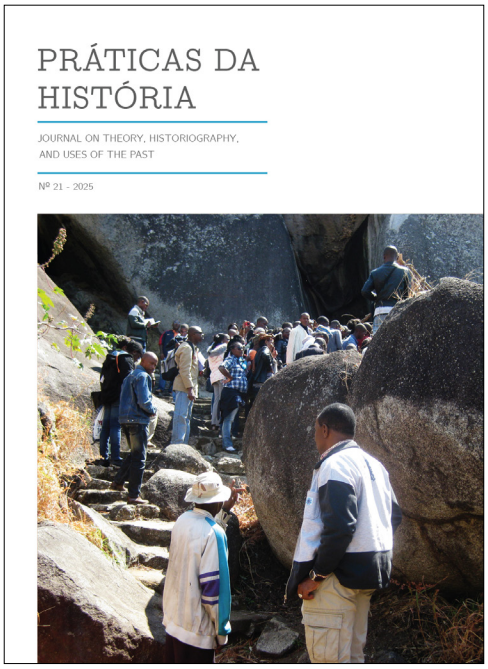


Entre a mirada colonial e o discurso humanista: a representação visual de etíopes pelas lentes ocidentais

Henrique Germano Etges

Práticas da História, n.º 21 (2025): 77-110

www.praticasdahistoria.pt

This journal is funded by National funds through FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., under the projects UID/HIS/04666/2013, UID/HIS/04666/2019, UIDB/04666/2020 (https://doi.org/10.54499/UIDB/04666/2020), UIDP/04666/2020 (https://doi.org/10.54499/UIDP/04666/2020), UID/4666/2025 (https://doi.org/10.54499/UID/04666/2025), UIDB/04209/2020, UIDP/04209/2020, UID/4209/2025 (https://doi.org/10.54499/UID/04209/2025) and LA/P/0132/2020 (DOI: https://doi.org/10.54499/LA/P/0132/2020)

Práticas da História, n.º 21 (2025): 77-110

Henrique Germano Etges

Entre a mirada colonial e o discurso humanista: a representação visual de etíopes pelas lentes ocidentais

Este artigo propõe uma análise comparativa da representação visual de povos etíopes a partir de dois objetos: a fotografia colonial do século XIX e a fotografia contemporânea de cariz humanista do século XXI. Através do conceito de mirada colonial de Ann Kaplan e do entendimento da fotografia como prática imperial de Ariella Azoulay, investiga-se como a produção visual dos fotógrafos franceses Hippolyte Arnoux e Eric Lafforgue, apesar das suas distâncias temporais, partilha estratégias visuais que ocultam a realidade social e política dos sujeitos retratados. A análise conclui que, embora o discurso fotográfico contemporâneo de Lafforgue aluda a uma sensibilidade humanista, reproduz as hierarquias e práticas de poder coloniais de Arnoux — demonstrando a persistência de dinâmicas de exotização e de construção de uma alteridade intemporal direcionada ao consumo ocidental.
Palavras-chave: Mirada colonial; Fotografia humanista; História Visual; Etiópia.

Between the colonial gaze and humanist discourse: the visual representation of Ethiopians through Western lenses

This article proposes a comparative analysis of the visual representation of Ethiopian peoples through two objects: 19th-century colonial photography and contemporary humanistic photography. Through Ann Kaplan's concept of the colonial gaze and Ariella Azoulay's understanding of photography as an imperial practice, the article examines how the visual production of French photographers Hippolyte Arnoux and Eric Lafforgue, despite their temporal distance, shares visual strategies that conceal the social and political reality of the subjects portrayed. The analysis seeks to broaden discussion on the representation of Africans through Western lenses and interrogate the practices employed. It concludes that, although Lafforgue's contemporary photographic discourse alludes to a humanist sensibility, it reproduces the colonial hierarchies and power practices of Arnoux — demonstrating the persistence of exoticisation and the construction of a timeless otherness geared toward Western consumption.
Keywords: Colonial gaze; Humanistic photography; Visual History; Ethiopia.

Entre a mirada colonial e o discurso humanista: a representação visual de etíopes pelas lentes ocidentais

Henrique Germano Etges*

Introdução

A partir de Edward Said, a alteridade passou a ser compreendida como construção simbólica, forjada em oposição ao mundo ocidental e instrumentalizada como ferramenta da dominação imperial, atribuindo uma identidade oposta ao sujeito colonizador.[1] Influenciados por esse, diversos teóricos aprofundaram essa dinâmica, observando sua construção como prática discursiva e dispositivo de poder: Homi Bhabha apontou a ambivalência do olhar colonial entre o desejo de fixar e o reconhecimento da instabilidade da imagem.[2] Já Stuart Hall sublinhou que a representação é sempre construção, nunca mero reflexo da realidade.[3]

Essa crítica é corroborada através do conceito "regimes escópicos" proposto por Martin Jay, que denuncia o predomínio da visão como forma de conhecimento no Ocidente moderno.[4] Isso se deveu, em grande parte, ao desenvolvimento da fotografia no seio colonial, o qual, no intuito de apagar

* Henrique Germano Etges (henriqueetges13@gmail.com). https://orcid.org/0009-0006-6052-510X. Erasmus Mundus Master's in Education in Museums and Heritage, School of Education, University of Glasgow, Scotland, United Kingdom. Artigo original: 31-01-2025; Artigo revisto: 7-05-2025; Aceite para publicação: 8-01-2026.

1 Edward Said, *Orientalism* (Nova Iorque: Pantheon Books, 1978).

2 Homi Bhabha, *The Location of Culture* (Londres: Routledge, 1994).

3 Stuart Hall, "Who Needs 'Identity'?", em *Questions of Cultural Identity*, ed. Stuart Hall e Paul du Gay (Londres: SAGE Publications, 1996).

4 Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley: University of California Press, 1993).

a mediação do dispositivo e do fotógrafo, valorizou o olhar para legitimação e a fotografia como evidência da diferença do "Outro". No entanto, foi na esteira dos estudos feministas e cinematográficos pós-coloniais que Ann Kaplan introduziu o conceito de "mirada colonial".[5] Essa o descreve como o olhar empregado por sujeitos colonizadores na representação de colonizados a partir de um olhar hierárquico e normativo. Mais do que simples observação, a autora advogou que essa mirada é um ato de produção de sentido: ela amplifica diferenças culturais para justificar relações de dominação. Ao ampliar o conceito para o campo da fotografia, o conceito revela-se particularmente frutífero para as representações do Ocidente sobre o "Outro".

A partir das reflexões do campo pós-colonial, pode-se entender a mirada colonial não apenas como forma de observação externa, mas como uma prática ativa da captura e do reforço do "Outro", moldada por interesses políticos, estéticos e epistemológicos. Todavia, se o campo teórico logrou identificar a mirada colonial, essa é eclipsada por uma realidade em que a esmagadora maioria das visualizações estereotipadas dos corpos em situação colonial predomina em diferentes esferas. Nesse intuito, novos estudos pretendem desnaturalizar os códigos visuais que estruturam o olhar sobre o "Outro", não somente deslocando a fotografia do campo estético para o político-cultural, mas inserindo-a em um debate mais amplo na sociedade civil.

A crítica proposta por Ariella Azoulay torna-se central nesse debate.[6] A autora argumenta que a fotografia é um ato relacional entre sujeitos historicamente situados. O conceito de "regime imperial de visualidade" permite compreender a fotografia como tecnologia que estrutura relações de poder e violência simbólica. A imagem, nesse regime, não apenas registra eventos passados, mas reinscreve continuamente relações de dominação. Já em obra mais recente, ela reafirma o potencial histórico da fotografia está justamente na possibilidade de desestabilizar essas narrativas dominantes e criar formas de visibilidade e reconhecimento.[7]

5 Ann Kaplan, *Looking for the Other: Feminism, Film and the Imperial Gaze* (Nova Iorque: Routledge, 1997).

6 Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography* (Nova Iorque: Zone Books, 2008).

7 Ariella Azoulay, *Potential History: Unlearning Imperialism* (Londres: Verso, 2019).

Dessa forma, a mirada colonial desenvolvida encontrou um campo fértil de fixação que, todavia, como apontou Frederick Cooper, foram vários os instrumentos de poder usados pelo poder colonial que transbordaram seus sentidos e aplicações no período pós-colonial.[8] A fotografia, por sua vez, não se encontra imune, especialmente porque sua gênese se deu no berço colonial.[9]

A fim de averiguar a prática fotográfica em África nas lentes ocidentais contemporâneas, um dos mais recentes casos foi o estudo sobre a representação visual das mulheres Mursi, na Etiópia, de Shauna LaTosky.[10] A antropóloga realiza uma crítica a partir do significativo aumento de turistas no Vale do Omo a partir da década de 1990, atraídos pela possibilidade de fotografar os discos labiais das mulheres Mursi. Segundo a autora, a difusão de imagens exóticas e essencialistas em guias de viagem, reportagens fotojornalísticas e revistas ocidentais impulsionou o interesse pela região, tendência intensificada com o advento do mundo digital, o qual ampliou a circulação dessas imagens em redes sociais e periódicos online sob novas dinâmicas de visibilidade global.

Em um panorama mais amplo sobre a fotografia contemporânea em África, Allen Roberts[11] destaca como se pode observar uma persistência na busca de europeus por "alegoria visual de uma primitividade africana atemporal". Em consonância, David Turton aponta que a produção visual no Vale do Rio Omo é marcada por uma tentativa de encapsular a essência "tribal" e "intocada" dos povos que ali vivem.[12] As fotografias resultantes desse processo, de acordo com os autores, a partir das lógicas de produção de reprodução da fotografia, privilegiam

8 Frederick Cooper, *Colonialism in Question: Theory, Knowledge, History* (Berkeley: University of California Press, 2005).

9 Azoulay, *Potential History,* 131.

10 Shauna LaTosky, "(Re)presenting the Mursi: Photography in the Service of Colonialism, Humanitarianism and the Global Entertainment Industry," in *Ethiopian Images of the Self and the Other*, ed. Sophia Thubauville (Halle an der Saale: Universitätsverlag Halle-Wittenberg, 2014).

11 Allen Roberts, "Review of *African Ceremonies*, by Carol Beckwith e Angela Fisher", *African Arts* 33, n.º 3: (2000): 11.

12 David Turton, "The Meaning of Place in a World of Movement. Lessons from Long-term Field Research in Southern Ethiopia", *Journal of Refugee Studies* 18, n.º 3 (2005): 274. Tradução do autor.

um imaginário de pureza e resgate de uma "África primitiva", em detrimento da divulgação da realidade dos fotografados.

O debate da fotografia na esfera pública proposto por Ariella Azoulay reconhece o espectador como um importante agente nesse contrato social da fotografia, pois, ao ver, pode tanto consolidar quanto desafiar regimes de opressão visual.[13] Porém, confrontar essas imagens em uma abordagem crítica implica a compreensão das condições que conceberam a fotografia e os significados a ela atribuídos. Ainda que exista uma bibliografia crescente que debata sobre a fotografia contemporânea no continente africano[14] ainda há uma escassez na produção sobre a intersecção dessa com a perpetuação de estereótipos através das imagens que circulam na sociedade visual que nos cerca, permitindo uma ampla crítica.

O livro *Ethiopian Images of Self and Other* é uma das poucas iniciativas que, a partir da análise de imagens estereotipadas atuais sobre a Etiópia, busca, para além de compreender como tais representações de africanos foram historicamente construídas em diferentes esferas, desconstruí-las.[15] A obra oferece caminhos para investigar as realidades subjacentes a exemplos visuais amplamente difundidos em suportes como guias de viagem, revistas e periódicos especializados. Um passo fundamental nesse processo foi o resgate da trajetória histórica que consolidou esses estereótipos, destacando o papel central da fotografia – especialmente na transição entre a primeira e a segunda metade do século XIX – como instrumento de produção e disseminação dessas imagens cristalizadas.

Contemporaneamente a esse desenvolvimento teórico-metodológico no campo da história visual em um contexto pós-colonial, o emprego do dispositivo fotográfico ao serviço do colonialismo foi intensamente

13 Azoulay, *The Civil Contract*, 23.

14 Jon Abbink, "Suri Images. The Return of Exoticism and the Commodification of an Ethiopian", *Cahiers d'Études Africaines* 4 (2009); 901; Kylie Thomas e Louise Green, "Stereoscopic Visions: Reading Colonial and Contemporary African Photography", *Social Dynamics* 40, n.º 1 (2014): 8, doi:10.1080/02533952.2014.905246.

15 Sophia Thubauville, *Ethiopian Images of the Self and the Other* (Halle an der Saale: Universitätsverlag Halle-Wittenberg, 2014).

abordado por autores que revelaram uma complexa rede de agentes que se valeram da fotografia de diferentes formas,[16] esforços mais recentes demonstram a partir de circuitos visuais das imagens que o colonialismo em África foi o berço de uma economia visual que se propagou em múltiplos suportes materiais.[17]

Isso se torna possível, especialmente, devido ao avanço do chamado campo dos estágios iniciais da fotografia em África.[18] Mediante esforços de diferentes autores para elaborar quadros que permitem entender como a fotografia desenvolveu-se em diferentes contextos do continente, um conjunto de práticas em comum podem ser observadas nesse contexto, atendendo aos diferentes públicos consumidores das metrópoles coloniais. Ainda que muito se tenha avançado, Jürg Schneider chama atenção para dificuldades nos avanços do campo, os quais incluem o acesso às fontes, a colaboração entre autores em estado incipiente e, especialmente, uma visão das experiências fotográficas dos países africanos como linear e compartilhada.[19] No intuito de discutir soluções para os entraves, o autor propõe observar a experiência fotográfica em África como parte de uma ampla rede de influências internas e externas que, a partir de uma visão holística, torna possível compreender tendências locais e singulares.

Para tal, faz-se necessário, primariamente, que estudos de caso permitam entender os desdobramentos da fotografia em diferentes contextos

16 Émilie Gagnat, *Une histoire de la photographie missionnaire à travers les archives de la Société des missions évangéliques de Paris (1880-1971)* (tese de doutorado, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2011); Filipa Vicente, "Fotografia e colonialismo: para lá do visível", in *O império colonial em questão (séculos XIX e XX): poderes, saberes e instituições*, ed. Manuel Jerónimo (Lisboa: Edições 70, 2012), 115; Naiara Krachenski, *Dominar, colonizar, classificar: colonialismo alemão, fotografia e racismo (1884-1943)* (São Paulo: Editora Dialética, 2022).

17 Sílvio Correa e Naiara Krachenski, "Kolonie und Heimat: imagens da África e economia visual à época dos impérios coloniais", *Varia História* 40 (2024): 1-34.

18 Jürg Schneider, "The Topography of the Early History of African Photography", *History of Photography* 34, n.º 2 (2010): 134-146; Robert Gordon e Jonatan Kurzwelly, *Photographs as Sources in African History* (Oxford: Oxford University Press, 2016); Paul Jenkins, "Sources of Unexpected Light: Experiences with Old Mission Photographs in Research on Overseas History", *Jahrbuch für Europäische Überseegeschichte* 1 (2001): 157-167. No intuito de debater o campo na língua portuguesa, opta-se por traduzir o termo original.

19 Jürg Schneider, "African Photography in the Atlantic Visualscape: Moving Photographers – Circulating Images", in *Global Photographies: Memory – History – Archives*, ed. Sissy Helff e Stefanie Michels (Bielefeld: Transcript Verlag, 2018), 201-220.

africanos. Nesse sentido, a Etiópia[20] apresenta uma relação com a fotografia que, além de ter sido pouco explorada, mostra-se assaz distinta em relação a outras porções do continente. Ademais, entender a presença da câmara em seus domínios nos permite desafiar registros que buscaram representá-la.

Com esse quadro delineado, o presente trabalho busca contribuir para a discussão da mirada colonial em contextos africanos. Com esse objetivo, apoia-se nos avanços do campo da história visual, especialmente nos estágios iniciais da fotografia em África e no debate sobre a fotografia humanista contemporânea. Para tanto, reuniu um *corpus* iconográfico composto pelos trabalhos de Hippolyte Arnoux, que fotografou a região Norte da então chamada Abissínia no último quartel do século xix e de Eric Lafforgue, que registrou o Vale do Rio Omo, na região Sul do país, nas primeiras décadas do século xxi. A escolha deste *corpus* visa problematizar tanto registros diretamente ligados à empresa colonial quanto imagens contemporâneas que, a despeito das suas narrativas humanistas de celebração cultural, utilizaram os etíopes como meios para reproduzir dispositivos de exotização e congelamento temporal dos sujeitos.

A fotografia humanista surge na metade do século xx, sobretudo no contexto do pós-guerra europeu, como uma resposta ética e estética às imagens de violência e dominação que marcaram o período colonial e os conflitos mundiais. Esse movimento propunha uma imagem mais empática e universalista do ser humano, valorizando a vida cotidiana, os gestos simples e a dignidade mesmo nas condições mais precárias.[21] Acreditava-se, assim, na possibilidade de uma "comunidade humana"

20 Utiliza-se "Abissínia" para designar o território conforme era conhecido durante o período abordado nas fontes de Hippolyte Arnoux e no contexto colonial dos séculos xix e xx. Para referir o trabalho de Eric Lafforgue e o período contemporâneo, recorre-se à designação atual, "Etiópia".

21 Originária no cenário pós-II Guerra Mundial, a fotografia humanista foi uma alternativa para a reconstrução das estruturas morais europeias. De acordo com Beaumont-Maillet, essa foi uma corrente que se caracterizou por fotografar a vida cotidiana, privilegiar a faceta humana, a dignidade e a relação humana com o seu ambiente. Em resposta as atrocidades da guerra, a fotografia humanista encontrou um público sensibilizado e, assim, rapidamente encontrou eco em diferentes países. Cf. Laure Beaumont-Maillet e Françoise Denoyelle, *La photographie humaniste, 1945-1968* (Paris: BnF, 2006), 11.

que transcenderia barreiras geográficas e culturais. Nas décadas seguintes, a estética humanista foi assimilada por instituições como a Magnum Photos e célebres fotojornalistas que marcaram a história da fotografia no período, movimento que a consolidou como um paradigma ético da prática fotográfica documental.[22]

Ao chegar ao século XXI, esse estilo tornou-se uma espécie de rótulo ou selo de legitimidade moral – muitas vezes mobilizado por fotógrafos e plataformas de divulgação visual como forma de atestar um compromisso ético com os retratados, especialmente no contexto da fotografia etnográfica, de viagem ou de denúncia social. Todavia, seu significado foi paulatinamente contestado nas últimas décadas, pois, como apontam autores que estudaram as fotografias empregadas pela organização Médecins sans Frontières em suas campanhas, hoje, o humanismo na fotografia reside em uma dualidade entre "prática moral" e a "prática econômica".[23]

Apesar de sua aura de empatia e respeito ao "Outro", a fotografia humanista tem sido amplamente contestada por teóricos contemporâneos que apontam seus vínculos estruturais com os regimes de visibilidade herdados do colonialismo. Raramente vista como um encontro igualitário, a fotografia carrega em si um contrato implícito entre quem fotografa, quem é fotografado e quem vê a imagem – um contrato muitas vezes assimétrico e marcado por relações de poder.[24] Nesse sentido, mesmo imagens humanistas podem reforçar hierarquias entre o sujeito fotografado (frequentemente de países do Sul Global) e o espectador (maioritariamente situado no Norte Global), ao manter o "Outro" num estado de alteridade permanente. Como demarcaram Susan Sontag e T. J. Demos,[25] a suposta neutralidade ou universalidade da fotografia humanista mascara os mecanismos de controle, exotização e consumo

22 Michel Frizot, *Nouvelle histoire de la photographie* (Paris: Bordas, 1994).

23 Lilie Chouliaraki e Richard Stupart, "Between Morality and the Market: The Circulation of Humanitarian Photography", *International Journal of Communication* 19 (2025): 306-321, https://doi.org/10.1932/8036/20250005.

24 Azoulay, *The Civil Contract*, 13.

25 Susan Sontag, *Diante da dor dos outros* (São Paulo: Companhia das Letras, 2003); T. J. Demos, *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today* (Londres: Sternberg Press, 2017).

visual do sofrimento. Assim, longe de representar uma rutura clara com a fotografia colonial, o humanismo fotográfico pode ser visto como sua continuação disfarçada – uma forma mais palatável, porém igualmente problemática, de enquadrar o "Outro".

Ao analisar as imagens de Hippolyte Arnoux e de Eric Lafforgue sob a ótica da mirada colonial de Ann Kaplan e do regime imperial de visualidade de Ariella Azoulay observa-se como ambos os fotógrafos, apesar das diferenças contextuais e das intenções declaradas, ocultam as complexas realidades sociais e culturais dos africanos que retratam. Desse modo, ao confrontar registros do século xix e do século xxi, investiga-se em que medida as estratégias visuais empregues por fotógrafos distintos refletem práticas coloniais de produção da alteridade, ainda que sob roupagens distintas.

As escolhas visuais mantêm o "Outro" em um lugar de diferença radical, apresentado como emblema de uma "autenticidade africana" que oculta transformações sociais e contextos históricos. Tais imagens participam de um regime visual que organiza o que pode ser visto e o que deve permanecer invisível. Trata-se, como argumenta Ariella Azoulay, de pensar a fotografia não como mero reflexo, mas como parte de uma maquinaria visual que define quem pode aparecer, como e sob que condições.[26]

A fotografia na Abissínia na segunda metade do século xix

Durante o século xix, a Abissínia passou por transformações políticas profundas que influenciaram diretamente a forma como o país passou a ser representado por meio da fotografia. Após o período de fragmentação conhecido como "Era dos Príncipes",[27] caracterizado por disputas internas entre potentados regionais, a ascensão de Teodoro II ao trono,

26 Azoulay, *The Civil Contract*, 44.

27 A "Era dos Príncipes" na Abissínia refere-se ao período de 1769 a 1855, caracterizado pela descentralização do poder imperial. Durante esse tempo, o Império Etíope foi fragmentado, com a autoridade central do imperador sendo enfraquecida. O país foi governado por diversos príncipes e líderes locais que controlavam diferentes regiões, conhecidos como *Ras*, resultando numa ausência de uma liderança imperial unificada.

em 1855, marcou uma tentativa significativa de centralização do poder e de modernização. Um dos pilares desse esforço foi a reestruturação das forças armadas, que dependia, entre outros fatores, do conhecimento técnico e militar estrangeiro.

É nesse contexto que missionários europeus, como o alemão Henry Stern,[28] foram autorizados a entrar no território abissínio em 1859. Stern levou consigo um equipamento fotográfico e suas imagens, ainda que hoje perdidas, deram origem a gravuras publicadas em *Wandering among the Falashas*[29] que inauguraram a câmara como ferramenta de mediação visual entre a Abissínia e o imaginário europeu.[30] Ao contrário de outras regiões da África, como o Egito, onde estúdios fotográficos já estavam firmemente estabelecidos desde a década de 1840,[31] a Abissínia desenvolveu uma relação tardia e pontual com a fotografia, que trouxe os primeiros registros cerca de duas décadas depois do primeiro registro realizado em solo africano, ainda em 1839.[32]

À época da entrada de Stern, devido a uma tensão diplomática entre a Abissínia e o Reino Unido – potência a qual o imperador Teodoro II esperava-se apoiar na defesa de seus territórios contra a ameaça turca –, o cônsul britânico Charles Cameron foi tomado como refém em 1864; dois anos mais tarde, Stern também foi capturado.[33] Posteriormente, ao escrever sobre os

28 Henry Aaron Stern (1820-1885) foi um missionário alemão e sacerdote de origem judaica. Após se converter ao cristianismo em Londres em 1840 e estudar com a London Society for Promoting Christianity among the Jews, dedicou-se ao trabalho missionário, especialmente entre as comunidades judaicas no Oriente Médio e os Falashas, na Etiópia.

29 Henry Stern, *Wandering among Falashas in Abyssinia: Together with a Description of the Country and Its Various Inhabitants* (Londres: Wertheim, Macintosh and Hunt, 1862).

30 Richard Pankhurst, "The Genesis of Photography in Ethiopia and the Horn of Africa", *British Journal of Photography* 123, n.º 41 (1976): 878-882.

31 Nissan Perez, *Focus East: Photography in the Near East 1839-1885* (Nova Iorque: Abrams Domino, 1988).

32 Menos de três meses após a apresentação de François Arago à Académie des Sciences e à Académie des Beaux-Arts, a 7 de novembro, o fotógrafo Frédéric Goupil-Fesquet, numa expedição juntamente com o seu tio, o pintor orientalista Horace Vernet, realizou o primeiro daguerreótipo em solo africano, na cidade de Alexandria. As imagens de Alexandria, do Cairo e de outras localidades ao longo do rio Nilo foram publicadas conjuntamente num álbum de 1843. Cf. Frédéric Goupil-Fesquet, *Voyage d'Horace Vernet en Orient* (Bruxelas: C. Muquard, 1844).

33 Além de Henry Stern e Charles Cameron, tinham sido capturados Hormuzd Rassam, o enviado britânico para negociações; o secretário de Cameron, conhecido nas fontes como Kerens; além de outros missionários cujos nomes não figuram nos álbuns e fontes da expedição.

eventos, o missionário alemão descreveu que os abissínios enviados pelo imperador para lhe capturar, ao verem as suas fotografias, ficaram maravilhados e "esqueceram completamente sua missão".[34] Assim, é possível observar que, enquanto em outras porções do continente africano a câmara já tomava as ruas das cidades,[35] na Abissínia, nem os membros próximos das mais altas esferas abissínias tinham tomado conhecimento do então daguerreótipo.

Em 1868, em retaliação a captura do cônsul britânico, a rainha Vitória ordenou o destacamento de uma expedição punitiva em Magdala, liderada então por Robert Napier. Partindo da Índia, o contingente que marchou até a fortaleza de Teodoro II foi o primeiro em solo africano a contar com a presença de engenheiros-fotógrafos na produção de imagens.[36] O rápido êxito britânico em sua campanha militar contra Teodoro II foi catalisado através dos acordos de cooperação realizados com Dajazmach Kassa – posteriormente, imperador Johannes IV – na região do Tigre, norte da atual Etiópia, para desembarque e passagem das tropas britânicas, que em seu regresso recompensaram com 12 canhões, 752 fuzis e muita munição.[37] Dessa maneira, se britânicos se beneficiaram da pilhagem do acervo real,[38] Johannes IV obteve recursos de suma importância para a disputa de poder que duraria de 1868 até 1871.

34 Henry Stern, *The Captive Missionary: Being an Account of the Country and People of Abyssinia* (Londres: Cassell, Petter and Galpin, 1868).

35 A fotografia no Egito, dada a quantidade de fotógrafos que circularam na década de 1840, conta com uma copiosa bibliografia acerca dos estágios iniciais da fotografia em África. Cf. Fatima Hamrat, "Photographie et propagande impériale: la vision coloniale de l'Égypte", *Cultural Intertexts* 11 (2021): 84-99; Irini Apostolou, "Photographes français et locaux en Orient méditerranéen au XIXe siècle: Quelques cas de collaboration", *Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem* 24 (2013): 1-19.

36 A expedição de 1868, curiosamente, foi o primeiro trabalho de Henry Stanley pelo *The New York Herald*. O sucesso de seu relato sobre a expedição, o primeiro a ser publicado, o garantiu o posto de correspondente internacional permanente ao jornal. O livro de Henry Stanley, *Coomasie and Magdala: The Story of Two British Campaigns* (Nova Iorque: Harper, 1876) conta com mapas e ilustrações que, provavelmente, advêm das fotografias realizadas pelos engenheiros-fotógrafos. Ademais, as fotografias realizadas há mais de 150 anos na campanha de Magdala, por terem sido as primeiras realizadas em paisagens etíopes são empregues hoje para comparar o estado da vegetação e o manejo da terra ao longo do tempo. Cf. Jan Nyssen *et al.*, "Desertification? Northern Ethiopia Re-photographed after 140 Years", *Science of The Total Environment* 407, n.º 8 (2009): 2749-2755.

37 Richard Pankhurst, "A Etiópia e a Somália", in *História Geral da África VI: África do Século XIX à Década de 1880*, ed. Jacob Ajayi (Brasília: UNESCO, 2010), 466.

38 Lucia Gunning e Debbie Challis, "Planned Plunder, the British Museum, and the 1868 Maqdala Expedition", *The Historical Journal* 66, n.º 3 (2023): 550-572, https://doi.org/10.1017/S0018246X2200036.

O então líder abissínio havia sido fotografado devido ao contato com os fotógrafos da expedição, tornando-se o primeiro membro real abissínio a ter um registro fotográfico conhecido. Até onde as fontes nos permitem ir, anos mais tarde, em 1885, Johannes IV seria novamente fotografado com a chegada de fotógrafos italianos no porto de Massawa.[39] Nesse ínterim, duas tendências podem ser observadas nos estágios iniciais da fotografia da Abissínia: se, por um lado, Menelik II, rei da região semiautônoma de Shoa, localizada no Sul abissínio, continuou a tendência de Teodoro II de trazer estrangeiros adeptos a prática da fotografia, Johannes IV viveu uma relação conturbada com a presença missionária em seus domínios, expulsando-os por os considerar uma ameaça a coesão religiosa abissínia. Denota-se que, como apontado por Gagnat, missionários foram pivotais para a produção de fotografias na África da segunda metade do século XIX,[40] outro fator que excetua a Abissínia de dinâmicas observadas em outras porções do continente africano.

Na década de 1870, a Abissínia, especialmente na região Norte, tornou-se altamente militarizada, sendo palco de constantes batalhas entre grupos internos dissidentes e contra forças externas, como os egípcios. As vitórias dos exércitos de Johannes IV, particularmente em 1875 e 1876, foram cruciais para o fortalecimento do aparato militar abissínio, pois, ao derrotarem os egípcios, os abissínios capturaram cerca de 20 mil rifles *Remington* – considerados os mais modernos da época –, além de dezenas de canhões.[41]

A fotografia, por sua vez, intensificou-se fortemente na década de 1880 com a presença europeia na região. A coleta feita por Richard Pankhurst[42] permite traçar um panorama dessa entrada fotográfica no território abissínio: no Leste, o fotógrafo francês Georges Revoil documentou a Somalilândia; os exploradores ingleses Frank Linsly James e Henry Swayne registraram o Ogaden em 1884; e após a ocupação italiana do porto de Massawa, em 1885,

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

40 Gagnat, *Une histoire*, 165.

41 Sven Rubenson, *Survival of Ethiopian Independence* (Londres: Heinemann Educational Books, 1976).

42 Pankhurst, "The Genesis of Photography", 880-882.

fotógrafos como Luigi Fiorillo, Filippo Ledru e Luigi Naretti também passaram a atuar na região. Harar foi fotografada pelo austríaco Philipp Paulitschke, em 1886, enquanto no Oeste outro francês, Jules Borelli, encontrou Menelik II em Entoto entre 1885 e 1888 e publicou *Éthiopie Méridionale* (1890). O Sul da Etiópia foi registrado, por último, pelo húngaro Teleki von Szek, em 1888. Com o quadro delineado, pode-se observar uma heterogeneidade nas fotografias dentro da Abissínia, isso se deve, em grande parte, a independência da Abissínia em relação aos países vizinhos, que naquela década teriam seu status de colônias consolidados a partir da partilha da África, entre 1884 e 1885. Os nomes que compõem o que pode ser chamado de "primeira geração de fotógrafos coloniais" na Abissínia foram operadores visuais de uma presença europeia ainda tensa, porém crescente, que se refletia nas imagens tanto quanto nos tratados diplomáticos e nas campanhas militares.

Hippolyte Arnoux e a fabricação visual da alteridade militar abissínia

Nesse contexto, a pesquisa em arquivos e álbuns provenientes do período colonial permite a descoberta de outros registros que também compuseram os estágios iniciais da fotografia da Abissínia. É dentro desse fluxo que se insere a atuação do fotógrafo francês Hippolyte Arnoux.[43] Mais conhecido pelos seus registros da construção do Canal de Suez, ele operava no Egito desde a década de 1860, onde mantinha um estúdio móvel e trabalhava para a Compagnie Universelle du Canal Maritime de Suez. No entanto, a sua atividade ultrapassou seus estúdios em Suez. Um álbum hoje preservado na Bibliothèque Nationale de France, doado em 1893 pelo conde francês Méhier de Mathuisieulx à Société de Géographie, contém cinco fotografias atribuídas a Hippolyte Arnoux realizadas em solo abissínio.[44]

43 Hippolyte Arnoux foi um fotógrafo francês ativo entre as décadas de 1860 e 1890, particularmente no Egito e em outras regiões do Mediterrâneo oriental. Desconhece-se seu ano de nascimento e de sua morte. Em 1996, a exposição "Hippolyte Arnoux: photographie de l'Union des Mers", organizada pelos Archives Nationales de France observa: "O pouco que sabemos sobre Hippolyte Arnoux aprendemos por meio de suas fotografias." Tradução do autor.

44 Méhier de Mathuisieulx, *89 Phot. d'Egypte, de Nubie, de Palestine, d'Éthiopie, de Somalie, certaines par H. Arnoux, phot. à Port-Said, et Zangaki, don Méhier de Mathuisieulx* (Paris: Société de Géographie, 1893).

Essas fotografias são originárias após o embarque de Hippolyte Arnoux numa expedição pelo Leste africano a fim de fotografar o Egito, o Sudão e a Abissínia.[45] Assim como outros fotógrafos da região, Hippolyte Arnoux produzia e distribuía fotografias para viajantes, colecionadores e instituições europeias.[46] O álbum doado por Méhier de Mathuisieulx, para além das cinco fotografias de guerreiros, soldados e artilheiros abissínios, apresenta ainda um registro com artilheiros sudaneses.

Em comum, esses tiveram a sua realização em um estúdio fotográfico itinerante: poses coreografadas, fundos decorativos, objetos cenográficos como troncos, tecidos e vegetação artificial. Os soldados são apresentados em disposição frontal, frequentemente hierarquizados por uma pose de combate, em composições que evocam tanto a militarização quanto a exotização. Tais imagens não visavam capturar o indivíduo, mas produzir um tipo racial e funcional: o "guerreiro africano", útil à construção de uma alteridade colonial que desejava conquistar territórios no além-mar.

No século XIX, o estúdio fotográfico era um espaço de controlo, onde o fotógrafo exercia poder sobre cada elemento da cena – desde a escolha dos modelos até à sua pose e enquadramento.[47] Embora pesquisas mais recentes desafiem essa leitura unívoca, demonstrando que indivíduos fotografados em estúdios – mesmo em contextos coloniais – podiam resistir e negociar a autoridade do fotógrafo,[48] Hippolyte Arnoux, para além do poder exercido no ato fotográfico, valeu-se especialmente do controlo que teve no momento posterior, de circulação e recontextualização das imagens.

45 Hippolyte Arnoux colaborou com diversos fotógrafos estabelecidos em Suez, destacando-se entre eles os gregos Georges e Constantin Zangaki. A parceria entre Arnoux e os irmãos Zangaki perdurou até 1874, quando Arnoux entrou com um processo contra um dos irmãos por reproduzir e comercializar suas fotografias sem autorização. Cf. Apostolou "Photographes français", 14.

46 Christopher Pinney e Vincent Hasselbach, "Unruliness and Exorbitance: Anthropology, Collaboration and the Photographic Event", *Membrana – Journal of Photography, Theory and Visual Culture* 8, n.º 1 (2023): 57-76.

47 Sandra Koutsokos, *Negros no estúdio do fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX* (Campinas: Editora da Unicamp, 2010).

48 Carlos Barradas, "Descolonizando enunciados: a quem serve objetivamente a fotografia?", in *O império da visão: fotografia no contexto colonial português (1860-1960)*, ed. Filipa Vicente (Lisboa: Edições 70, 2014), 447-459; Pinney e Hasselbach, "Unruliness and Exorbitance", 72.

Além do álbum de 1893, também se encontram fotografias editadas em formato de cartão-postal. Hoje, dispersas por múltiplos sites de leilão e colecionismo, bem como por coleções de museus de arte, é possível observar uma ampla difusão de imagens de guerreiros, soldados e artilheiros abissínios, apresentando datas e descrições distintas entre si.[49] Há evidências de que algumas das imagens creditadas a Hippolyte Arnoux – como as dos chamados *Tirailleurs abyssins* – podem ter sido, na verdade, editadas, reutilizadas e recategorizadas conforme os interesses mercantis da época.[50] O mesmo retrato podia circular como "Soldats du Soudan" ou "Soldats volontaires de Souakim" em cartões-postais, indicando uma flexibilidade deliberada na identificação dos sujeitos retratados e, em nome do lucro, uma ausência de veracidade etnográfica.

Esse tipo de reaproveitamento visual deve ser compreendido dentro de um contexto mais amplo, marcado pelas tensões geopolíticas e coloniais no Norte e Nordeste africano durante a década de 1880. Em 1881, o Sudão foi palco da revolta madista contra a ocupação egípcia e britânica, um conflito que culminaria em eventos dramáticos, amplamente noticiados e visualmente explorados pela imprensa europeia. Nesse cenário, a figura do "guerreiro" passou a ocupar um lugar central no imaginário colonial. Hippolyte Arnoux, ao aproveitar sua agência como um fotógrafo para alimentar os anseios da população ocidental em relação ao continente africano, forjou uma homogeneização visual que valorizava o exótico em detrimento à realidade dos sujeitos fotografados.[51]

49 O Minneapolis Institute of Art (MIA) conta com 12 fotografias de Arnoux. Sua chegada ao museu é atribuída a doações de George Chase Christian. Ainda que nenhuma delas esteja em exibição nas galerias, pode-se notar que a fotografia de guerreiros encontra-se enquadrada, datada como "século XIX" e tida como realizada no Egito. Outros sítios virtuais dedicados ao comércio de itens antigos apresentam outras fotografias de grupos militares, cada um deles, por sua vez, realiza uma datação própria para comércio. O WorthPoint, por exemplo, data uma das fotografias de grupos militares entre 1860 e 1870. Outros registros de Arnoux, presentes na seção "Eritréia" do Fondo Camperio, em cidade italiana de Villasanta, localizam a temporalidade entre 1860 e 1890, época em que Arnoux esteve ativo como fotógrafo.

50 Katie Hickerson, "Portraits, Postcards, and Politics: Mobilizing Sudanese Visual Culture", *Durham Middle East Papers*, n.º 21 (Durham: Sir William Luce Publication Series, 2023).

51 Krachenski, *Dominar, colonizar, classificar*, 25.

A economia visual daquele momento favorecia imagens ligadas ao Sudão e ao Egito, regiões mais diretamente integradas aos circuitos coloniais franceses e britânicos, em detrimento de representações da Abissínia, que mantinha sua soberania e se mantinha à margem da ocupação direta. Arnoux, atento a esse mercado e já estabelecido como fotógrafo oficial no Egito, parece ter instrumentalizado essa conjuntura para reeditar visualmente seus retratados abissínios sob rótulos mais vendáveis e reconhecíveis, adaptando suas imagens às expectativas de consumo de um público europeu ávido por cenas do fronte africano. Dessa forma, a escassez de fotografias autênticas da Abissínia, somada ao apelo visual das campanhas no Sudão, permitiu a criação de um simulacro colonial rentável, no qual a imagem circulava mais como fetiche exótico do que como registro documental.

Por fim, a circulação intensiva não apenas reforça o estatuto de tais fotografias como artefactos visuais no mercado colonial, mas indica o seu papel como instrumentos pedagógicos e ideológicos. Méhier de Mathuisieulx, explorador e defensor do projeto colonial francês, incluiu os registros dos grupos militares abissínios de Hippolyte Arnoux no seu álbum de entrada na Société de Géographie, consciente que essas serviriam como ilustrações do discurso civilizacional. Isso pode ser observado em detalhe em sua obra *Explorateurs et terres lointaines*, em que defendeu o uso da fotografia realizada em África como ferramenta de formação moral e patriótica da juventude francesa.[52] A seleção visual operada pelo Conde francês reforça, assim, o valor ideológico da fotografia colonial: ela não apenas documenta, mas constrói e projeta um mundo – ou melhor, uma ficção útil ao projeto colonial.

Contudo, por detrás da mirada colonial que enquadra os africanos segundo convenções estéticas e políticas europeias, esconde-se uma realidade complexa. Ao compararmos os registros de Hippolyte Arnoux com o contexto militar da Abissínia no período, nota-se uma brusca diferença entre o representado e o vivido. O explorador alemão Gerhard Rohlfs, ao visitar

52 Méhier de Mathusieux, *Explorateurs et terres lointaines: le livre d'or des explorateurs et voyageurs français* (Tours: Maison Alfred Mame et Fils, 1912).

o Sudão e a Abissínia em 1883, descreveu: "Quase todos os soldados agora carregavam armas de fogo e, embora mosquetes de mecha e pederneira ainda fossem comuns, havia inúmeras armas que disparavam cartuchos de espoleta, assim como muitas armas de carregamento pela culatra."[53] Essa descrição contrasta radicalmente com as imagens estáticas e teatralizadas de Hippolyte Arnoux, que apresentam os soldados desorganizados, desarmados ou com lanças, compondo cenas que mais evocam uma etnografia visual da "África atrasada" do que a realidade de um país africano com acesso a tecnologias que os colocaram em igualdade contra exércitos europeus.

Essa dissociação se tornou ainda mais evidente após a Batalha de Adwa, em 1896, quando tropas abissínias, com cerca de 100 mil armas de fogo, derrotam retumbantemente o exército italiano. Essa vitória – única na história do colonialismo africano moderno – não apenas impôs uma humilhante derrota à Itália como, hoje, serve para desmentir de forma categórica a narrativa visual da inferioridade abissínia. De acordo com Raymond Jonas, os europeus projetaram sobre a Abissínia uma imagem de fraqueza e desorganização que se revelou ilusória no campo de batalha.[54] A fotografia colonial, nesse sentido, não apenas omitia a modernização abissínia: ela a substituía por uma representação simbólica de subalternidade, sustentando a lógica de tutela e intervenção europeia.

O olhar de Hippolyte Arnoux, assim, não revela a Abissínia – mas ele inventa uma versão aceitável e consumível dela. O fotógrafo francês atua como agente de construção simbólica, criando personagens para um teatro visual da alteridade. Essa estratégia insere-se numa "visualidade performativa da dominação", onde o sujeito colonizado aparece como personagem de uma ficção etnográfica.[55] Após os eventos de 1896, essa ficção revelou seus limites ao resistir à colonização.

53 Citado por Richard Pankhurst, "Guns in Ethiopia", *Transition* 20 (1965): 29-30. Cabe destacar que existem outros relatos similares, desde a época que seguiu a Campanha Britânica de 1868, por parte de comandantes do exército. Cf. Clements Markham, A *History of the Abyssinian Expedition* (Londres: Prideaux, 1869).

54 Raymond Jonas, *The Battle of Adwa: African Victory in the Age of Empire* (Cambridge: Harvard University Press, 2015).

55 Elizabeth Edwards, *Anthropology and Photography, 1860-1920* (New Haven: Yale University Press, 1992).

Dessa forma, as fotografias de Hippolyte Arnoux são duplamente reveladoras: mostram como o olhar europeu tentou homogeneizar a experiência africana numa chave de inferiorização em favor de seu lucro como fotógrafo e, simultaneamente, revelam os limites dessa operação diante de uma realidade que resiste à ficção colonial. Ao iluminar esta tensão entre representação e história, a crítica à fotografia colonial permite desmontar os seus códigos e recuperar a complexidade dos sujeitos que ela tentou silenciar.

Eric Lafforgue e a construção visual dos etíopes

Mais de um século separam os registros de Hippolyte Arnoux dos trabalhos contemporâneos de Eric Lafforgue.[56] No entanto, apesar das transformações políticas, tecnológicas e éticas que marcaram o campo da fotografia desde o século XIX, certas permanências visuais são notáveis. Eric Lafforgue, ativo desde o início dos anos 2000, tornou-se amplamente conhecido por seus retratos de povos considerados "tradicionais", sobretudo na África. Com mais de cem mil fotografias disponíveis para aquisição em seu *website*, a Etiópia ocupa um lugar de destaque: são mais de vinte mil registros do país.[57]

Ao adentar em seu *website*, uma descrição sobre Eric Lafforgue é apresentada com poucas características: ele é um fotógrafo de "abordagem humanista" e que oferece ao público uma "mirada benevolente aos países por vezes desconhecidos".[58] A fim de demonstrá-las, Eric Lafforgue usa da criação de portefólios, apresentados em seu *website* como *stories*, que compõem séries organizadas em torno de temas culturais,

56 Eric Lafforgue é um fotógrafo francês em atividade desde 2006. Com trabalhos realizados em dezenas de países ao redor do mundo, suas fotografias foram publicadas em importantes periódicos europeus, como *Le Monde*, *Der Spiegel* e *The Times*. No continente africano, Lafforgue já fotografou em países como Angola, Etiópia, Benim, Djibouti, Quênia, Líbia, Sudão, Somália e Tanzânia. Seu extenso trabalho – composto por quase cem mil fotografias – está disponível para visualização e compra em seu *website*.

57 Eric Lafforgue, "Stories", disponível em https://www.ericlafforgue.com/articles/Stories, consultado em 16 de abril de 2025.

58 Eric Lafforgue, "About", disponível em http://www.ericlafforgue.com/articles/About, consultado em 16 de abril de 2025. "Humanistic approach" e "benevolent gaze" são os respectivos termos originais. Tradução do autor.

étnicos e estéticos. Para além das imagens selecionadas, encontra-se uma narrativa que localiza o consumidor.

Entre essas, destaca-se o portefólio "The Football Stars of Tomorrow", produzido em 2012 no Vale do Rio Omo, no Sudoeste etíope.[59] Composto por 14 imagens, a série tem como eixo temático as camisolas de futebol – peças de vestuário amplamente utilizadas por habitantes locais e adquiridas por meio do mercado de roupas de segunda mão. A escolha do portfólio supramencionado deve-se, sobretudo, pelo apelo de Eric Lafforgue em duas esferas: o simbolismo das camisolas que ostentam escudos e patrocinadores facilmente reconhecidos no Ocidente; além de uma teleologia textual que visa sensibilizar o público que entra em contato com sua produção.

Esses elementos podem ser observados logo na introdução ao portfólio, onde Eric Lafforgue afirmou: "Milhares de camisetas de futebol do Arsenal, Manchester, Chelsea, Milan [...] terminam sua carreira na... Etiópia. Vendidas no Sul profundo, no Vale do Omo, essas roupas de segunda mão são compradas pelas tribos locais. A maioria delas desconhece o significado dessas camisetas e as compra apenas pela cor, pelo logo ou pelo formato."[60] A descrição revela a construção de uma alteridade radical, em que os sujeitos retratados são representados como alheios ao significado dos objetos que utilizam, um elemento recorrente no discurso visual e textual do fotógrafo.

Ainda que Eric Lafforgue mencione o mercado de segunda mão – um fenômeno global com implicações sociais, econômicas e culturais importantes –, sua narrativa minimiza esse contexto. Em vez disso, ele opta por enfatizar a suposta ingenuidade dos habitantes do Vale do Rio Omo diante de símbolos ocidentais. Essa operação discursiva não é neutra. Ao esvaziar a agência dos sujeitos retratados, Eric Lafforgue reforça uma lógica de exotização que se ancora na ideia de um "Outro" não moderno, que consome sem compreender e que se insere no mundo global apenas de maneira passiva.

59 Lafforgue, "The Football Stars of Tomorrow", disponível em http://www.ericlafforgue.com/public/stora ge/files/pages/ethiopia-foot.pdf, consultado em 6 de novembro de 2024.

60 Lafforgue, "The Football Stars of Tomorrow". Tradução do autor.

No entanto, a realidade do mercado de roupas usadas na Etiópia – conhecido localmente como *bonda*[61] – contraria essa narrativa. Estimulado pelo excesso de produção da indústria têxtil e pela lógica de descarte das sociedades de consumo, esse mercado movimenta milhões de toneladas de vestuário por ano e emprega centenas de milhares de pessoas em países do Leste africano.[62] A cidade de Adis Abeba funcionava como um entreposto logístico fundamental, conectando carregamentos vindos de Djibuti, Eritreia e Quênia ao interior do país.[63] Em vez de um simples desvio do consumo global, a *bonda* é parte estruturante da economia local e da vida cotidiana dos etíopes.

A escolha de Eric Lafforgue por representar seus fotografados como inconscientes desse sistema revela, portanto, uma operação simbólica que contribui para sua narrativa visual. Ainda que seu trabalho esteja inserido no que ele próprio denomina "fotografia humanista", o apagamento de estruturas econômicas concretas como o mercado de roupas usadas é sintomático. Ao enfatizar a ignorância e o exotismo em detrimento da agência e da complexidade, o fotógrafo constrói uma imagem que atende às expectativas do público consumidor sem sequer tensionar os estereótipos mobilizados em tais imagens.

As fotografias do portfólio foram amplamente reproduzidas em meios de comunicação britânicos, como os jornais *The Mirror*,[64] *Daily*

61 A própria palavra *bonda* representa uma apropriação do mercado de segunda mão por parte dos etíopes. Essa é uma derivação da palavra inglesa "bundle", referência ao modo em que chegam as roupas em África.

62 Olumide Abimbola, "The International Trade in Second-Hand Clothing: Managing Information Asymmetry between West African and British Traders", *Textile: The Journal of Cloth and Culture* 10, n.º 2 (2012): 184-199; Edward Katende-Magezi, *The Impact of Second-Hand Clothes and Shoes in East Africa* (Genebra: CUTS International, 2017).

63 Karan Khurana e Ruth Tadesse, "A Study on Relevance of Second-Hand Clothing Retailing in Ethiopia", *Research Journal of Textile and Apparel* 23, n.º 4 (2019): 323-339; Cornelia Staritz, Leonhard Plank e Mike Morris, *Global Value Chains, Industrial Policy, and Sustainable Development: Ethiopia's Apparel Export Sector* (Genebra: International Centre for Trade and Development, 2016).

64 Nathalie Evans, "The Football Stars of Tomorrow: Meet the Ethiopian Tribal People Giving New Life to Old Kits", *The Mirror*, agosto de 2017, https://www.mirror.co.uk/news/gallery/football-stars-tomorrow-meet-ethiopian-10955466, consultado em 25 de março de 2025.

Times[65] e a revista de bordo da *British Airways*.[66] Em todas essas reproduções, a narrativa de Eric Lafforgue foi mantida, inclusive com a transcrição literal do trecho final do portfólio: "Essas tribos não existirão em poucos anos, já que o governo etíope lançou um grande plano para desenvolver a área. Logo, uma estrada que vem de Mombasa a Nairobi passará pelas aldeias para chegar a Adis Abeba."[67] A frase, apresentada como conclusão dramática, reitera a teleologia do desaparecimento, traço do imaginário europeu em relação à África do século XIX.

Contudo, essa previsão de desaparecimento dos grupos retratados não apenas carece de base empírica como também revela uma perspetiva exógena, que ignora as dinâmicas locais. A estrada citada por Eric Lafforgue, parte de um projeto de infraestrutura financiado pelo Banco de Desenvolvimento Africano, jamais passou pelas localidades mencionadas no portfólio. Os registros fotográficos foram realizados em Dimeka, Key Afer e Turmi, vilas ao sul do país, enquanto a rodovia ligando Mombasa a Adis Abeba foi construída a centenas de quilômetros de distância.

A estrutura desse tipo de narrativa encontra eco nas estratégias visuais utilizadas por Eric Lafforgue. Em fotografias como a número 7 da série – na qual um homem posa com uma espingarda SVT 40 e uma camisola do clube de futebol Manchester United enquanto uma mulher seminua o acompanha, adornada com colares e pulseiras coloridas – torna-se evidente a construção de um cenário dirigido. A camiseta, cuja relação com o futebol só é percetível a quem conhece o logotipo da seguradora AIG, patrocinadora do Manchester United, aparece como um signo ambíguo: ela funciona tanto como marcador de globalização

65 Anna Edwards, "Football? It's Tribal! African Men and Women Pictured in Their Favourite English Football Shirts... Chosen for Their Vivid Colours Instead of How Well the Team Is Doing", *Daily Mail*, outubro de 2013, https://www.dailymail.co.uk/news/article-2457632/African-Premier-League-fans-pictured-favourite-English-football-shirts.html, consultado em 25 de março de 2025.

66 Eric Lafforgue, "Tearsheets", *Flickr*, novembro de 2012, https://www.flickr.com/photos/mytripsmypics/8 144258363, consultado em 25 de março de 2025.

67 Lafforgue, "The Football Stars of Tomorrow", 2. Tradução do autor.

quanto como símbolo de deslocamento cultural. Para que essa ambiguidade tenha efeito, é necessário um público que reconheça o logotipo e, ao mesmo tempo, aceite a premissa de que os retratados não o reconhecem. A imagem, portanto, opera dentro de um circuito fechado de significação, onde a alteridade é confirmada pela ignorância presumida.

Além disso, a circulação comercial das imagens revela outro aspeto fundamental. Em entrevista concedida em 2017, Eric Lafforgue declarou: "Não me incomoda dizer 'eu dou 1 euro ou 50 centavos de euro'. Na Etiópia, isso é o que lhes dá uma refeição. Podemos dizer que [esse é o valor] para uma pose de 30 segundos, contra algumas centenas de euros, talvez milhares de euros, que eu posso ganhar."[68] A assimetria entre a remuneração dos fotografados e o valor de mercado das imagens, que podem chegar a 3500 euros, evidencia o caráter desigual da produção visual, mesmo sob o rótulo de "fotografia humanista".

Quanto ao lado africano nessa "economia visual pós-colonial", apesar do fluxo de recursos financeiros oriundos do turismo, esse ganho não se converte em melhorias estruturais nem na resolução efetiva das dificuldades cotidianas enfrentadas. No caso do Sul etíope, embora haja uma circulação significativa de dinheiro, muitos dos problemas cotidianos dessas comunidades tendem a persistir e dificilmente encontram espaço para resolução ou debate significativo, uma vez que a exposição constante ao olhar e à presença de visitantes estrangeiros acaba por deslocar o foco das questões estruturais para a manutenção de uma imagem exterior idealizada.[69]

O humanismo de Eric Lafforgue, portanto, não se traduz necessariamente em uma abordagem crítica ou equitativa. Ele se apresenta como marca autoral, como uma ética de superfície que legitima a apropriação estética de sujeitos e contextos alheios. A benevolência, frequentemente invocada por fotógrafos de viagem, funciona mais como dispositivo de marketing do que como princípio de representação. Eric

68 Eric Lafforgue, "Interview with Eric Lafforgue, photographe de voyage (Partie 1)", 2015, postado por Fred Marie, YouTube, Abril de 2017, 13:57, https://www.youtube.com/watch?-v=dea8RKvgKX0&t=382s. Tradução do autor.

69 Abbink, "Suri Images", 908.

Lafforgue não atua inserido em um projeto imperial formal, como Hippolyte Arnoux, mas sua produção está longe de escapar às lógicas coloniais que historicamente organizaram o olhar europeu sobre a África.

A fotografia de Eric Lafforgue opera num espaço ambíguo: entre o testemunho e o espetáculo, entre a documentação e o consumo, entre a empatia e a exotização. A ausência de contexto econômico nas imagens, a ênfase em signos visuais legíveis ao público europeu compõem uma narrativa que, ainda que envolta em estética vibrante e em técnica refinada, atualiza antigos padrões de representação.

A permanência da mirada colonial: entre o projeto imperial e o humanismo presumido

A fotografia, desde sua consolidação no século XIX, desempenhou papel central na construção do imaginário ocidental sobre a África. Os registros de Hippolyte Arnoux e de Eric Lafforgue estão separados por transformações técnicas, políticas e discursivas. No entanto, ambos se alinham a uma mesma lógica de poder: a de representar o "Outro" africano a partir de uma exterioridade, uma posição de autoridade visual que organiza a alteridade em imagens consumíveis. Apesar das diferenças de contexto, o olhar colonial permanece ativo, ainda que, no caso de Lafforgue, disfarçado sob a retórica contemporânea do humanismo fotográfico.

Hippolyte Arnoux, inserido no aparato colonial francês, produziu imagens que serviram diretamente aos interesses militares e administrativos da ocupação em África. Seus retratos de soldados abissínios camuflaram o panorama dos grupos militares em favor de uma estética formalizada da "diferença". Seu olhar colonial operou precisamente nessa capacidade de domesticar a ameaça do "Outro", reduzindo-o a objeto de contemplação em fotografias e cartões-postais. A encenação dos corpos aponta menos para a individualidade dos retratados do que para sua instrumentalização dentro de um projeto visual de classificação e controle.

Como sustenta Ariella Azoulay, a condição colonial da fotografia está inscrita na própria estrutura do ato fotográfico – onde o fotógrafo,

representante do poder imperial, impõe uma narrativa visual unilateral e politicamente funcional.[70] Do mesmo modo, Ann Kaplan sublinha como estas imagens perpetuam estereótipos e a exotização, reforçando relações de poder desiguais e anulando a agência dos sujeitos retratados.[71] A ampla circulação dessas imagens em cartões-postais entre as décadas de 1880 e início do século XX – muitas vezes sem autoria definida ou com atribuições cruzadas entre diferentes fotógrafos – demonstra que o valor da imagem residia menos na sua autenticidade do que na sua capacidade de reforçar visualmente a alteridade colonial em mercados urbanos. Por conseguinte, essas fotografias não são apenas documentos visuais, mas artefactos de uma economia simbólica que configurava a perceção da Abissínia de acordo com as demandas e fantasias imperiais da época.

Mais de um século depois, Eric Lafforgue encena, com outros meios, uma operação análoga. Ainda que se declare um fotógrafo humanista, interessado em "dar voz" a povos ameaçados de desaparecimento, sua produção também se estrutura na criação de uma alteridade fotogênica e sem agência. Assim, cabe questionar aquilo que se entende por humanismo além do título dado a si próprio.

Conforme nos lembra Ariella Azoulay, a fotografia nunca é apenas um registro: ela é um evento político, um "contrato" entre fotógrafo, fotografado e espectador.[72] Romper com o paradigma imperial exige, portanto, não apenas boas intenções, mas uma crítica estrutural à maneira como as imagens são produzidas, postas a circular e interpretadas. Eric Lafforgue, ao ignorar os contextos econômicos e políticos da Etiópia contemporânea, e ao reduzir os sujeitos retratados a símbolos de um passado em extinção, reafirma um pato visual que exclui o "Outro" de sua própria história.

A ideia de um "desaparecimento iminente" dos povos do Vale do Omo, central no portfólio, reproduz uma narrativa amplamente criti-

70 Azoulay, *Potential History*, 140.

71 Kaplan, *Looking for the Other*, 154.

72 Azoulay, *The Civil Contract*.

cada por autores contemporâneos: a de que a modernidade destrói a "autenticidade" cultural.[73] Trata-se de uma ficção profundamente colonial, que naturaliza a ideia de que os povos africanos não são capazes de viver a modernidade em seus próprios termos. Como Marianne Hirsch aponta em seu conceito de "pós-memória", a imagem fotográfica tem o poder de moldar imaginários coletivos e identidades no período pós-holocausto.[74] No caso da fotografia de viagem e do humanismo visual contemporâneo, esse poder é frequentemente mobilizado para manter os regimes de visibilidade que marcaram a era colonial: o africano como corpo, nunca como sujeito. Nas estéticas de representação adotadas por cada um dos fotógrafos, o que os une é a posição de mediador absoluto que evitou ceder espaço para a agência dos fotografados.

Ainda que a fotografia colonial tenda a ser compreendida como um instrumento unidirecional de dominação visual, o exame atento das imagens revela fissuras nessa narrativa autoritária. Novas abordagens propõem uma leitura que descentraliza o papel do fotógrafo, sublinhando a natureza inevitavelmente colaborativa da fotografia analógica.[75] A imagem de Hippolyte Arnoux, à primeira vista, parece reiterar todos os elementos da visão colonial – a pose coreografada, os elementos dispostos ao solo, o fundo cenográfico. No entanto, uma observação mais demorada evidencia que nem todos os sujeitos parecem "em personagem": alguns olham diretamente para a câmara com ar alheado, outros demonstram perplexidade ou até indiferença.

Como assinalam os autores, a ontologia da fotografia – que depende da presença simultânea da câmara, do fotógrafo e do elemento encenado – desafia o controlo absoluto.[76] Ao contrário da pintura, onde a imaginação do artista pode excluir por completo a presença do "Outro",[77] a fotografia envolve sempre uma relação, por mais assimétrica

73 Achille Mbembe, *On the Postcolony* (Berkeley: University of California Press, 2001).

74 Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust* (Nova Iorque: Columbia University Press, 2012).

75 Pinney e Hasselbach, "Unruliness and Exorbitance", 68.

76 Elizabeth Edwards, "Anthropology and Photography: A Long History of Knowledge and Affect", *Photographies* 8, n.º 3 (2015), 245, https://doi.org/10.1080/17540763.2015.1103088.

77 Susan Sontag, *Ensaio sobre a fotografia* (Lisboa: Quetzal Editores, 2012), 28.

que seja. Assim, ainda que Hippolyte Arnoux tivesse uma intenção estética e política clara, o resultado do ato fotográfico também carrega as marcas da agência (ainda que fragmentada ou silenciosa) dos retratados. Esta característica inerente à fotografia mina a ideia de que o fotógrafo colonial pudesse exercer um domínio total sobre o significado da imagem produzida. O humanismo fotográfico contemporâneo, quando não rompe com essas estruturas, apenas as estetiza.

O caso da remuneração dos fotografados por Eric Lafforgue – poucos centavos de euro por imagem – é um exemplo claro da persistência dessa lógica extrativista. A desigualdade material entre fotógrafo e sujeito não é superada pelo discurso humanitário. Pelo contrário: ela é mascarada por ele. O humanismo, nesse contexto, opera como verniz ético para uma prática que continua baseada na assimetria radical de poder. O fotógrafo lucra com imagens que reforçam a exclusão dos retratados, transformando-os em ícones silenciosos de um mundo que supostamente se perde. Como aponta Abbink, ao analisar a forma como os povos Suri do Sul da Etiópia são representados na mídia ocidental, a figura do fotógrafo – impulsionada pelo sensacionalismo e pelo exotismo – contribuiu para que esses grupos fossem "ideologicamente recolonizados".[78]

Novas perspetivas, todavia, colaboram para apontar direções na fotografia humanista contemporânea. Para ficar em apenas um exemplo, pode-se observar a fotografia do bem-querer, proposta pelo fotógrafo brasileiro João Roberto Ripper.[79] O fotojornalista brasileiro advoga que se pense na fotografia como um processo colaborativo, no qual os indivíduos fotografados devem ser reconhecidos como coautores das imagens. Inspirado pela proposição da fotografia como contrato

78 Abbink, "Suri Images", 904.

79 O conceito da "fotografia do bem-querer", segundo João Roberto Ripper, surgiu após ele se deparar com a representação estereotipada de determinadas parcelas da população nas mídias brasileiras. Sua prática fotográfica é construída em três momentos: o conhecimento da realidade dos fotografados, a feitura de fotos dignas e o saber compartilhado para escolha dos registros que irão circular socialmente. Cf. Giovanna Temido, "Bem-querer: Um olhar humanizado na fotografia brasileira a partir da obra de João Roberto Ripper", *Revista Miguel* 7 (2022): 54-56.

civil,[80] essa proposição entra em choque com o modelo de produção de Eric Lafforgue, onde os sujeitos não são nomeados, não são contextualizados e não participam da distribuição das imagens. Como nos retratos coloniais de Hippolyte Arnoux, sua presença serve a um propósito externo, especialmente mercadológico. A diferença é que, hoje, o apelo humanitário torna esse processo mais palatável, mas não menos violento, pois, como apontam Chouliaraki e Stupart, o humanismo no mundo comercial corre riscos de "desumanizar".[81]

Em suma, a crítica ao humanismo fotográfico contemporâneo não se dirige apenas à figura de Eric Lafforgue, mas à estrutura mais ampla em que ele opera: um mercado global de imagens que consome a diferença cultural como espetáculo e exclui os próprios fotografados da circulação simbólica e econômica das imagens. Se Hippolyte Arnoux atuava sob o signo do império, Eric Lafforgue atua sob o signo da solidariedade global – mas ambos perpetuam uma mirada que transforma o "Outro" em objeto visual de um centro distante.

A permanência da mirada colonial na fotografia contemporânea exige, portanto, um reposicionamento ético e político do olhar. Isso não se faz apenas com boas intenções ou com estética vibrante. Exige a construção de relações horizontais, o reconhecimento da agência dos fotografados e a inserção contextual das imagens em sua história social. A fotografia, como evento, deve ser disputada – não como testemunho neutro, mas como campo de luta.

Considerações finais

A análise comparativa entre as obras de Hippolyte Arnoux e Eric Lafforgue evidencia a continuidade de uma estrutura visual sustentada pela exotização, hierarquização e cristalização da alteridade africana, refletindo uma economia visual que os permeia. Embora os dois fotógrafos pertençam a contextos históricos muito distintos – Hippolyte

80 Ariella Azoulay, *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography* (Nova Iorque: Verso, 2012), 76.

81 Chouliaraki e Stupart, "Between Morality", 316.

Arnoux inserido no cenário imperial europeu do século XIX e Eric Lafforgue atuando nas dinâmicas do turismo fotográfico globalizado do século XXI –, suas produções compartilham modos de ver que reduzem os sujeitos retratados a arquétipos, comprometendo a complexidade social, histórica e cultural dos povos do Sul da Etiópia. Ao investigar essas continuidades, torna-se evidente que a fotografia não apenas registra o visível, mas também fabrica visões de mundo, inscrevendo e reproduzindo relações de poder.

Ainda que Eric Lafforgue se apresente como um fotógrafo humanista, empenhado em capturar os seus sujeitos com sensibilidade e respeito, a sua produção continua a reproduzir dinâmicas visuais de exotização e hierarquização características da mirada colonial e do regime imperial de visualidade. Tal abordagem, embora aparentemente bem-intencionada, contribui para a manutenção de um imaginário visual que relega esses sujeitos a uma função ilustrativa do "exótico", colocando-os fora do tempo histórico compartilhado.

De forma semelhante, a obra de Hippolyte Arnoux consolidou narrativas de alteridade e subordinação, enquadrando os abissínios em categorias do imaginário colonial. Suas fotografias, frequentemente produzidas em estúdios montados no contexto de sua expedição no Leste africano, não apenas documentava, mas apresentava uma lógica de dominação que convertia os corpos africanos em signos de inferioridade. O aparato fotográfico, nesse contexto, não era neutro: ele operava como uma extensão do projeto colonial, legitimando intervenções e construindo distinções raciais sob a aparência da objetividade documental.[82]

A aproximação entre os dois fotógrafos não deve, contudo, apagar suas diferenças contextuais, mas sim evidenciar um padrão visual que persiste. Esse padrão se ancora na crença de que o olhar da câmara – e, por extensão, o olhar ocidental – é capaz de traduzir e representar culturas alheias sem mediações, como se existisse uma transparência ética e epistemológica nesse ato. Tal ilusão é sustentada pela ideia modernista de um olhar inocente, desinteressado e apolítico. Por isso, como

82 Krachenski, *Dominar, colonizar, classificar*, 3.

afirmou Carlos Barradas, "é imperativo que se desenvolvam movimentos e críticas que desafiem a visão modernista, promotora da ideia do olhar inocente, desinteressado e apolítico".[83] A fotografia, especialmente em contextos pós-coloniais, não pode ser pensada fora de suas implicações ideológicas e históricas.

Nesse sentido, torna-se crucial reconhecer que, mesmo após o fim formal do colonialismo, seus dispositivos simbólicos seguem operando de modo eficaz nos regimes de visualidade contemporâneos. Como aponta Boaventura de Sousa Santos, "é importante identificar em que medida o colonialismo está presente como relação social nas sociedades colonizadoras do Norte, ainda que ideologicamente ocultado pela descrição que estas fazem de si próprias".[84] A fotografia de Eric Lafforgue, consumida em *sites* de turismo, bancos de imagens e redes sociais, inscreve-se nesse circuito global de produção de exotismo, onde a África segue sendo contemplada sob a lógica da diferença radical e da necessidade de mediação pelo olhar europeu.

Compreender essas permanências visuais é também um exercício de responsabilização. A crítica da imagem não pode se limitar à análise técnica ou estilística; ela deve interrogar os circuitos de produção, circulação e receção nos quais essas imagens ganham sentido. Tanto Hippolyte Arnoux quanto Eric Lafforgue, à sua maneira, ignoraram as vozes e os contextos dos retratados, preferindo moldá-los a partir das expectativas visuais e afetivas de seus públicos-alvo – seja o público imperial francês do século xix ou os consumidores globais de imagens culturais do século xxi.

Por isso, ao invés de apenas condenar as imagens, é necessário deslocar o foco para a construção ativa de contra narrativas visuais. Isso inclui o incentivo à produção fotográfica local, o reconhecimento da agência dos fotografados e o questionamento das lógicas de curadoria e circulação de imagens africanas em contextos ocidentais. O

83 Barradas, "Descolonizando enunciados", 459.

84 Boaventura de Sousa Santos, *Do pós-moderno ao pós-colonial e para além de um e do outro* (Coimbra: Centro de Estudos Sociais, 2004), 23.

desafio, portanto, não é simplesmente evitar o "olhar colonial", mas reconfigurar os regimes de visibilidade para que novas formas de ver – e de ser visto – possam emergir.

Dessa maneira, este estudo propõe que a comparação entre Hippolyte Arnoux e Eric Lafforgue funcione não apenas como um exercício de crítica iconográfica, mas como um chamado à vigilância ética diante das imagens. Afinal, fotografar é sempre um gesto carregado de escolhas políticas e simbólicas. Questionar quem fotografa, quem é fotografado, sob quais condições, com que finalidade e para qual audiência é um passo essencial para descolonizar o olhar e permitir que novas narrativas – mais justas, plurais e enraizadas nas realidades vividas – possam surgir.

Bibliografia

Abbink, Jon. "Suri Images: The Return of Exoticism and the Commodification of an Ethiopian". *Cahiers d'Études Africaines* 49, n.º 4 (2009): 893-924.

Abimbola, Olumide. "The International Trade in Second-Hand Clothing: Managing Information Asymmetry between West African and British Traders". *Textile: The Journal of Cloth and Culture* 10, n.º 2 (2012): 184-199.

Apostolou, Irini. "Photographes français et locaux en Orient méditerranéen au XIXe siècle: Quelques cas de collaboration". *Bulletin du Centre de recherche français à Jérusalem* 24 (2013): 1-19.

Azoulay, Ariella. *The Civil Contract of Photography*. Nova Iorque: Zone Books, 2008.

Azoulay, Ariella. *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography*. Nova Iorque: Verso, 2012.

Azoulay, Ariella. *Potential History: Unlearning Imperialism*. Londres: Verso, 2019.

Barradas, Carlos. "Descolonizando enunciados: a quem serve objetivamente a fotografia?". In *O Império da Visão: Fotografia no Contexto Colonial Português (1860-1960)*, editado por Filipa Vicente. Coimbra: Edições 70, 2014.

Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. Londres: Routledge, 1994.

Beaumont-Maillet, Laure, e Françoise Denoyelle. *La photographie humaniste, 1945-1968*. Paris: BnF, 2006.

Chouliaraki, Lilie, e Richard Stupart. "Between Morality and the Market: The Circulation of Humanitarian Photography". *International Journal of Communication* 19 (2025): 306-321. https://doi.org/10.1932/8036/20250005.

Cooper, Frederick. *Colonialism in Question: Theory, Knowledge, History*. Berkeley: University of California Press, 2005.

Correa, Sílvio, e Naiara Krachenski. "Kolonie und Heimat: Imagens da África e economia visual à época dos impérios coloniais". *Varia História* 40 (2024): 1-34.

Demos, T. J. *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*. Londres: Sternberg Press, 2017.

Edwards, Anna. "Football? It's Tribal! African Men and Women Pictured in Their Favourite English Football Shirts... Chosen for Their Vivid Colours Instead of How Well the Team Is Doing". *Daily Mail*, outubro de 2013. https://www.dailymail.co.uk/ne ws/article-2457632/African-Premier-League-fans-pictured-favourite-English-football-shirts.html. Consultado em 25 de março de 2025.

Edwards, Elizabeth. *Anthropology and Photography, 1860–1920*. New Haven: Yale University Press, 1992.

Edwards, Elizabeth. "Anthropology and Photography: A Long History of Knowledge and Affect", *Photographies* 8, n.º 3 (2015): 235-252. https://doi.org/10.1080/17540763.2015. 1103088.

Evans, Nathalie. "The Football Stars of Tomorrow: Meet the Ethiopian Tribal People Giving New Life to Old Kits". *The Mirror*, agosto de 2017. https://www.mirror.co.uk/news/gallery/football-stars-tomorrow-meet-ethiopian1095546 6. Consultado em 25 de março de 2025.

France Archives. "Hippolyte Arnoux. Photographe de l'Union des Mers". *Archives de France*, 1996. https://francearchives.gouv.fr/fr/article/87460835. Consultado em 12 de novembro de 2024.

Frizot, Michel. *Nouvelle histoire de la photographie*. Paris: Bordas, 1994.

Gagnat, Émilie. "Une histoire de la photographie missionnaire à travers les archives de la Société des missions évangéliques de Paris (1880-1971)". Tese de doutorado, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2011.

Gordon, Robert, e Jonatan Kurzwelly. *Photographs as Sources in African History*. Oxford: Oxford University Press, 2016.

Goupil-Fesquet, Frédéric. *Voyage d'Horace Vernet en Orient*. Bruxelas: C. Muquard, 1844.

Gunning, Lucia, e Debbie Challis. "Planned Plunder, the British Museum, and the 1868 Maqdala Expedition". *The Historical Journal* 66, n.º 3 (2023): 550-572. https://doi.org/10.1017/S0018246X2200036.

Hall, Stuart. "Who Needs 'Identity'?". In *Questions of Cultural Identity*, editado por Stuart Hall e Paul du Gay. Londres: SAGE Publications, 1996.

Hamrat, Fatima. "Photographie et propagande impériale: la vision coloniale de l'Égypte". *Cultural Intertexts* 11 (2021): 84-99.

Hickerson, Katie. "Portraits, Postcards, and Politics: Mobilizing Sudanese Visual Culture". *Durham Middle East Papers*, n.º 21 (2023): 1-26.

Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2012.

Jay, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press, 1993.

Jenkins, Paul. "Sources of Unexpected Light: Experiences with Old Mission Photographs in Research on Overseas History". *Jahrbuch für Europäische Überseegeschichte* 1 (2001): 157-167.

Jonas, Raymond. *The Battle of Adwa: African Victory in the Age of Empire*. Cambridge: Harvard University Press, 2015.

Kaplan, Ann. *Looking for the Other: Feminism, Film and the Imperial Gaze*. Nova Iorque: Routledge, 1997.

Katende-Magezi, Edward. *The Impact of Second-Hand Clothes and Shoes in East Africa*. Genebra: CUTS International, 2017.

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

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

Khurana, Karan, e Ruth Tadesse. "A Study on Relevance of Second-Hand Clothing Retailing in Ethiopia". *Research Journal of Textile and Apparel* 23, n.º 4 (2019): 323-339.

Lafforgue, Eric. "Stories". Disponível em https://www.ericlafforgue.com /articles/ Stories. Consultado em 16 de abril de 2025.

Lafforgue, Eric. "About". Disponível em http://www.ericlafforgue.com/ articles/ About. Consultado em 16 de abril de 2025.

Lafforgue, Eric. "Tearsheets". *Flickr*, novembro de 2012. https://www.flickr.com/ photos/ mytripsmypics/8144258363. Consultado em 16 de abril de 2025.

Lafforgue, Eric. "The Football Stars of Tomorrow". http://www.ericlaffo rgue.com/ public/storage/files/pages/ethiopia-foot.pdf. Consultado em 6 de novembro de 2024.

Lafforgue, Eric. "Interview with Eric Lafforgue, photographe de voyage (Partie 1)". Filmado em 2015, postado por Fred Marie, YouTube, abril de 2017. 13:57. https://www.youtube.com/watch?v=dea8RKvgKX0&t=382s. Consultado em 10 de novembro de 2024.

LaTosky, Shauna. "(Re)presenting the Mursi: Photography in the Service of Colonialism, Humanitarianism and the Global Entertainment Industry". In *Ethiopian Images of the Self and the Other*, editado por Sophia Thubauville. Halle an der Saale: Universitätsverlag Halle-Wittenberg, 2014.

Markham, Clements. *A History of the Abyssinian Expedition*. Londres: Prideaux, 1869.

Mathuisieulx, Méhier de. *89 photographies d'Égypte, de Nubie, de Palestine, d'Éthiopie, de Somalie, certaines par H. Arnoux, photographe à Port-Saïd, et Zangaki, don Méhier de Mathuisieulx en 1893*. Paris: Société Géographique de Paris, 1893.

Mathusieux, Méhier de. *Explorateurs et terres lointaines: le livre d'or des explorateurs et voyageurs français*. Tours: Maison Alfred Mame et Fils, 1912.

Mbembe, Achille. *On the Postcolony*. Berkeley: University of California Press, 2001.

Nyssen, Jan, Mitiku Haile, Jozef Naudts. "Desertification? Northern Ethiopia Re-photographed after 140 Years". *Science of The Total Environment* 407, n.º 8 (2009): 2749-2755.

Pankhurst, Richard. "Guns in Ethiopia". *Transition* 20 (1965): 26-33.

Pankhurst, Richard. "The Genesis of Photography in Ethiopia and the Horn of Africa". *British Journal of Photography* 123, n.º 41 (1976): 878-882.

Pankhurst, Richard. "A Etiópia e a Somália". In *História Geral da África VI: África do século XIX à década de 1880*, editado por Jacob Ajayi. Brasília: UNESCO, 2010.

Perez, Nissan. *Focus East: Photography in the Near East 1839-1885*. Nova Iorque: Abrams Domino, 1988.

Pinney, Christopher, e Vincent Hasselbach. "Unruliness and Exorbitance: Anthropology, Collaboration and the Photographic Event". *Membrana – Journal of Photography*, Theory and Visual Culture 8, n.º 1 (2023): 57-76.

Roberts, Allen. "Review of African Ceremonies, por Carol Beckwith e Angela Fisher". *African Arts* 33, n.º 3 (2000): 11.

Rubenson, Sven. *Survival of Ethiopian Independence*. Londres: Heinemann Educational Books, 1976.

Said, Edward. *Orientalism*. Nova Iorque: Pantheon Books, 1978.

Santos, Boaventura de Sousa. *Do pós-moderno ao pós-colonial e para além de um e do outro*. Coimbra: Centro de Estudos Sociais, 2004.

Schneider, Jürg. "The Topography of the Early History of African Photography". *History of Photography* 34, n.º 2 (2010): 134-146.

Schneider, Jürg. "African Photography in the Atlantic Visualscape: Moving Photographers – Circulating Images". In *Global Photographies: Memory – History – Archives*, editado por Sissy Helff e Stefanie Michels. Bielefeld: Transcript Verlag, 2018.

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

Sontag, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Sontag, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Lisboa: Quetzal Editores, 2012.

Stanley, Henry. *Coomasie and Magdala: The Story of Two British Campaigns*. Nova Iorque: Harper, 1876.

Staritz, Cornelia, Leonhard Plank, e Mike Morris. *Global Value Chains, Industrial Policy, and Sustainable Development: Ethiopia's Apparel Export Sector*. Genebra: International Centre for Trade and Development, 2016.

Stern, Henry. *Wandering among Falashas in Abyssinia: Together with a Description of the Country and Its Various Inhabitants*. Londres: Wertheim, Macintosh and Hunt, 1862.

Stern, Henry. *The Captive Missionary: Being an Account of the Country and People of Abyssinia*. Londres: Cassell, Petter and Galpin, 1868.

Temido, Giovanna. "Bem-querer: Um olhar humanizado na fotografia brasileira a partir da obra de João Roberto Ripper". *Revista Miguel* 7 (2022): 54-56.

Thomas, Kylie, e Louise Green. "Stereoscopic Visions: Reading Colonial and Contemporary African Photography". *Social Dynamics* 40, n.º 1 (2014): 1-19. https://doi.org/10.1080/02533952.2014.905246.

Thubauville, Sophia. *Ethiopian Images of the Self and the Other*. Halle an der Saale: Universitätsverlag Halle-Wittenberg, 2014.

Turton, David. "The Meaning of Place in a World of Movement: Lessons from Long-Term Field Research in Southern Ethiopia". *Journal of Refugee Studies* 18, n.º 3 (2005): 258-280.

Vicente, Filipa. "Fotografia e colonialismo: para lá do visível." In *O império colonial em questão (séculos XIX e XX): poderes, saberes e instituições*, editado por Manuel Jerónimo. Coimbra: Edições 70, 2012.

Referência para citação:
Etges, Henrique Germano (2025). "Entre a mirada colonial e o discurso humanista: a representação visual de etíopes pelas lentes ocidentais". *Práticas da História. Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past*, (21), 77-110. https://doi.org/10.48487/pdh.2025.n21.40119