

**FACULDADE CÁSPER LÍBERO  
CURSO DE JORNALISMO  
Marina Lourenço de Souza**

**O PODER DA FOTOGRAFIA NA CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO  
OCIDENTAL SOBRE A ÁFRICA**

**Uma análise sob o trabalho de Yannis Davy Guibinga**

**São Paulo  
Dezembro, 2020**

Marina Lourenço de Souza

**O PODER DA FOTOGRAFIA NA CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO  
OCIDENTAL SOBRE A ÁFRICA**

Uma análise sob o trabalho de Yannis Davy Guibinga

Trabalho de Iniciação científica, gênero monografia.  
Orientadora: Profa. Dra. Simonetta Persichetti

São Paulo  
Dezembro, 2020

## RESUMO

O trabalho propõe análises sobre a influência da fotografia enquanto instrumento de construção e fomento do imaginário ocidental diante dos conceitos de “África” e “africano”. A intenção é promover ao leitor fontes de estudo sobre as circunstâncias do fazer e do interpretar fotográfico, além de fatores socioculturais e históricos atrelados ao racismo estrutural responsável pela estereotipação e desvalorização do continente africano e dos povos africanos.

## PALAVRAS-CHAVE

Fotografia; África; Ocidente; Imaginário; Influência.

## INTRODUÇÃO

Quando o estrondo de ruptura anunciou o tombamento da estátua de Edward Colston em Bristol, na Inglaterra, no dia 7 de junho de 2020, milhares de pessoas ao redor gritaram envaidecidas comemorando a queda do monumento de um dos maiores traficantes de escravos do século 17. Não satisfeitos de derrubarem a escultura, os manifestantes a jogaram logo em seguida no rio Avon.

Bastou que esse episódio acontecesse – e ganhasse enorme repercussão nas redes sociais – para que manifestantes de diversas partes do mundo se sentissem inspirados a forçar a retirada de estátuas daqueles que colaboraram ou promoveram truculências contra povos africanos. Na mesma semana, jornais do mundo inteiro estampavam fotos de monumentos depredados e/ou derrubados por membros dos protestos antirracistas que marcaram aquele mês, erguidos após o assassinato do estadunidense George Floyd.

O argumento dos manifestantes se baseava no fato de que uma estátua é capaz de moldar ou endossar até mesmo as estruturas culturais mais enraizadas de um povo, e por isso, seria importante refletir as circunstâncias nas quais está inserida.

O fato é que fossem ou não legítimos os atos contrários às estátuas, a pluralidade das nuances de uma imagem nos diz muito mais do que a própria matéria em si do objeto – e isso não é uma exclusividade das esculturas.

Este projeto de Iniciação Científica<sup>1</sup> investiga o princípio, mas com análises direcionadas à fotografia. Para explicar o tema, proponho que pense na África por alguns segundos. Feito isso, tente descrever as imagens projetadas pela sua mente. Agora, faça o mesmo quanto ao termo “africano”.

---

<sup>1</sup> Trabalho de Iniciação Científica realizado por Marina Lourenço de Souza, estudante do terceiro período letivo de Jornalismo da Faculdade Casper Líbero. Email para contato: 18000@casperlibero.edu.br.

Caso tenha pensado em cenários de pobreza, miséria, sofrimento, natureza e/ou corpos negros, saiba que estas são as concepções sobre África e africanos predominantes em seu imaginário, que é construído através de todo conjunto cultural absorvido durante a vida.

As origens deste estereótipo podem ser explicadas por diversas razões de relações humanas estabelecidas. Mas neste trabalho, a comunicação é a principal fonte de investigação do tema.

Pouco após ingressar na Faculdade Cásper Líbero para cursar Jornalismo, em 2018, conheci um perfil no Instagram que conquistou a minha atenção por semanas. Yannis Davy Guibinga, fotógrafo contemporâneo de Gabão que usa as redes sociais para expor seus trabalhos, me fez refletir muito sobre a maneira como a África e os africanos são retratados pela fotografia e o impacto disso na sociedade ocidental.

Ao invés de crianças tristes e famintas, Guibinga registra africanos em cenários lúdicos, vestindo trajes ultracoloridos de grife, usando maquiagens chamativas e fazendo poses que remetem a conceitos de poder. Na descrição de seu perfil no Instagram, o fotógrafo se define como alguém que “explora diferentes identidades e culturas do continente africano e de sua diáspora”.

Foi ao conhecê-lo que comecei a refletir sobre as narrativas construídas pela fotografia no imaginário ocidental sobre a África. Se por lado, fotos podem reforçar uma visão simplista sobre o terceiro maior continente do planeta, por outro também permitem a reformulação de concepções, ampliando perspectivas sobre a região.

Aos 25 anos, Guibinga já fez dezenas de ensaios retratando culturas e povos africanos, trabalhou para grandes empresas como Apple e Nikon, já palestrou sobre o assunto na fundação global TEDx e participou de mostras em diversos países como Suíça, África do Sul, Nigéria, França, Rússia e Estados Unidos.

Assim como ele, há muitos outros jovens africanos ganhando sucesso com trabalhos visuais que ilustram o continente através de perspectivas disruptivas do estereótipo sob o qual há séculos é submetido. Nomes como Prince Gyasi, Derrick Oforu Boateng, Ima Mfon, Asiko e TY Bello têm proporcionado – para dentro e fora da África – a difusão de conhecimento da diversidade africana.

Com fotos repletas de intenções, elementos e referências, estes e outros fotógrafos vão aos poucos reformulando imaginários sobre a África e os povos africanos, vendo assim suas popularidades crescerem, muito em razão aos avanços da internet na era da globalização.

Esta pesquisa, portanto, tem como enfoque a influência da fotografia na construção do imaginário ocidental sobre a África, a partir de análises do trabalho de Yannis Davy Guibinga.

Durante o processo da Iniciação Científica, orientada pela professora Dra. Simonetta Persichetti, concluí meu penúltimo ano de graduação, estagiei na Ilustrada, editoria de cultura da Folha de São Paulo, e aumentei o meu interesse pelo jornalismo cultural e pelo continente africano.

## **METODOLOGIA**

Para investigar a construção do imaginário ocidental sobre o continente africano através da fotografia usei como principais referências estudos realizados pela escritora e militante nigeriana Chimamanda Adichie, o historiador britânico Peter Burke e o fotógrafo brasileiro Boris Kossoy.

Analisando o conceito de história única, cunhado por Adichie, busquei compreender de que maneira a narração de fatos sob uma ótica equivocada pode ter consequências estruturalmente nocivas e globais. Usei também análises de Burke para estudar o estereótipo através da imagem, dando enfoque para aquelas produzidas por europeus sobre o continente africano.

Já quanto à fotografia propriamente dita, estudei demasiadamente as produções de Kossoy, uma vez que oferecem uma vasta investigação do recurso, incluindo estudos que vão desde os primórdios da fotografia até os processos da criação do registro fotográfico. Compreendendo, assim, como a fotografia é capaz de criar realidades e estabelecer transposições entre dimensões do espaço-tempo.

### **1 UMA HISTÓRIA A SER CONTADA**

A história única consiste na narração de fatos sob uma ótica singular que exclui demais perspectivas sobre o objeto em questão. O termo, cunhado pela escritora e militante nigeriana Chimamanda Adichie (2009), refere-se a construções culturais daquilo que se entende por estereótipo: representações incompletas e/ou deturpadas sobre algo ou alguém.

Para ilustrar as problemáticas originadas através da história única, Adichie se debruça sobre as maneiras pelas quais a África vem sendo retratada por europeus ao longo da história, sobretudo no período colonial do século 19.

Segundo a escritora, são as estruturas de poder sociais quem deliberam a criação e a reprodução das histórias únicas nas sociedades. O sistema de desigualdade racial e de classe formam, assim, um mecanismo fundamental para a ideia da África como uma região – ao invés de um continente – simplória e constituída por uma realidade singular, marcada por terríveis desgraças e exuberâncias naturais.

Se eu não tivesse crescido na Nigéria e tudo que conhecesse sobre a África viesse de imagens populares, eu também pensaria que a África é um lugar de lindas paisagens, lindos animais e pessoas incompreensíveis, lutando em guerras sem sentido, morrendo de pobreza e AIDS, incapazes de falar por elas mesmas e esperando serem salvas por um estrangeiro branco e gentil. (ADICHIE, 2009, tradução nossa).

Adichie propõe então a pluralização de narrativas como o instrumento ideal para a representação. Com isso, é possível descrever a África muito além de cenários miseráveis – fato não só existente, como também bem agravante no continente –, e reconhecer suas complexidades cultural, social, histórica e política.

Apresentar os diferentes obstáculos e sofrimentos das sociedades africanas é tão importante quanto mostrar seus triunfos e consequentes impactos. Isso estimula desde a compreensão das complexidades ali dispostas, como também representações e análises mais fiéis aos fatos, além do desapego ao estereótipo.

## 1.1 O estereótipo

É comum que os estereótipos surjam no encontro entre culturas distintas a partir da relação que se estabelece entre visão imagética e mental, e em sua maioria, são desdenhosos e prejudiciais, como apontam estudos do historiador britânico Peter Burke (2016), que usa a práxis dos interesses expressos pelos próprios historiadores para analisar duas reações existentes num choque cultural.

Uma delas é o ato de negar ou ignorar a alteridade entre o Nós o Outro, numa tentativa de atribuir ao exótico aquilo que já é conhecido pela cultura nativa. O segundo comportamento possível é o oposto: a interpretação consciente ou inconsciente das diferenças entre os grupos.

Os estereótipos muitas vezes tomam a forma de inversão da autoimagem do espectador. Os grosseiros estão baseados na simples pressuposição de que ‘nós’ somos humanos ou civilizados, ao passo que ‘eles’ são pouco diferentes de animais como cães e porcos. (BURKE, 2016, p.188).

As imagens europeias do continente africano desenvolveram-se paralelamente às do Oriente – em ambos os casos, muitas com o uso de uma perspectiva etnocêntrica –, o que justifica algumas semelhanças no modo ocidental de retratar tais regiões.

Em muitas pinturas, por exemplo, povos não ocidentais chegaram a ser retratados ao longo da história como figuras monstruosas. É analisando este e outros tipos de imagens (de escultura, de fotografia e de filmes) que Burke evidencia a importância do reconhecimento imagético como fonte histórica. Para ele, a importância da distância sociocultural é muito notável em casos nos quais o fotógrafo não pertence ao grupo retratado.



*Figura 1.: John Tenniel, “Duas Forças”, caricatura (Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/685295>>)*

## 1.2 O poder da imagem

A imagem desempenha um papel tão crucial na construção do imaginário que há séculos é usada como uma das principais ferramentas institucionais e atende aos mais diversos interesses. Fato que é evidenciado no culto imagético a figuras religiosas, governamentais e ideológicas.

Além de provocar a atribuição a uma série de crenças, imagens religiosas são muitas vezes reconhecidas por seguidores de uma fé comum como o próprio divino. E é importante enfatizar que o choque cultural é determinante na maneira sob a qual cada grupo interpretará figuras alheias. No século 16, por exemplo, muitos europeus leram algumas pinturas indianas como representações demoníacas, quando na verdade retratavam deuses e outros seres

místicos<sup>2</sup>, algo próximo ao que também era feito pela Igreja Católica, que mesmo após o fim da Idade Média continuou exercendo grande poder nos países ocidentais.

Até o mesmo o não uso de imagens em algumas crenças evidencia o potencial social – e também filosófico – deste recurso visual.

Já o propagandismo político com uso de pinturas e/ou fotografias é uma tática usada há muito tempo e que ganhou destaque principalmente com os regimes soviético, fascista e nazista, que marcaram o século 20, quando líderes estatais usaram o poder da imagem para estabelecer ordens e vangloriar a si próprios, numa tentativa de conquistar adeptos à ideologia em questão. “A mostra de imagens de governantes em público, cada vez mais frequente a partir do final da Idade Média, parece ter sido inspirada pelo culto de imagens de santos.” (BURKE, 2016, p.94).

Outro grande exemplo do alto nível significativo da imagem na construção do imaginário é o jornalismo, que desde a invenção da fotografia usa o poder visual como uma das principais ferramentas de disseminação de informação, mesmo que este não contenha todas as circunstâncias de um acontecimento, investigadas durante o processo de apuração.

Uma foto é capaz de comunicar um acontecimento numa velocidade muito superior à de um texto, além de conseguir complementá-lo, o que explica a revolução causada pela fotografia nos métodos de informar e de ser informado.

Mas assim como o texto jornalístico pressupõe a seleção e edição de narrativas, a fotografia também passa pelo crivo de seu autor.

## **2 A FOTOGRAFIA A SERVIÇO DE QUEM?**

Desde seu surgimento, na primeira metade do século 19, em meio à Revolução Industrial, o registro fotográfico tem adquirido socialmente grande credibilidade, muito disso em razão ao seu papel fundamental na ciência, na arte e nos meios de comunicação. Afinal, a partir daquele momento tornava-se possível capturar cenas do cotidiano diante de uma lente. Com isso, o homem pôde se comunicar para além das maneiras que já vinha exercendo há séculos (manifestações verbais, escritas e pictóricas).

Para o historiador e fotógrafo brasileiro Boris Kossoy, a fotografia é um tipo de “expressão cultural dos povos exteriorizada através de seus costumes, habitação, monumentos, mitos e religiões, fatos sociais e políticos”. (KOSSOY, 1980, p.30).

---

<sup>2</sup> MITTER, 1992, apud. BURKE, 2016

Kossoy determina que o recurso surge a partir de três elementos-base: o assunto (fragmento do mundo exterior a ser registrado), o fotógrafo (autor do registro) e a tecnologia (materiais fotossensíveis e técnicas a serem aplicadas no registro). À estes somam-se ainda a coordenada espaço-tempo, que é determinante no fazer imagético.

Tendo em vista também que a cena registrada numa foto tem origens da mediação de seu autor entende-se então que há um vínculo entre o documento e o seu processo de criação, cujo nome é binômio indivisível (KOSSOY, 2018).

Mesmo que de maneira indireta, as relações estabelecidas entre o assunto, o fotógrafo e o observador são essenciais tanto no fazer quanto no interpretar do registro. Logo, qualquer análise que proponha identificar significados ou impactos de uma foto deve usá-las como princípio.

Toda foto está necessariamente inscrita em esferas circunstanciais. Os processos de criação e de interpretação são atravessados por contextos culturais, geográficos, sociais, éticos, econômicos e políticos. O material, assim, nunca é isento da complexidade das relações humanas. É impossível haver uma imagem desconexa de suas especificidades externas. E é por isso que uma foto nunca é somente uma foto, e sim um objeto derivado de um conjunto de comportamentos a serem analisados minuciosamente.

Há ainda as configurações inerentes ao registro fotográfico, que moldam tais processos: o índice é um tipo de prova do acontecimento contido na foto; e o ícone é a própria semelhança entre a imagem e a cena física. (KOSSOY, 2016).

Apesar dos processos de origem e de leitura fotográfica serem submetidos a vieses subjetivos e passíveis de questionamentos e observações detalhistas, a fotografia é frequentemente reconhecida como uma verdade incontestável, o que não só é um equívoco, como também um perigo grave, como veremos a seguir.

## **2.1 As realidades da fotografia**

Um dos maiores estudos de Boris Kossoy é a transposição de realidades, que consiste na mudança entre duas dimensões estabelecida pela fotografia.

Como mostrado anteriormente, toda foto contém uma série de contextos influentes que são invisíveis – no sentido literal – ao observador. Entende-se por primeira realidade aquilo que ocorre antes do clique fotográfico: é a realidade física daquele momento exibido no registro. Já

a segunda realidade é a própria representação da cena em questão: é o registro do assunto escolhido pelo autor na primeira realidade.

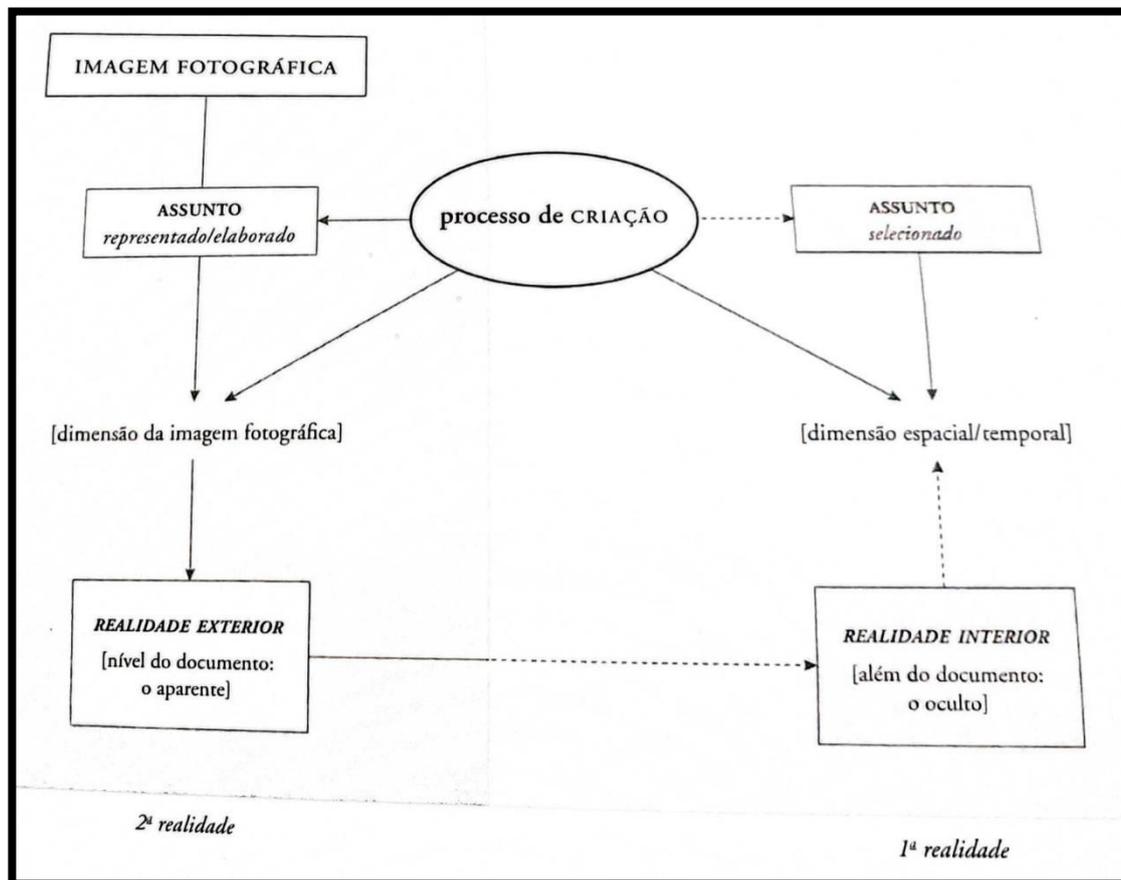


Figura 2: diagrama explicativo do livro "Realidades e Ficções na Trama Fotográfica" (Kossoy, 2016, p. 39)

O fotógrafo alemão Fritz Kempe define o processo como a transformação da primeira realidade em um “signo da presença imaginária de uma ausência definitiva”. (1971 apud KOSSOY, 2016, p.44). Sabendo disso, é possível analisar as construções de representação (produção do registro) e de leitura da imagem fotográfica (concepção formada pelo observador).

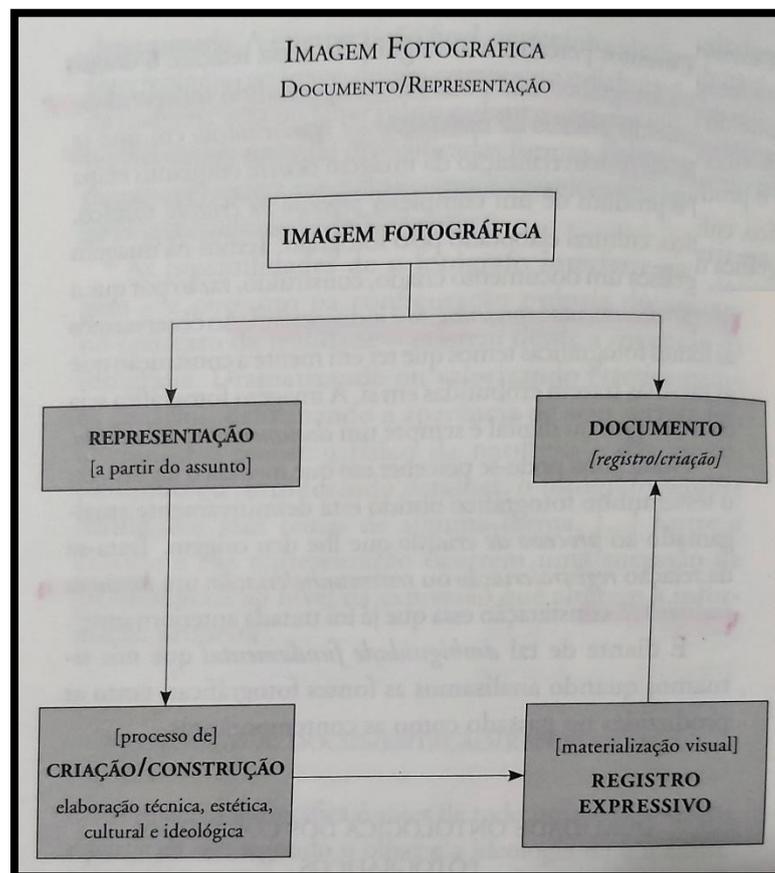
Apesar de toda a credibilidade que se atribui à fotografia enquanto ‘documento fiel’ aos fatos, rastro direto do real etc., devemos admitir que a obra fotográfica resulta de um somatório de construções, de montagens. [Ela] se conecta fisicamente ao seu referente [...], porém através de um filtro cultural, estético e técnico, articulado no imaginário de seu criador. (KOSSOY, 2016, p.43).

O conceito de verdade expresso num registro fotográfico não é plenamente conciso. O uso da fotografia como evidência documental é o debate mais polêmico – senão, um dos mais

– entre os pesquisadores da área. Esta controvérsia se deve ao potencial de elaboração da realidade representada. É por isso que os métodos de estruturação da fotografia e de sua leitura podem ser desmontados ao serem submetidos a análises iconológicas.

Ao mesmo tempo que o fotógrafo desempenha um papel de testemunho do fato registrado, ele também materializa aquele assunto numa representação subjetiva. Isto significa que a foto, por sua vez, estabelece uma relação documento-representação e exerce, assim, uma lógica paradoxal.

Diante disso, surgem investigações sobre possibilidades ficcionais da fotografia. Uma narrativa fictícia, neste caso, constitui o alicerce cultural, estético e ideológico do que é projetado antes, durante e após a produção da foto. (KOSSOY, 2014).



**Figura 3:** diagrama explicativo de "Realidades e Ficções na Trama Fotográfica" (Kossoy, 2016, p. 33)

### 2.1.1 Pré-produção

Entendemos por elaboração anterior ao registro a própria intenção de seu autor. Toda foto é originada para atender a um (ou mais) objetivo(s). É um clássico caso de os fins

justificando os meios. Independentemente da aplicação fotográfica (artística, jornalística, científica, publicitária, policial, religiosa, estatal etc.), o autor será fortemente influenciado por isso e terá determinado desejo como princípio motivador.

Tal elaboração acontece em meio a um contexto sociocultural e histórico que mediará não apenas a visão de mundo do fotógrafo, mas também os interesses por trás daquela ação, que podem surgir dele próprio ou de externalidades a ele<sup>1</sup>.

A época e o local também são muito relevantes para a criação de uma foto, pois são permeadas pela conjuntura humana daquele espaço-tempo.

Por mais isenta que seja à interpretação dos conteúdos fotográficos, o passado será visto sempre conforme a interpretação primeira do fotógrafo que optou por um aspecto determinado, o qual foi objeto de manipulação desde o momento da tomada do registro e ao longo de todo o processamento, até a obtenção da imagem final. Entre o assunto e sua imagem materializada ocorreu uma sucessão de interferências ao nível da expressão que alteraram a informação primeira [...]. (KOSSOY, 2018, p.127).

### 2.1.2 Na produção

O processo ocorrido durante o ato da passagem do tangível à segunda realidade consiste nas técnicas selecionadas e controladas pelo fotógrafo. Além disso, os próprios valores, a cultura, o estado emocional, o imaginário e a história de vida do fotógrafo são extremamente relevantes no ato de materializar um fragmento.

Tudo importa no momento de registrar a cena: o cenário, a luz, as pessoas ali presentes, os objetos, as cores, as posições, os gestos, o assunto, as técnicas escolhidas etc. Tudo influencia na materialização dessa nova realidade que será criada.

O processo da transposição de dimensões pressupõe uma interlocução de atmosferas – tangíveis e intangíveis –, acompanhada do filtro cultural do fotógrafo, que inevitavelmente carrega uma perspectiva parcial do fragmento.

A fotografia [...] não pode ser o registro puro e simples de uma imanência do objeto: como produto humano, ela cria, também com esses dados luminosos, uma realidade que não existe fora dela, mas precisamente nela. (MACHADO, 1984, p.40 apud KOSSOY, 2018, p.128).

As dinâmicas entorno dessa etapa são essenciais para concretizar e tentar alcançar os interesses que motivaram o registro. Por exemplo, analisando algumas das fotos do fotógrafo

---

<sup>1</sup> O fotógrafo pode originar registros a partir de intencionalidades não provenientes dele próprio, mas também de demandas profissionais de instâncias superiores. Nesse caso, os objetivos de aplicabilidade da foto atendem a exigências da chefia e/ou clientela do autor. Apesar disso gerar influências direta na materialização do fato, a relevância da perspectiva individual do fotógrafo não é anulada ou invalidada. A produção, afinal, continua sob sua responsabilidade.

brasileiro Marc Ferrez<sup>2</sup> é possível identificar o uso de estratégias visuais que endossam o racismo do sistema escravocrata brasileiro da época. Nelas, povos indígenas e negros são apresentados – em sua maioria, aos estrangeiros europeus – de maneira descontextualizada, onde aparecem como meros corpos exóticos. As imagens atendiam ao interesse da classe imperial vigente no país, que na época tentava se vender como uma nação moderna e civilizada (dentro dos padrões europeus), reforçando assim estereótipos racistas da lógica etnocêntrica.



**Figura 4:** *Partida para a colheita de café, c. 1882, Vale do Paraíba. Marc Ferrez / Coleção Gilberto Ferrez / Acervo Instituto Moreira Salles. (Disponível em: < <https://ims.com.br/exposicao/marc-ferrez-mestre-da-fotografia-do-seculo-xix/>>).*

### 2.1.3 Pós-produção

O pós-produção pode ser entendido tanto como o tipo de uso e de aplicação da obra fabricada quanto as possibilidades de editoração da imagem. É nesta etapa que surge a segunda realidade propriamente dita. Há uma vasta oferta dos tipos de controle do conteúdo registrado – e isso impacta diretamente nas maneiras pelas quais a foto será lida socialmente.

Em muitos casos, a finalização da materialização do fato não ocorre logo após o surgimento da foto, e sim depois do desenvolvimento de edição e de tratamento do registro.

As possibilidades tecnológicas de alterações estéticas da foto aumentam cada vez mais, principalmente devido à era digital, que em meio à globalização do mundo contemporâneo,

---

<sup>2</sup> Marc Ferrez é considerado um dos maiores nomes da fotografia brasileira do século 19. Na década de 1860, ele produzia registros de paisagens nacionais que tinham como intuito serem vistas pelos estrangeiros, sobretudo europeus. Sobre o tema, ver KOSSOY, Boris.; CARNEIRO, Maria Luiza; **O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX.** São Paulo, Edusp, 1994.

oferece às pessoas novas opções laboratoriais sob intensa rapidez. Características como cor, tamanho, inserção/exclusão de objetos podem facilmente serem modificadas para atender aos objetivos iniciais e às aplicações do registro.

Se tomarmos como exemplo o fotojornalismo, podemos mostrar este processo através das adaptações pelas quais a foto é submetida diante de seu uso em um veículo de imprensa.

[A foto] é reelaborada – em conjunto com o texto – e aplicada em determinado artigo ou matéria como comprovação de algo ou, então, de forma opinativa, com o propósito de conduzir, ou melhor dizendo, *controlar* ao máximo o ato de *recepção* numa direção determinada: são, enfim, as interpretações pré-construídas pelo próprio veículo que irão influir decisivamente as mentes dos leitores durante *o processo da construção da interpretação*. (KOSSOY, 2016, p.53, grifo do autor).

Nesse caso, a imagem fica vulnerável a significados não necessariamente ali expressos no momento da criação da segunda realidade. Quando usada em destaque para acompanhar uma manchete, a foto passa a ter novos atributos a serem interpretados pelo observador.

Assim como no fotojornalismo, quando uma foto é usada para compor uma informação (em meios como antropologia, sociologia, publicidade etc.) ela passa a ser objeto de estudo sobre determinado tema através da fotografia, e não mais apenas a materialização do fato em questão. (KOSSOY, 2014).

#### 2.1.3.1 Leitura da Imagem

Assim como o fotógrafo tem um filtro cultural, que exerce uma função relevante na produção do registro, o observador também será fortemente influenciado pelo seu próprio filtro cultural. A maneira pela qual ele fará a leitura de uma fotografia será atravessada não somente pelo local onde terá esse contato (exposição, revista, jornal, álbum, site, livro etc.), como também seus valores, crenças, cultura, estado emocional, história de vida, imaginário etc.

O conjunto substancial do observador é determinante em sua perspectiva. Pessoas de culturas diferentes tendem a interpretar imagens de formas diferentes, justamente porque o ato de compreender algo pressupõe uma mentalização construída com base em significações originadas socialmente. É impossível entender qualquer assunto sem simbolismos sociais, formado a partir de nosso imaginário, que por sua vez, alimenta-se de uma série de experiências vividas. É uma relação instalada entre Eu, Nós e Eles que determina as percepções que temos sobre tudo e todos, incluindo a si próprios.

A interpretação da imagem é moldada de acordo com fatores complexos, como época, cultura, sociedade, economia, política, religião etc. É por isso que fazer a leitura de uma foto

do passado é um trabalho que exige muito cuidado e atenção. O contexto histórico em que se lê tal registro é diferente daquele de quando ele foi fabricado.

## **2.2 Entre a ficção e o testemunho**

O aspecto ficcional é, portanto, inerente à imagem (KOSSOY, 2014). A codificação da foto e, conseqüentemente, de sua montagem é a grande característica que contrapõe a ideia da fotografia enquanto um material testemunho dos fatos.

As possibilidades de o fotógrafo interferir na imagem – e portanto na configuração própria do assunto no contexto da realidade – existem desde a invenção da fotografia. Dramatizando ou valorizando esteticamente os cenários, deformando a aparência dos seus retratados, alterando o realismo físico da natureza e das coisas, omitindo ou introduzindo detalhes, elaborando a composição ou incursionando na própria linguagem do meio, o fotógrafo sempre manipulou seus temas de alguma forma: técnica, estética ou ideologicamente. O produto final, a fotografia, é o documento que hoje temos diante de nós para o estudo: ‘interpretado’ no passado antes mesmo da própria tomada do registro e ao longo das sucessivas etapas de sua materialização (laboratório, edição e publicação). (KOSSOY, 2018, p.122).

É por essa e outras razões – a serem mais detalhadas a seguir – que é imprescindível que o observador de uma foto questione não somente o que, mas também como o fragmento em questão está sendo apresentado a ele.

“O ficcional se nutre sempre da credibilidade que se tem da fotografia enquanto uma pretensa transcrição neutra, isenta, automática, do real, portanto, enquanto uma evidência documental (herança positivista)”. (KOSSOY, 2014, p.56).

O fragmento físico selecionado pelo fotógrafo para ilustrar o assunto escolhido – de acordo com seus interesses pessoais e/ou profissionais, conforme já dissertado – entra em confronto então com a nova realidade ali construída. É um embate de existência entre o que é oculto e o que é tangível. A transposição de dimensões gera não somente realidades diferentes, como também um choque existencial entre elas.

O registro fotográfico sempre será uma realidade paralela do passado. É um momento congelado pela câmera e materializado por seu autor. É a realidade externa ao físico, que reinventa o assunto sob uma perspectiva produzida, maquiada e de interesses.

A leitura da fotografia é tão complexa quanto sua criação. Há uma espécie de interlocução entre o invisível, o visível e o imaginado, através da própria dinâmica ficção-testemunho, que, por sua vez, influirá em concepções individuais e sociais sobre diversos assuntos do mundo.

Imagens mentais moldam tanto o criar fotográfico quanto o interpretar fotográfico. E são esses fenômenos que possibilitam a construção de realidades a partir de um registro.

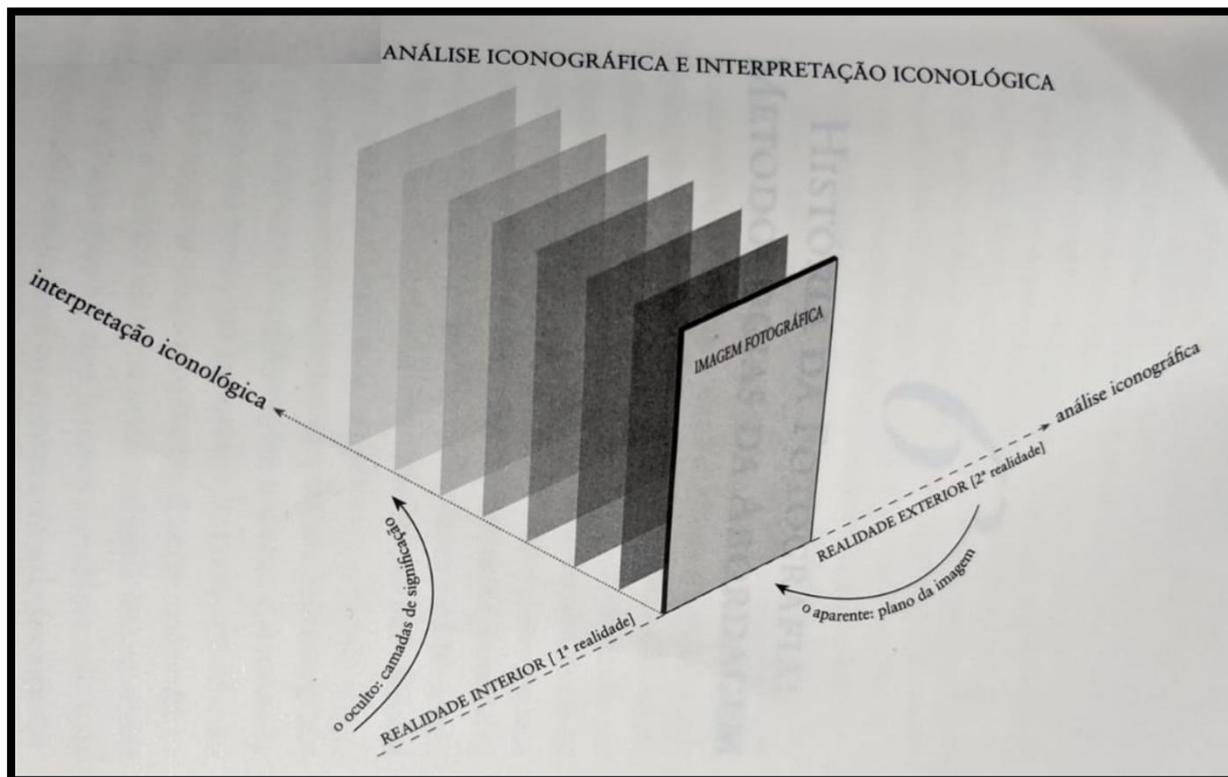
A imagem fotográfica vai além do que mostra em sua superfície. Naquilo que não tem de explícito, o tema registrado tem sua explicação, o seu porquê, sua história. Seu mistério se acha circunscrito, no espaço e no tempo, à própria imagem. Isto é próprio da natureza da fotografia: ela nos mostra alguma coisa, porém seu significado a ultrapassa. Existe um conhecimento implícito nas fontes não-verbais como a fotografia; descobrir os enigmas que guardam em seu silêncio é desvendar fatos que lhe são inerentes e que não se mostram, fatos de um passado desaparecido e nebuloso que tentamos imaginar, recriar, a partir de nossas imagens mentais, em eterna tensão com a imagem presente que concretamente vemos, limitada à superfície do documento: realidades superpostas. Toda fotografia é o frontispício de um livro sem páginas, um elo que nos anuncia algo e que, ao mesmo tempo, nos despista. Restamos mergulharmos nesses fragmentos deslizantes de ambiguidade e evidência, para tentarmos desvendar os mistérios que se escondem sob olhares interessantes e paisagens perdidas. (KOSSOY, 2014, p. 62).

Importante enfatizar ainda que grande parte da produção e da distribuição de fotografias pelo mundo ocorre através de grandes conglomerados de informação, que usam estratégias financeiras como propósito e meio disso.

### **2.3 Iconologia e Iconografia**

Os conceitos de iconologia e de iconografia ganharam bastante proporção no decorrer da década de 1930, quando passaram a ser associados a uma reação contrária a então predominância de análises formais de pintura em termos de composição ou cor, em detrimento do tema. (BURKE, 2016). Muito discutidos entre historiadores da arte e pesquisadores da imagem, eles já passaram por mais de uma relevante definição acadêmica e carregam em si uma

densa complexidade de sentidos. A seguir, há uma síntese de seus mecanismos no universo fotográfico.



**Figura 5:** diagrama explicativo de "Fotografia e História" (Kossoy, 2016, p. 137)

### 2.3.1 Entendendo a iconografia

A análise iconográfica de um registro funciona de maneira semelhante à arqueologia, que oferece pesquisas minuciosas sobre as circunstâncias que permeiam o objeto em questão. É um estudo decodificador do explícito e do implícito, que visa identificar detalhes da realidade exterior da segunda realidade da foto. (KOSSOY, 2016).

Todo acervo documental dos elementos que levaram a produção do registro é importante para reunir informações determinantes à análise aprofundada. Por isso, fontes confiáveis são tão necessárias neste estudo.

De maneira resumida, é possível dizer que esse tipo de análise existe para compreensão dos "bastidores" da materialização daquele fato retratado no registro. Serve para entendermos os processos de geração da própria imagem em si. E para isso, há duas linhas investigativas (relacionadas entre si): a de reconstituição dos elementos de materialização documental (fotógrafo, coordenada espaço-tempo, tecnologia etc.) e a de estudo da iconicidade ali presente.

Não trata-se, portanto, de uma análise que vise interpretar simbolismos ou significados da imagem em si. A investigação iconográfica parte exclusivamente da primeira realidade e refere-se a descrições objetivas, nunca subjetivas. (PANOFYSY, 1979 apud KOSSOY, 2018, p.110).

No entanto, é inevitável que nesta etapa do estudo o investigador comece a questionar e a refletir sobre alguns dados iconográficos. Diante do conhecimento do período histórico do registro, por exemplo, é importante pensar onde e se é possível notá-lo na segunda realidade.

A análise iconográfica, no caso da representação fotográfica, situa-se a meio caminho da busca do significado do conteúdo; ver, descrever e constatar não é o suficiente. É este o momento de uma incursão em profundidade na cena representada, que só será possível se o fragmento visual for compreendido em sua interioridade. Para tanto, é necessária, a par de conhecimentos sólidos acerca do momento histórico retratado, uma reflexão centrada no conteúdo, porém, num plano além daquele que é dado ver apenas pelo verismo iconográfico. É este o estágio mais profundo da investigação, cujos limites não são cristalinamente definidos. Não raro o pesquisador se surpreende refletindo neste plano pós-iconográfico, buscando os elos para a compreensão da vida que foi. (KOSSOY, 2018, p.110).

### 2.3.2 Entendendo a iconologia

A iconologia como ferramenta de análise fotográfica funciona para compreender a segunda realidade. Após a obtenção dos dados da primeira realidade – através da análise iconográfica –, o investigador do registro deve iniciar um processo de “dissecação” da representação. Trata-se de examinar a dimensão do registro enquanto um material.

“[...] A interpretação iconológica se desenvolve na esfera das ideias, das mentalidades”. (KOSSOY, 2014, p.57). Para isso, há duas linhas investigativas: a da história do assunto selecionado e a da “desmontagem” da produção do registro.

Em que medida um registro é ou não confiável? Quais são as circunstâncias sob as quais ele foi produzido? O que está sendo retratado? Como está sendo retratado? São perguntas como estas que moldam o roteiro de investigação iconológica da foto.

Pesquisar o assunto e o fragmento do registro é uma maneira de reconstituir a própria significação ali presente, que é plural e complexa. Para que o investigador consiga ir além das próprias interpretações fotográficas – originadas pelo seu imaginário, que é composto por um filtro cultural proveniente de uma série de contextos sociais – recomenda-se o contato com outras leituras e interrogações.

Uma boa análise iconológica exige tanto o estudo detalhado do conjunto de informações (explícitas e implícitas) do registro como também olhares críticos questionadores. É preciso se debruçar sobre cada detalhe contido na imagem e especular significações a partir dos dados reunidos.

O significado mais profundo da vida não é o da ordem material. O significado mais profundo da imagem não se encontra necessariamente explícito. O significado é imaterial; jamais foi ou virá a ser um assunto *visível* passível de ser retratado fotograficamente. O vestígio da vida cristalizado na imagem fotográfica passa a ter sentido no momento em que se tenha conhecimento e se compreendam os elos da cadeia de fatos *ausentes* da imagem. Além da verdade iconográfica. (KOSSOY, 2018, p.132, grifo do autor).

#### **2.4 A verdade iconográfica, o racismo e o etnocentrismo**

Após o entendimento das realidades fotográficas, das circunstâncias imagéticas, dos processos interpretativos, das funcionalidades e da produção do registro, é possível compreender melhor as maneiras pelas quais a fotografia pode criar um imaginário deturpado e simplista sobre algo ou alguém.

Sabendo que o índice fotográfico é um conceito amplo e muito limitado, compreende-se que a verdade fotográfica é nada mais do que uma construção do autor, movido por interesses variados, e portanto, não expressa necessariamente uma verdade concreta ou completa da primeira realidade, ou seja, do mundo tangível.

No entanto, a grande credibilidade atribuída à fotografia – frequentemente reconhecida como o meio visual fiel aos fatos, incontestável e completamente verídico – abre caminhos para que registros fotográficos sirvam como um atraente endosso a estruturas raciais opressoras e etnocêntricas.

A fotografia, aliás, foi um dos principais instrumentos antropológicos para tentativas – futuramente frustradas – de comprovação de ideologias pautadas no racismo científico. Muitos dos registros etnográficos do século 19 se prestaram a atender a um programa colonialista que visava assimilar o conceito de civilidade ao branco europeu, e o de selvageria a outras raças, etnias e nacionalidades. Fotos usadas para destacar diferenças fenotípicas e culturais entre povos não europeus funcionavam para reafirmar a suposta superioridade racial.

“[...] A iconografia teve papel fundamental enquanto veículo de difusão da imagem do outro, apresentada como novidade.” (KOSSOY; CARNEIRO; 2002, p.18).

Os processos de criação da história única, assim como sugere Chimamanda Adichie, estão inscritos em muitos mecanismos de poder e são disseminados de formas variadas, incluindo pela imagem fotográfica.

E por isso, é possível afirmar que mentalizar imagens trágicas ou de naturezas exuberantes quando pensamos em África ou africanos é, em certa medida, resultado de uma história única narrada por fotos –nem sempre etnográficas –, de tradições ocidentais.

### **3 SOB O OLHAR DO YANNIS**

Yannis Davy Guibinga é um fotógrafo franco-ganês contemporâneo, de 25 anos, que tenta romper com a história única ocidental sobre a África. Através da fotografia, ele explora identidades e culturas do continente e de sua diáspora sob a perspectiva de alguém que nasceu e cresceu no Gabão, e mora atualmente em Toronto, no Canadá. Além disso, ele estuda as relações imagéticas na construção do imaginário global sobre a África e os africanos.

Para Guibinga, o fato de terceiro maior continente do mundo e seus habitantes serem retratados muitas vezes sob uma perspectiva unidimensional é devido aos interesses colonialistas do século 19, que iniciaram a tradição de descrever a África de maneira simplista e reducionista, atendendo a valores e ideologias racistas.

O fotógrafo já trabalhou com grandes empresas como Apple e Nikon; exibiu trabalhos em diversos países, incluindo Suíça, África do Sul, Nigéria, França, Rússia, Estados Unidos e Suíça; foi assunto em grandes jornais como CNN África, Document Journal, Harper's Bazaar Russia, Condé Nast Traveller e até mesmo na fundação global TEDx, onde palestrou sobre a representação africana pelo mundo através da fotografia, em junho de 2017.

Ele se define como um fotógrafo que cria “um mundo de africanos poderosos, bonitos e dignos, independentemente de gênero, classe ou orientação sexual”. (GUIBINGA, Yannis. Disponível em.: <<https://www.instagram.com/yannisdavy/tagged/>> Acesso em: 10 de março de 2020. )

#### **3.1 Entrevista com Yannis Davy Guibinga<sup>3</sup>**

##### **Como e quando começou o seu interesse pela fotografia?**

---

<sup>3</sup> Considerar grifos como as perguntas realizadas pela pesquisadora desta Iniciação Científica. O que não for grifo, corresponde as respostas do entrevistado.

No colégio, quando uma amiga me apresentou a câmera dela. Foi ela quem me mostrou o funcionamento das câmeras e da edição de fotos. E desde então, eu tenho trabalhado com isso.

**Por que você acha que a visão ocidental sobre a África é tão distorcida?**

Porque retratar a África como um continente inovador, resiliente e cheio de recursos não serviria à agenda colonial-imperialista, que nesse caso, também não se responsabilizaria pela desgraça que o colonialismo provoca até os dias de hoje na economia, na cultura e na política continental.

**Você se define como um fotógrafo que "explora identidades e culturas do continente africano e sua diáspora ". Mas o que isso faz significa na prática? O que você faz para explorar isso em seus trabalhos?**

Na prática, significa destacar diferentes aspectos de diferentes culturas, religiões, mitos e figuras históricas que existiram no continente africano através de imagens, contribuindo para espalhar mais conhecimento sobre essas culturas.

**O que suas fotos têm de diferente em relação a fotos europeias sobre a África?**

Fotos da África tiradas por europeus foram historicamente produzidas para servir às suas próprias agendas e, por isso, a forma como representavam o continente e sua cultura foi tão imprecisa. Eles retrataram a África como uma região subdesenvolvida e selvagem e de culturas e tradições bárbaras. Minhas fotos são contrárias a esta mensagem e retratam nossas tradições pré-coloniais, histórias e mitos gloriosos e misturam elementos contemporâneos de moda e comportamento.

**Você acha que o Instagram é essencial para a disseminação do seu trabalho? Por quê?**

O Instagram definitivamente me ajuda muito a alcançar pessoas do mundo inteiro. É uma ótima ferramenta para as pessoas se conectarem facilmente com o seu trabalho, mas acredito também que é importante construir conexões além da plataforma.

**Há muitas cores em suas fotos. Por que você faz essa escolha?**

A cor é uma parte forte da cultura e da vida do Gabão, um país exuberante, cheio de vida e cores. Agora, que estou longe dali, tento trazer essa vibração para as minhas imagens. Eu também me interesso pelo que as cores significam culturalmente para as pessoas e como podem ser interpretadas de forma diferente.

**Eu sinto que há muito uso da estética fotográfica de moda em seu trabalho. Estou correta?**

Sim, sou realmente inspirado pela extravagância e natureza ostentosa da moda e gosto de incluir esses elementos nas minhas fotos.

**Qual é o ensaio fotográfico que mais gostou de fazer? Por quê?** Meu ensaio favorito até agora é um que fiz há algumas semanas para uma série, mas ainda não foi publicado.

**Como você interpreta o boom do movimento Black Lives Matter em 2020? Estamos próximos de uma revolução antirracista?**

Acho que trouxe alguma conversa necessária e interessante, mas muito disso ainda é bastante superficial. Estamos próximos de um melhor nível de consciência em termos de desigualdade e opressão, mas o racismo sistemático está muito envolvido com o poder estruturas deste mundo. Acho que levarão décadas e muita educação para que uma grande mudança antirracista realmente ocorra.

## **3.2 Analisando fotos de Yannis Davy Guibinga**

### 3.2.1 Análise iconográfica

O ensaio fotográfico apresentado entre as páginas XX-YY, intitulado “Man of Gold” (“Homem de Ouro”, em tradução para o português), foi produzido em 2019, no Palais de la Porte Dorée, em Paris, na França, pelo fotógrafo ganês Yannis Davy Guibinga.

Nas imagens, que fazem referências ao décimo líder do Império Islâmico do Mali, Mansa Musa, considerada a pessoa mais rica de toda história mundial, há o modelo senegalês Coulio Diouf usando vestes luxuosas da grife OG Vision e adereços brilhantes da marca Nacho, em frente a instituição museológica Porte Dorée, fundada em 1931 para reunir um relevante acervo cultural-histórico das colônias francesas.

#### 3.2.1.1 Local

O império colonial francês durante o século 19 concentrou-se principalmente em dominar territórios africanos. Com interesses econômicos, territoriais e por “missões civilizatórias” – de caráter racista e eurocêntrico –, o Estado francês colocou grande parte do continente africano sob seu controle e domínio.

O Palais de la Porte Dorée, registrado no ensaio, foi construído no início da década de 1930 para abrigar a famosa Exposição Colonial Internacional de 1931, que tinha como intuito exibir elementos culturais das colônias francesas, os impactos do domínio territorial na metrópole e narrações da história colonial francesa.

[...] Através dessa visão idealizada do mundo colonial, transparece a ideologia imperial da época, promovendo a superioridade do Ocidente. A colonização [na Exposição Colonial Internacional de 1931] era dita pacificadora, benéfica ao desenvolvimento técnico, econômico, intelectual e humano das colônias. (ref\*\*\*).

Embora sempre estivesse abrigando elementos narrativos do império colonial francês pelo mundo, a instituição mudou várias vezes de atribuição. Em 2014, passou a incluir o Museu da História da Imigração e, atualmente, é responsável por um grande acervo cultural sobre temas acerca da colonização e da imigração na França, abrigando grandes coleções artísticas de diversas partes do mundo, como a do Museu de Artes Africanas e Oceânicas. Há nos dias de hoje também documentos mais críticos e menos simplistas sobre tais assuntos.

### 3.2.1.2 Mansa Musa

Nem mesmo grandes nomes da era digital como Bill Gates ou Jeff Bezos ultrapassam o imperador africano Mansa Musa quando o assunto é posse econômica. O Império dele, que é justamente a pessoa mais rica que já existiu no planeta, é considerado por muitos pesquisadores o maior produtor de ouro da história, mesmo que ainda não tenha sido possível estimar em dólares o valor da fortuna.

Na apresentação do ensaio, Guibinga conta um pouco sobre a história de Musa como uma maneira de contextualizar sua própria intenção referencial na primeira realidade da imagem fotográfica.

[Mansa Musa] assumiu o poder [de Mali] numa época quando o Império era fonte de muitos dos recursos naturais usados por diferentes países da Europa, África e Oriente Médio. Até os dias de hoje, ele é considerado o homem mais rico que já viveu no mundo. Sob o seu governo, o território, a influência e a riqueza do Império cresceram para incluir os atuais Mali, Senegal, Gâmbia, Guiné, Níger, Nigéria, Chade e Mauritânia. Em 1324, Musa peregrinou a Meca e levou 8.000 cortesãos, 12.000 escravos e 100 camelos, cada um carregando 300 libras de ouro. Quando ele passou pelo Egito durante a viagem, a retirada de ouro foi tanta que desvalorizou o metal e levou o Egito a uma crise monetária que levou 12 anos para recuperação. (reff\*\*, tradução nossa).

O legado de Mansa Musa até hoje é lembrado, seja por historiadores, ou visitantes de museus, bibliotecas e mesquitas. Um exemplo é a famosa mesquita de Djinguereber, um dos edifícios mais importantes do mundo, localizada em Timbuktu, no Mali, onde visitantes frequentemente apreciam a arquitetura local e conhecem mais sobre a história do imperador.

### 3.2.2 Análise iconológica

“Man of Gold” (ensaio fotográfico presente nas próximas páginas) retrata um contraste ao estereótipo do africano enquanto um ser pobre, incapaz e desprovido de quaisquer poderes. Com referências à diáspora africana, que inclusive foi parcialmente promovida pela agenda colonial francesa narrada no Palais de la Porte Dorée, o senegalês imigrante que aparece nas imagens ostenta poderio econômico e, principalmente, alto nível de status social.

Vestindo roupas luxuosas, usando joias douradas, com destaque para cora acima de sua cabeça, o africano aparece em posições que enaltecem sua presença no local. A impressão é de que ele, retratado em posições e com gestos bem confiantes, não somente tem controle sobre todo acervo depositado no interior da grande obra arquitetônica museológica, como também é notoriamente respeitado por aqueles que vivem na região ao redor.

Ao ler o arquivo escrito que acompanha o ensaio fotográfico, e assim, tomando conhecimento que Guibinga buscou representar Mansa Musa, é possível traçar ainda que a riqueza ali retratada está muito além do plano material, alcançando até mesmo os planos espiritual, social e filosófico. Podemos dizer que o africano da foto é parte da maior riqueza existente na humanidade, que neste caso, seria literalmente uma identidade africana, o que rompe com estereótipos racistas e eurocêntricos da história única.



*Figura 6: Man of Gold, Yannis Davy Guibinga, 2019, Paris. Disponível em.: <<http://www.yannisdavy.com/man-of-gold>>.)*

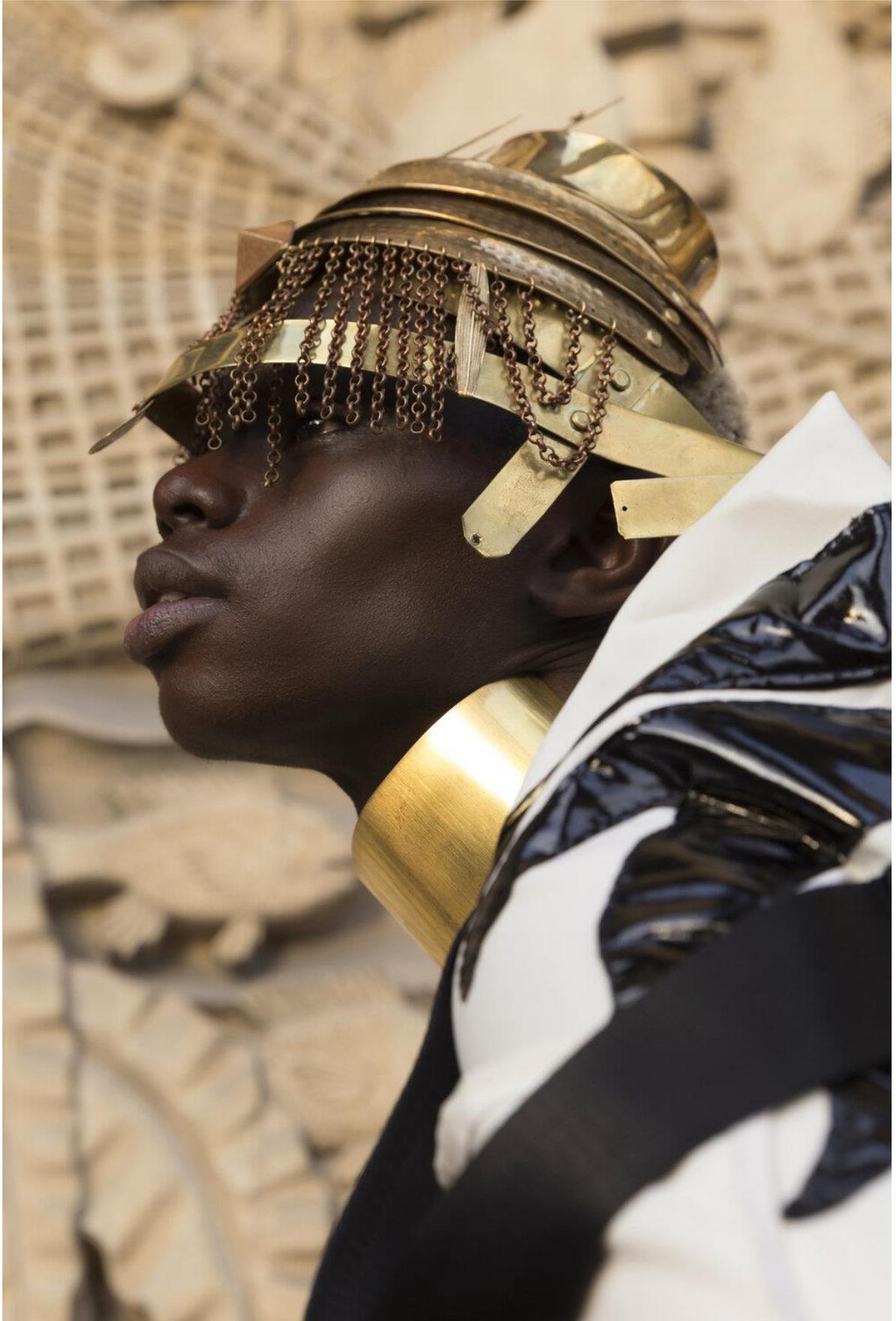


*Figura 7: Man of Gold, Yannis Davy Guibinga, 2019, Paris. Disponível em.: <<http://www.yannisdavy.com/man-of-gold>>.)*

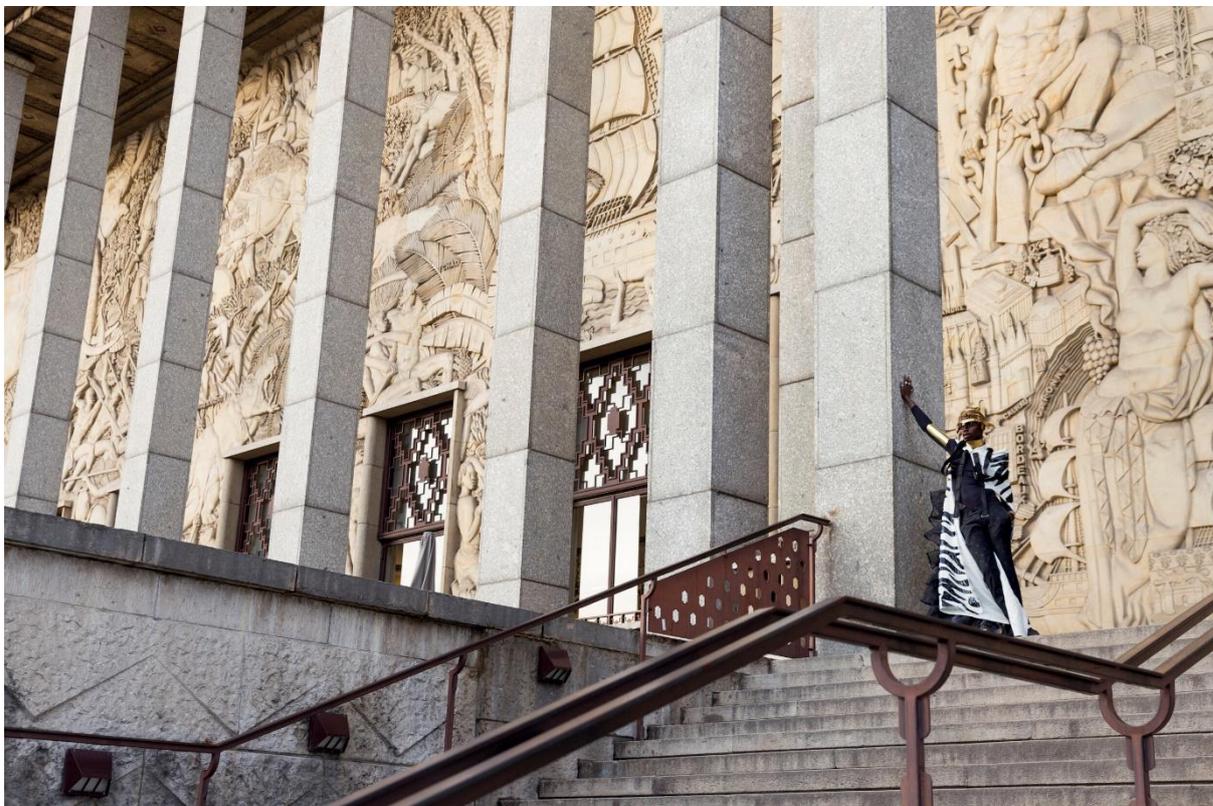


*Figura 8: Man of Gold, Yannis Davy Guibinga, 2019, Paris. Disponível em.: <http://www.yannisdavy.com/man->*

*of-gold>.)*



**Figura 9:** *Man of Gold*, Yannis Davy Guibinga, 2019, Paris. Disponível em.: <<http://www.yannisdavy.com/man-of-gold>>.)



**Figura 10:** *Man of Gold*, Yannis Davy Guibinga, 2019, Paris. Disponível em.: <<http://www.yannisdavy.com/man-of-gold>>.)



*Figura 11: Man of Gold, Yannis Davy Guibinga, 2019, Paris. Disponível em.:  
<<http://www.yannisdavy.com/man-of-gold>>.)*



*Figura 12: Man of Gold, Yannis Davy Guibinga, 2019, Paris. Disponível em.:  
<<http://www.yannisdavy.com/man-of-gold>>.)*



*Figura 13: Man of Gold, Yannis Davy Guibinga, 2019, Paris. Disponível em.:  
<<http://www.yannisdavy.com/man-of-gold>>.)*



*Figura 14: Man of Gold, Yannis Davy Guibinga, 2019, Paris. Disponível em.:  
<<http://www.yannisdavy.com/man-of-gold>>.)*



*Figura 15: Man of Gold, Yannis Davy Guibinga, 2019, Paris. Disponível em:*

*<<http://www.yannisdavy.com/man-of-gold>>.*

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

**KOSSOY, Boris. Realidades e Ficções na Trama Fotográfica. – 5. ed. – São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.**

**KOSSOY, Boris. Fotografia & História. – 5. ed., 1ª reimpressão – São Paulo: Ateliê Editorial, 2018.**

**KOSSOY, Boris. Olhar Europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX. – 2. ed. – São Paulo: Edusp, 2002.**

**KOSSOY, Boris. Os Tempos da Fotografia: o efêmero e o perpétuo. – 3. ed. – São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.**

**ADICHIE, Chimamanda Ngozi. O Perigo de Uma História Única. – 1. ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2019.**

**BURKE, Peter. Testemunha Ocular: o uso de imagens como evidência histórica. – 1. ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2016.**

**FANON, Frantz. Pele Negra, Máscaras Brancas. – 1. ed. – Bahia: Edufba, 2008.**

**ALMEIDA, Silvio. Racismo Estrutural. – 1. ed. – São Paulo: Pólen Livros, 2019.**

**MOURA, Sabrina. A partir de Seydou Keïta: fotografia de estúdio e poéticas da modernidade no oeste da África. Revista Zum, 17 de abril de 2018. Disponível em <<https://revistazum.com.br/radar/seydou-keita/>>.**

**KREWINKEL, Ben. Conheça 10 livros de fotografia africana fundamentais. Revista Zum, 10 de julho de 2017. Disponível em <<https://revistazum.com.br/noticias/fotolivros-africanos/>>.**

**MUHOLI Zanele. Uma por todas: a sul-africana Zanele Muholi e seus retratos de mulheres negras lésbicas e transgêneros. Revista Zum, 01 de junho de 2018. Disponível em <<https://revistazum.com.br/revista-zum-11/uma-por-todas/>>.**

**MOURA, Sabrina. A partir de Seydou Keïta: fotografia de estúdio e poéticas da modernidade no oeste da África. Revista Zum, 17 de abril de 2018. Disponível em <<https://revistazum.com.br/radar/seydou-keita/>>.**

**FOTÓGRAFA sul-africana Zanele Muholi celebra a negritude em série de autorretratos. Revista Zum, 28 de julho de 2017. Disponível em <<https://revistazum.com.br/noticias/muholi-autorretratos/>>.**

**CONHEÇA a instituição de arte dedicada à fotografia histórica e contemporânea da África. SP Arte, 14 de setembro de 2018. Disponível em <<https://www.sp-arte.com/foto/editorial/a-colecao-walther-e-os-fotograf-os-africanos/>>.**

**MONTEIRO, Renata. Derrick fotografa os amigos com o iPhone do pai e as cores do Gana. Público, 19 de Abril de 2020. Disponível em**

**<<https://www.publico.pt/2020/04/19/p3/fotogaleria/derrick-fotografa-am-igos-iphone-pai-cores-gana-400149>>.**