem, seja quais forem os seus objetos particulares, é sempre uma cena ampla sobre um território e resulta sempre de um lugar poderoso. A dimensão panóptica é constituinte do género na medida em que garante ao observador o acesso a algo percebido como um todo (mesmo que seja na realidade sempre uma parte) o que, inevitavelmente, dá a esse observador uma posição privilegiada e tendencialmente segura, por vezes invisível, o que maximiza o seu poder (real ou simbólico, ou ambos). Daqui resulta a convenção pictórica de primeiros planos escuros que abrem, em cortina, sobre “paisagens” iluminadas e amplas. Resulta também daqui a tensão entre afastamento e fusão já que implica uma relação com o todo e com o ambiente: na palavra francesa “environment”, o que está em volta, o ambiente, o que nos rodeia. Esta aceção está presente na terminologia da ecologia, onde o conceito de paisagem se associa à noção de ecossistema, cuja origem pode ser remontada ao conceito de “massa do Todo” de Alexander Von Humboldt⁴.

Estar no local não é equivalente a ver uma cena representada, desde logo, pela falta de relação com a multiplicidade de sentidos numa representação, por definição, sempre falha (na pintura e na fotografia não há cheiro, nem sons, nem toque, etc.). Contudo, a relação do/a espectador/a com a cena, em presença ou ausente, é codificada de modos semelhantes e a preocupação com a devolução da sensação imersiva na paisagem não é unicamente um dado da presença *in loco* mas constitui também uma tendência perseguida pelos diferentes *media* da paisagem. Tendência que intensifica a passagem e a fusão entre cena “real” e cena “representada”. Na verdade, ambas as “cenas” são mediadas pela cultura e um produto social, histórico e político (DeLue e Elkins, 2008; Wells, 2011).

A paisagem, nos seus diferentes modos, pode ser entendida como resultando de uma luta pela imposição de significados preferenciais a um território, resultando daqui que cada paisagem concreta pode ser compreendida como uma forma de controlo e

⁴ Na realidade Friedrich Wilhelm Heinrich Alexander, barão de Humboldt (1769-1859), geógrafo, naturalista, explorador e político. A sua obra mais importante é *Cosmos*, publicada em 1845-47.



normalização, ou seja, de imposição desses significados. É conhecida a tese de Ann Bermingham sobre a prática de jardinagem e desenho no século XVIII britânico: “[Estas práticas] Funcionavam como meios a partir dos quais as disposições sociais relativas à ordem, ao poder e ao significado encontravam expressão nas técnicas de apresentar a natureza. (...) Tornaram-se os lugares de atitudes ideológicas específicas e de ambivalências” (Bermingham, 2012: 78)⁵.

Ao apresentar o caso da pintura holandesa seiscentista, Ann Jensen Adams (2002) mostra o papel destas pinturas na invenção da Holanda enquanto país e na afirmação política da sua nacionalidade e direito à autodeterminação e a uma identidade própria. A paisagem participa na política de identidades, nacionais e pessoais. Pode, por isso, ser associada ao conjunto de processos que, segundo Benedict Anderson, servem para imaginar a nação, e que incluíam, para além das línguas, os mapas, os censos ou os museus, tudo meios que permitem concretizar realidades abstractas e demasiado extensas não experienciáveis por cada pessoa. Como a nação:

proponho a seguinte definição de nação: é uma comunidade política imaginada - e que é imaginada ao mesmo tempo como intrinsecamente limitada e soberana. É imaginada porque até os membros da mais pequena nação nunca conhecerão e nunca ouvirão falar da maioria dos outros membros dessa mesma nação, mas, ainda assim, na mente de cada um existe a imagem da sua comunhão. (Anderson, 2012: 25)

Sendo as comunidades, em qualquer escala, local, regional, nacional ou outra, associada a um território, os territórios são quase invariavelmente associados à identidade dessas comunidades, pelo que as suas paisagens tornam-se um símbolo através do qual diferentes membros de uma comunidade se identificam. Podemos encarar as atividades de “paisajar” (acolhendo a proposta de Mitchell de transformar o substantivo “paisagem” em verbo), como resultado da política de construção de identidades. Esta não assegura os mesmos privilégios a todos, pelo que controlar as paisagens (as reais e/ou as representações) equivale a adquirir uma vantagem política. Em muitos casos, as paisagens representadas são um meio importantíssimo para assegurar o controlo das paisagens reais.

É este percurso entre paisagem, identidades e controlo que nos levou a propor este número da VISTA sobre “Vistas Imperiais”. Partimos do célebre artigo de W. J.T. Mitchell, intitulado “Imperial Landscape”, publicado na coletânea *Landscape and Power* (Chicago: Chicago University Press, 2002) onde o investigador norte-americano

⁵ No original: “They functioned as mediums through which social dispositions toward order, power and meaning found expression in techniques for rendering nature. (...) They became the sites of specific ideological attitudes and ambivalences”

contestava a interpretação de que o género paisagem seria especificamente um género da pintura, bem como um género moderno e ocidental (Clark, 1979). Bastou-lhe, para destronar estes argumentos, lembrar a pintura chinesa e as mais antigas pinturas murais greco-romanas, para propor outra interpretação: o género paisagem floresce nos regimes imperiais, e usa todos os *media* disponíveis. Esta consideração de que existem múltiplos modos de representar paisagens, leva-o a afirmar que a paisagem é ela própria um *medium*, já que a sua codificação se propaga nos diversos meios. Esta versatilidade *transmediática* é a razão da sua prevalência em momentos de afirmação de impérios, precisamente porque estes são “nações excessivas”, nações que cresceram demais e cuja forma de controlo, entre outras, exige uma ampla socialização em torno de valores e símbolos concretos e de procedimentos metonímicos e metafóricos que possibilitam um reconhecimento imaginário. As representações de paisagens, com a sua capacidade de reprodução e de circulação por comunidades vastas, dão corpo a lugares, a geografias, por vezes distantes, a elementos culturais e naturais que se transformam em símbolos identitários. Dão a ver, ouvir e sentir elementos fáceis de adotar como seus/nossos ou impondo-os como elementos definidores dos “Outros”, os quais, acabaram, na maioria dos casos, por os interiorizar como seus. É precisamente o caso dos processos coloniais e a razão porque as populações que foram sujeitas a esta dominação referem, hoje, as dificuldades que enfrentam para “descolonizar” as mentes (Henriques, 2016).

Mitchell contestava, por isso, que o género paisagem fosse uma mera afirmação do estético (Gombrich, 1950), para defender a versão alternativa de que a paisagem (tanto a representada como a representação) é uma (mais ou menos) poderosa forma de afirmação política, que oculta sempre um “lado negro” (Barrell, 1983), que é uma “formação social” (Cosgrove, 1984) e que tem os seus foras de campo, as suas distribuições de sujeitos e poderes: “a paisagem circula como um meio de troca, um lugar de apropriação visual, um foco para a formação da identidade” (Mitchell, 1994: 2)⁶. Esta edição da VISTA teve em conta o atual momento pós-colonial em que se verifica um crescente interesse por este debate, em particular por parte das novas gerações, tanto as do lado dos antigos países colonizadores como as do lado dos novos países, antes colonizados. Tivemos ainda, em conta um certo atraso da nossa academia nesta reflexão, pelo menos nas áreas da comunicação e da cultura visual, bem como a urgência de estender este debate ao novo contexto mediático digital, embora não a ele limitado.

⁶ No original: “Landscape circulates as a medium of exchange, a site of visual appropriation, a focus for the formation of identity”.



Paralelamente, nos últimos anos, tem-se verificado um maior acesso e um crescente interesse pelos arquivos produzidos pelos países europeus colonizadores e, quando se preservaram, pelos arquivos dos países que se tornaram independentes. Este interesse deve-se, em alguns casos, ao fim de barreiras legais que impediam o acesso ou divulgação dos arquivos, e porque, passadas várias décadas dos processos de descolonização, que motivaram traumas e incompreensões entre os intervenientes das diversas fações, uma nova geração de académicos e não académicos, nomeadamente, artistas, pretende compreender melhor essas histórias. Por outro lado, o trabalho de digitalização de alguns destes espólios tem tornado possível revelar a existência destes mesmos arquivos, facilitando a sua visibilidade e contribuindo para a sua receção fora do núcleo restrito dos historiadores e historiadoras políticos e sociais. Assim, na literatura, no jornalismo, no cinema, na antropologia, na história da ciência, na fotografia e nas artes, entre teóricos, como entre artistas e outros protagonistas do mundo da cultura, tem-se multiplicado o trabalho crítico sobre estes documentos da história contemporânea do século XX, cujos efeitos ainda se fazem sentir.

O número 5 da VISTA partiu, como referimos, da própria noção de “vista”, na sua diversidade de significados, para propor um debate sobre os regimes de visualidade coloniais e pós-coloniais e a sua relevância contemporânea. Recebemos um leque de propostas centradas, principalmente, nas manifestações artísticas contemporâneas, mas também acolhemos, nesta edição, alguns trabalhos que se debruçam sobre arquivos visuais coloniais e incluímos, ainda, um artigo que reflete sobre o uso de fotografias na rede social *Instagram*.

Este número apresenta ainda três ensaios visuais que abordam o tema das *Paisagens Imperiais* a partir de diferentes estratégias artísticas. Incluem desde reflexões pessoais de artistas individuais sobre o seu próprio trabalho fotográfico, até uma visão sobre os artistas contemporâneos que trabalham sobre a memória colonial e os processos de descolonização na atualidade pós-colonial.

O dossiê de artigos abre com o texto de Fábio Gatti e Cassandra Barteló que contribuem para esta edição com uma abordagem da obra *Postcards from Brazil: cicatrizes da paisagem* (2016), do artista pernambucano Gilvan Barreto. Os autores apresentam o contexto social e político do trabalho e a estratégia estética e retórica da obra, mostrando como Gilvan Barreto desenvolve uma prática artística comprometida com o presente da sua comunidade (ou comunidades), de acordo com os preceitos de Hélio Oiticica (Brasil, 1937-1980) que, em 1967, foi uma das vozes na defesa do papel crítico e interventivo dos/das artistas e questionou as definições do belo, do contemplativo e a própria materialidade e objetualidade da arte, propondo um imperativo ético-político para a ação artística. Para além deste aspeto, e mais importante, Gatti e Barteló

integram *Postcards from Brazil* nas epistemologias pós-coloniais contemporâneas que questionam as categorias mentais de um pensamento ocidental, eurocêntrico e hierarquizante que se tende a reproduzir nas sociedades que sofreram (com os) processos de colonização. Os trabalhos teóricos de Darcy Ribeiro, Frantz Fanon, Gayatri Spivak e Achille Mbembe, neste último caso repropondo uma leitura das categorias foucaultianas de “necropolítica” e “necropoder”, são convocados para situar este trabalho de Barreto.

De facto, o artista construiu *Postcards from Brazil* associando imagens e textos oriundos de dois arquivos diferenciados, mas ambos da época da ditadura militar (1964-1985): imagens de paisagens paradisíacas do Brasil, produzidas pela Embratur, a Empresa Brasileira de Turismo, criada em 1966 para promover a imagem do Brasil no exterior e que criou originalmente estas imagens para postais; e textos dos relatórios militares sobre massacres ocorridos nos mesmos locais representados nos postais. Estes massacres foram revelados publicamente apenas em 2014 pela Comissão Nacional da Verdade (CNV)⁷, e aqui resgatados por Barreto, para transformar por completo o sentido onírico e a beleza contemplativa a que os postais fazem apelo, obrigando-nos a ver essas paisagens exóticas e luxuriantes como locais de crimes. Este trabalho faz-nos acreditar, mais ainda, na tese de John Barrell (1983) a propósito da representação dos trabalhadores pobres na pintura inglesa do século XVIII. Barrell defendia que em toda a paisagem idílica existe um “lado negro”, precisamente, o da opressão laboral (no caso analisado por Barrell) mas extensível a outras opressões (raciais, de género, de classe). Questões semelhantes são abordadas pelos dois textos seguintes. Natália Aguillar Vásquez interpreta o trabalho do fotógrafo Juan Manuel Echavarría (Medellín, Colômbia, 1947), *Ríos y silencios*, apresentado em 2017 no Museu de Arte Moderna de Bogotá (MAMBO), na Colômbia, a partir da crítica à divisão entre natureza e cultura. Vásquez opõe-se a uma leitura antropocêntrica da paisagem que considera constituir a tradição paisagística ocidental, seguida como referência cultural pelos países colonizados, e que não identifica no trabalho de Echavarría. Em particular, na série que analisa, dedicada ao levantamento fotográfico de escolas abandonadas, em regiões remotas da Colômbia, em resultado das guerras que assolaram o país, e que Echavarría foi fotografando ao longo dos últimos 20 anos.

⁷ Esta comissão foi criada pela Presidente da República Dilma Rousseff, em 2011, com o objetivo de identificar práticas de violação dos direitos humanos e “efetivar o direito à memória e à verdade histórica e promover a reconciliação” (artigo 1º do Decreto-Lei nº 12, de 18 de Novembro de 2011, da Casa Civil da Presidência da República Brasileira).



A análise privilegia dois elementos que não estão presentes no *medium* fotográfico: o movimento e o som. A autora parte do próprio título da exposição e das dimensões significantes que encerra: os rios, que não aparecem nas imagens, e que são interpretados como referência metafórica ao movimento, ausente das fotografias, bem como à própria geografia da Colômbia, território atravessado por rios que o fotógrafo terá percorrido para aceder a alguns dos espaços fotografados; e o som, desde logo, o som do silêncio, o único efetivamente presente mas que acaba por ser interpretado como afirmação paradoxal de uma ausência, da ausência dos sons naturais que os elementos representados (em silêncio) produziram (fosse a fotografia um *medium* sensível aos sons). Desta forma, a autora procura evidenciar o papel ativo da natureza, dos elementos de fauna e flora que surgem representados nas fotografias, por entre as paredes, a céu aberto, das escolas arruinadas.

A ruína, importante elemento da estética paisagística romântica, que põe em cena o conflito entre a presença humana e a natureza, é aqui reinterpretada pela autora à luz do contexto de trabalhos anteriores de Echavarría. Ao invés de representar abandono e decadência civilizacional e essa visão que dissocia humanos e natureza, a autora considera que esta série fotográfica demonstra a unidade do meio natural. Nas fotografias, os animais e plantas são os verdadeiros protagonistas. O trabalho em série e a estratégia de enquadramento a que o fotógrafo recorreu, usando ângulos frontais e escalas de enquadramento que fazem sentir o fora de campo (o movimento exterior) são argumentos desta leitura, para além da ausência de figuras humanas nas imagens, adivinhadas apenas pelos vestígios da sua presença atual. Desta forma, Vásquez afasta-se da interpretação curatorial do MAMBO, que, segundo ela, vê este trabalho de Echavarría apenas como prova de violência e abandono, uma leitura centrada na ação humana e no papel do fotógrafo como novo “descobridor”, mesmo que politicamente incómodo.

A política das imagens está também presente na análise de Ana Teresa Gotardo ao prólogo do documentário de Julien Temple *Rio 50 Degrees - Carry on Carioca* (2014), no seu artigo “O ‘paraíso tropical distópico’ em *Rio 50 Degrees – Carry on Carioca*”. O filme de Temple aborda a construção da cidade olímpica, por ocasião dos preparativos para receber os jogos olímpicos de 2016, que decorreram no Rio de Janeiro. Para a autora a abordagem de Temple, logo nesses primeiros 14 minutos introdutórios, põe em contraste duas cidades: a utópica paradisíaca e a distópica aterradora. A montagem associativa por contraste parece ser o principal recurso expressivo do prólogo, associando-se imagens de arquivo, voz *over*, música tropicalista e testemunhos atuais sobre as obras em curso. O resultado é uma visão crítica e multifacetada que problematiza a imagem turística oficial, revela os processos ideológicos de construção

da cidade enquanto marca comercial, e discute estereótipos prevalentes sobre o Brasil.

Sobre estes estereótipos, Gotardo procura apresentar alguns elementos que evidenciam a longa construção histórica do Brasil enquanto paraíso tropical e apoia-se, igualmente, em pesquisas sobre a origem moresiana do conceito de utopia. Mais do que uma análise estritamente fílmica, a estratégia de Ana Teresa Gotardo, neste artigo, passou pela contextualização de diferentes formas de constituição do significado cultural da cidade do Rio de Janeiro, desde logo, trazendo para o debate alguns dos principais momentos da história urbanística da cidade que culminou na mais recente intervenção no contexto do “mega evento” olímpico, conceito também problematizado no artigo, na relação com a dimensão financeira, por um lado, e de marketing da cidade, por outro. As referências ao modo como alguma filmografia, principalmente norte americana, fixou um imaginário tropicalista e exótico é um contributo para pensarmos o importante papel do cinema na construção de paisagens, no caso vertente, da paisagem urbana e das suas constantes construções simbólicas, tanto utópicas como distópicas, tanto impostas pelos centros de poder quanto revolucionárias. Gotardo refere que este documentário de Julien Temple, produzido para a cadeia televisiva britânica BBC, segue esta linha de questionamento político.

Os dois artigos seguintes analisam aspetos do imperialismo português. O artigo de António Fernando Cascais e de Mariana Gomes da Costa “Corpos colonizados: Recursos com paisagem em fundo. Uma agenda de pesquisa” apresenta uma circunstanciada relação das fontes e causas da influência do paradigma epistémico racista e eugenista norte-europeu na consolidação da antropologia portuguesa, efetivamente concebida como uma antropobiologia. O artigo demonstra como se operou um desvio daquelas considerações quando aplicadas aos povos europeus do sul, percebidos como exemplos de degenerescência e miscigenação, e como se redirecionaram essas metodologias e “epistemopolíticas” para os povos colonizados do império. Examinando as duradouras e prevalentes raízes culturais destas percepções etnocêntricas do “Outro”, alavancadas em concepções religiosas messiânicas, e o modo como se secularizaram na ciência moderna para servir idênticos propósitos de controlo e, agora, servir objetivos capitalistas, mostrando como estes povos poderiam servir para o trabalho.

No artigo demonstra-se como o uso de fotografias e da sua lógica indexical só pode ser inteiramente compreendido quando inserido neste contexto epistemológico e político. Deste modo, o artigo apresenta uma seleção de imagens que nos permitem tornar visíveis estes propósitos.



O artigo de Sílvio Marcus de Souza Correa trata da luta simbólica pela capacidade de certas vozes imporem, ou tentarem impor, uma leitura preferencial sobre um mesmo ícone, a partir do exemplo da figura do líder político do império de Gaza, em Moçambique, o Rei Gungunhana (c.1850-1906). Em “As figuras do Gungunhana no caleidoscópio (pós)colonial”, Correa segue o que designa de “percurso social das imagens” deste chefe político. Estas são imagens com diversas materialidades e diferentes retóricas, como gravuras, ilustrações, caricaturas, postais ilustrados, fotografias, filmes e até imagens em cerâmica, que compõem um “caleidoscópio” que atesta, por um lado, a popularidade alcançada pela figura política de Gungunhana e, por outro, as suas “múltiplas vidas”, ou seja, os diversos significados, muitas vezes contraditórios, a que se prestou. Este facto, atesta características semióticas da imagem, por um lado, a sua reproduzibilidade numa diversidade de suportes e a facilidade da sua circulação, por outro, a sua volatilidade e abertura para acolher múltiplas significações. Um processo que Roland Barthes designou por “ancoragem”, referindo-se à necessidade de fixar, através da legenda ou de algum tipo de texto, um sentido preferencial para a leitura pretendida para uma imagem, encarada como desafio essencial às categorias semióticas estáveis, representadas pela força simbólica da linguagem verbal.

O autor investigou os diversos contextos, coloniais e pós-coloniais, em que a imagem foi usada e os interesses políticos diversos que dela se apropriaram ao longo do tempo, dando a ver uma complexa iconografia. Neste artigo, o leque temporal desta iconografia situa-se entre o momento de captura de Gungunhana pelo militar português Mouzinho de Albuquerque, em 28 de dezembro de 1895, até ao momento da sua restituição a Moçambique, em junho de 1985. Correa deixa claro como a imagem de Gungunhana serviu para promover a vitória militar portuguesa, surgindo como símbolo da força portuguesa (precisamente mostrando um Gungunhana aprisionado e derrotado), como serviu para a crítica à própria monarquia, principalmente através de caricaturas que desvalorizavam o feito militar, e como, idêntica figura de Gungunhana, já muito depois da sua morte, continua a viver tornando-se símbolo da resistência anti-colonial e herói nacional de Moçambique. Não tratando diretamente de imagens de paisagens, a pesquisa histórica apresentada contribui para a discussão da política das imagens e coloca a ênfase nos contextos históricos como quadros geradores de sentidos. Através da figura de Gungunhana, o autor convoca diversas paisagens e suas reconfigurações coloniais e pós-coloniais, que resultam importantes neste dossiê.

O artigo de Meredith Pruden convoca um tipo de “caleidoscópio” mais contemporâneo: as imagens publicadas na rede social *Instagram*. Partindo de uma análise de um *hashtag* criado a propósito do grande incêndio da catedral francesa de Notre Dame, em

Paris, a 15 de abril de 2019, Pruden recolhe exemplos da atividade dos participantes desse grupo de interesse, diversificados, quanto ao estilo e propósitos das mensagens. A sua abordagem segue de perto as características da imagem fotográfica, quando apreendida através dos discursos dos seus espectadores, propostas por Cara A. Finnegan, no seu livro *Making Photography Matter. A Viewers History From the Civil War to the Great Depression* (UIP: 2015): presença, carácter, apropriação e magnitude. Pruden considera estas categorias apropriadas para abordar a realidade comunicacional das redes sociais onde as imagens e os textos se misturam, e onde a circulação ocorre como uma sequência de comentários, permitindo aplicar as referidas categorias de Finnegan, que centrou a sua análise nos discursos escritos sobre certas fotografias específicas. Ora, argumenta Pruden, nas redes sociais da internet as imagens, no seu modo retórico de “meme”, como único elemento ou misturadas com textos, funcionam como esse conjunto de comentários a partir dos quais o sentido pretende ser produzido, e é, diversas vezes, re-significado. Deste modo, a autora identifica estratégias que enaltecem o poder simbólico da catedral Notre Dame, como representante da nação francesa e elemento preponderante de uma história visual da paisagem urbana de Paris e de França, que replicariam o seu carácter de “paisagem imperial”; bem como estratégias opostas, de crítica e de sátira, que revelam o potencial de contestação que circula na internet, procurando desarmar as estratégias tantas vezes naturalizadas dessas paisagens consensuais e que a autora aproxima de uma cultura participativa.

As redes sociais tornaram-se um novo lugar de circulação, construção e disputa sobre o valor simbólico das paisagens.

Abrimos a secção Ensaio Visuais com o trabalho da artista Victoria Ahrens que articula uma história pessoal de migração e exílio com a sua descoberta de palmeiras em *A True Date with a Palm Tree*; palmeiras que tanto encontrou nos parques e jardins de Londres como nos retratos e auto-retratos fotográficos do avô, descobertos num álbum de família de 1930, quando o avô residia em Buenos Aires. O material fotográfico deste ensaio justapõe palmeiras fotografadas pela artista durante os seus passeios por Londres e imagens retiradas do álbum do seu avô - desvanecidas, já curvadas e amarelecidas, estas fotografias mostram Richard Henry Ahrens a posar ao lado ou à frente de palmeiras nos jardins da Argentina. Numa delas, *Canary Island Date Palms*, a figura está parcialmente obscurecida, escondida entre os frondosos ramos de palmeiras que entram na imagem vindos de palmeiras que se encontram atrás e ao lado da figura, e noutra, *Henry Richard Ahrens and Date Palm*, a emulsão de sais de prata já danificada ainda retém alguns traços da imagem original que parece desaparecer no fundo branco, fundindo numa só as figuras da palmeira e do seu avô.



A autora apresenta a história e origem da palmeira e a sua relação com a expansão colonial para questionar o significado contemporâneo destas árvores que ela consegue encontrar ainda hoje em Londres - interroga-se se o seu significado atual poderá relacionar-se com o permanente fascínio do seu avô por estas árvores sendo ele um europeu deslocado na Buenos Aires dos anos 1930.

As pessoas nos não-lugares ou as não-pessoas precisam de lugares, o ensaio visual de Sara Machado da Graça, também parte dos seus encontros com o tecido urbano contemporâneo que lhe serve de base para imagens construídas através de montagens *mixed media*. Nestas imagens o trabalho árduo de vendedores e vendedoras das ruas de Maputo, capital de Moçambique, é inserido em novos ambientes e paisagens. Alertando para o facto de vastos grupos de pessoas da cidade subsistirem fora do mercado de trabalho oficial, executando diariamente tarefas repetitivas, lembrando Sísifo, tais como vender garrafas de água, almofadas, fechos ou produtos hortícolas das suas pequenas machambas, a autora fotografa estes/as comerciantes do *dumba nengue* ("mercado negro") como marionetas, ou como os bailarinos de Oscar Schlemmer. A partir da proposta teórica de Marc Augé sobre os não-lugares, Sara Machado da Graça propõe reimaginar as vidas vividas por estas pessoas. Ao removê-las dos seus locais habituais, a artista coloca-as como personagens solitárias num movimento eterno, em não-lugares hiperbolizados - questionando-se se as regras da matemática também se aplicam aqui - será que uma não-pessoa num não lugar se equipara a uma pessoa no seu ambiente próprio?

O último ensaio visual que apresentamos é assinado por Ana Balona de Oliveira e mistura deliberadamente trabalho curatorial e os propósitos de um ensaio visual ao refletir sobre o trabalho artístico de outros e ao mostrar, sequencialmente, exemplos das suas obras. *Epistemic Decolonization through the Colonial, Anti- and Post-Colonial Archive in Contemporary Art* discute as intervenções de nove artistas contemporâneos nos processos de descolonização epistémica.

Através do trabalho crítico em vários tipos de arquivos, tanto coloniais, como anti-coloniais e pós-coloniais, públicos e privados, Oliveira apresenta um conjunto de diferentes estratégias artísticas usadas para reinterpretar e reformular o projeto colonial português, a sua retórica à volta da "Grande Época dos Descobrimentos", e o racismo estrutural e institucional prevalecente, ainda hoje, em Portugal. Os artistas abordados incluem Kiluanji Kia Henda, (Angola 1979), Filipa César (Portugal 1975), Olavo Amado (Sao Tomé and Príncipe, 1979), Angela Ferreira (Mozambique 1958), Euridice Kala aka Zaituna Kala (Mozambique, 1977), Délio Jasse, (Angola, 1980), Daniel Barroca (Portugal, 1976), Filipe Branquino (Mozambique 1977) e Mónica de Miranda

(Portugal/Angola 1976). Em conjunto, propõem múltiplas formas de confrontar a *episteme* colonial e a presente condição neo-colonial.

Agradecimento

As editoras deste número querem expressar o seu agradecimento ao artista Gilvan Barreto pela gentil cedência de uma das imagens do seu trabalho *Postcards from Brazil: cicatrizes da paisagem* para a capa desta edição.

Teresa Mendes Flores elaborou este trabalho com o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia, no âmbito do projeto *Photo Impulse* (“O impulso fotográfico: medindo as colónias e os corpos colonizados. O arquivo fotográfico e fílmico das missões portuguesas de geografia e antropologia”), com a referência PTDC/COM-OUT/29608/2017.

Cecilia Järdeemar recebeu o apoio da Konstfack University of Arts and Crafts, Stockholm, Sweden, e The Swedish Arts Council, nº 0046709508782.

Referências bibliográficas

Adams, A. J. (2012). Competing Communities in the ‘Great Bog of Europe’. Identity and Seventeenth-Century Landscape Painting. In W. J. T. Mitchell (Ed.), *Landscape and Power*. 2nd ed. (pp.35-76). Chicago e Londres: The University of Chicago Press.

Anderson, B. (2012/1983). *Comunidades imaginadas. Reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa: Edições 70.

Barrell, J. (1983). *The Dark Side of the Landscape: The Rural Poor in English Painting 1730-1840*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bermingham, A. (2002). System, Order and Abstraction. The Politics of English Landscape Drawing around 1795. In W. J. T. Mitchell (Ed.), *Landscape and Power* (pp. 77–101). Chicago e Londres: The University of Chicago Press.

Clark, K. (1979/1949). *Landscape into Art*. Nova Iorque, Hagerstown, San Francisco e Londres: Harper&Row Publishers.

Cosgrove, D. (1984). *Social Formation and Symbolic Landscape*. Madison: University of Wisconsin Press.

Coupe, L. (Edition) (2000). *The Green Studies Reader from Romanticism to Ecocriticism*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

DeLue, R. Z. & Elkins, J. (2008). *Landscape Theory*. Londres: Routledge.



Dorrian, M. & Rose, G. (2003). *Deterritorialisations...Revisioning: Landscape and Politics*. Londres: Black Dog Publishing.

Gombrich, E. (1950). The Renaissance Theory of Art and The Rise of Landscape. Em *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance* (pp. 107–122). Londres: Phaidon Press.

Henriques, J. G. (2016). *Racismo em Português. O lado esquecido do colonialismo*. Lisboa: Tinta da China.

Massey, D. (2005). *For Space*. Londres: Sage Publications.

Mitchell, W. J. T. (2002). Imperial landscape. Em W. J. T. Mitchell (Ed.), *Landscape and Power* (pp. 5–34). Chicago e Londres: The University of Chicago Press.

Mitchell, W. J. T. (1994). Introduction. Em W. J. T. Mitchell (Ed.), *Landscape and Power*. (pp. 1-4). Chicago e Londres: The University of Chicago Press.

Serrão, A. V. (2011). *Filosofia da paisagem. Uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.

Simmel, G. (2009). *Filosofia da Paisagem*. Covilhã: Edições da UBI.

Wells, L. (2011). *Land Matters. Landscape Photography, Culture and Identity*. Londres e Nova Iorque: Tauris.

Teresa Mendes Flores é investigadora principal do projeto Photo Impulse no ICNOVA onde coordena o grupo de investigação Cultura, Mediação e Artes e integra a direção do centro. É uma das editoras principais da Revista de Comunicação e Linguagens. Projetos financiados em que participou como investigadora incluem: *Feminine Politics – Gender Politics and Strategies Oriented Towards Visibility of Women Members of Parliament* (2008-2011), *History of the Visual Culture of Medicine in Portugal* (2010-2013), *Culture at the Front Page – A Study of the Portuguese Newspapers During the First Decade of This Century* (2012-2014), *Stereo Visual Culture – The Visual Culture of Portuguese Stereoscopic Photography* (2012-2015). Realizou um pós-doutoramento sob o tema da fotografia nas expedições científicas portuguesas (2012-2017). Leciona nas áreas da semiótica, arqueologia dos media visuais e teoria da imagem.

✉ teresaflores@fcsb.unl.pt

Cecília Järde­mar é artista plástica e investigadora sueca/portuguesa. É doutora em Belas Artes pelo *Royal College of Art* no Reino Unido sendo, atualmente, docente na Universidade Konstfack em Estocolmo. O seu trabalho em fotografia, performance e vídeo tem sido apresentado na Suécia, na República Democrática do Congo, México, Itália, Grécia, Suíça, Rússia, Reino Unido e Alemanha, e textos seus integram publicações da Whitechapel Gallery e Ridinghouse, entre

outras editoras. Dirigiu o projeto artístico Les Archives Suédoises (2015-2019), juntamente com os artistas Anna Ekman e Freddy Tsimba. É investigadora principal do projeto de pesquisa artística *Reframing the encounter – From repressed colonial pile to a collaborative decolonial counter-archive* (2020-2023).

✉ cecilia.jardemar@konstfack.se