

Três tons sobre o *apartheid*: as fotografias sitiadas da África do Sul

Marcela Chaves do Valle

Doutoranda em Comunicação na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Mídia e Cotidiano pela Universidade Federal Fluminense. Especialista em Fotografia, Pesquisadora, Professora de Fotografia e Fotógrafa Profissional.
E-mail: marcelachaves@gmail.com

Resumo: A proposta do trabalho é examinar, em perspectiva comparada, as sujeições e insurgências de três fotógrafos sul-africanos durante o regime do *apartheid*: Peter Magubane, Ernest Cole e David Goldblatt. De acordo com restrições e liberdades relativas aos tons de pele, podemos observar três atuações distintas que implicam em diferentes soluções políticas e estéticas para o problema em comum. Entrelaçando história e fotografia em *tempos sombrios* com embasamento teórico nas teses *Sobre o conceito de história* de Walter Benjamin, serão analisados os gestos de resistência de fotógrafos e imagens em seu potencial de escrita de uma outra história.

Palavras-chave: Fotografia e História; Tempos Sombrios; Imagens Sitiadas; *Apartheid*.

Three tones about apartheid: the besieged photographs of South Africa

Abstract: This study comparatively examined the subjections and insurgencies of three South African photographers during the *apartheid* regime, Peter Magubane, Ernest Cole and David Goldblatt. According to restrictions and freedoms concerning skin tones, they show three distinct actions that imply different political and aesthetic solutions to the same problem. Intertwining history and photography in *dark times* with a theoretical basis on Walter Benjamin's *On the concept of history*, the gestures of resistance of photographers and images in their potential to write another story will be analyzed.

Keywords: Photography and History; Dark Times; Besieged Photographs; *Apartheid*.

Introdução

Voltamos a viver em *tempos sombrios*. O panorama atual do avanço da extrema direita no mundo contemporâneo é algo que provavelmente o próprio Bertolt Brecht, autor do termo em questão, consideraria inimaginável. Quando cunhou a expressão – que se tornaria tão emblemática de tempos turbulentos, tempos da desordem e da violência, como o qual vivera –, Brecht almejava um futuro diferente, em que os homens seriam bons uns com os outros. Como podemos perceber nas últimas linhas de seu famoso poema “Aos que vierem depois de nós”: “Vós, porém, quando chegar o momento / em que o homem seja bom para o homem, / lembrai-vos de nós / com indulgência” (BRECHT, 2018)¹. Eis o vislumbre do poeta sobre um mundo futuro de solidariedade e paz que nos parece, hoje, mais distante do que nunca.

¹ Importante obra literária alemã, o poema *An die Nachgeborenen* foi escrito por Brecht (2018) já no exílio, entre os anos de 1934 e 1938. Existem algumas versões traduzidas para a língua portuguesa; aqui, usamos a tradução feita por Manuel Bandeira.

Em consonância com o sentido mais amplo do termo, proposto por Hannah Arendt (2008: 9), os tempos sombrios realmente “não constituem uma raridade na história”. Mais frequente do que gostaríamos, a barbárie parece apenas alterar-se no tempo e no espaço em vez de extinguir-se completamente da face da terra. Há, portanto, certa urgência ao ecoar as vozes de outrora com o intuito de provermos uma melhor compreensão do que origina e sustenta os horrores de uma época.

Portanto, o momento não poderia ser mais propício para nos lembrarmos do legado dos que viveram sob as sombras da intolerância. Como nos clama Brecht (2018), com sua voz rouca, “lembrai-vos dos tempos sombrios / de que pudestes escapar”, mas com indulgência. E, segundo Walter Benjamin (2012), a lembrança como sendo um dever, uma dívida para com os que tiveram suas vozes emudecidas. Tais apelos não podem ser simplesmente esquecidos, nem tampouco impunemente silenciados.

Pois não somos tocados por um sopro do ar que envolveu nossos antepassados? Não existem, nas vozes a que agora damos ouvidos, ecos de vozes que emudeceram? [...] Se assim é, foi-nos concedida, como a cada geração anterior à nossa, uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente. (BENJAMIN, 2012: 242)

É preciso rememorar as pequenas histórias que tanto nos iluminam sobre as injustiças e os horrores dos tempos obscuros. Quando escreveu o poema para a posteridade, Brecht já vivia no exílio. Fora forçado pela guerra a abandonar não somente seu país, mas também a pretensão de uma “literatura para a eternidade”, conforme argumenta Didi-Huberman: “e de assumir, ao contrário, uma relação mais direta com a *atualidade* histórica e política” (2017: 21, grifo do autor). O que esperar de um poeta exilado senão um poema político? A escritura de Brecht denota sua *tomada de posição* em face dos horrores de sua época. O que exige implicar-se, afrontar algo, “situar-se no presente e visar um futuro” (DIDI-HUBERMAN, 2017: 15). Mediante às incertezas de uma vida no exílio, “mudando mais frequentemente de país do que de sapatos” (BRECHT, 2018), o poeta se compromete com uma reflexão crítica e uma escrita engajada com a premência da atualidade. “Para exorcizar o desespero, era imprescindível reavivar a combatividade. A poesia também era um campo de batalha, os versos também podiam ser armas. O poeta fazia da literatura a sua trincheira” (KONDER, 2012: 14). A poesia – e a fotografia –, desse modo, não podem se desviar das lutas do mundo, e Brecht (2018) o declara em seu poema:

Também gostaria de ser um sábio.
Os livros antigos nos falam da sabedoria:
é quedar-se afastado das lutas do mundo
e, sem temores,
deixar correr o breve tempo. Mas
evitar a violência,
retribuir o mal com o bem,

não satisfazer os desejos, antes esquecê-los
é o que chamam sabedoria.
E eu não posso fazê-lo. Realmente,
vivemos tempos sombrios.

Mesmo ciente de que sua contribuição pudesse ser pequena se comparada ao poderio destruidor do regime nazista – na época em plena ascensão –, Brecht sentia como sua obrigação fazê-lo. “Era muito pouco o que eu podia. Mas os governantes/Se sentiam, sem mim, mais seguros, – espero./Assim passou o tempo/que me foi concedido na terra” (2018). Pequenos gestos de resistência, minúsculas aparições momentâneas, podem irromper no horizonte de regimes totalitários e iluminar, mesmo que fugazmente, a obscuridade da barbárie.

Como argumenta Arendt (2008: 9), “mesmo no tempo mais sombrio temos o direito de esperar alguma iluminação”, e, sobretudo, “que tal iluminação pode bem provir, menos das teorias e conceitos, e mais da luz incerta, bruxuleante e frequentemente fraca que alguns homens e mulheres, nas suas vidas e obras, farão brilhar”, – pois a luz a que daremos ênfase neste trabalho provém da obra e da vida de fotógrafos que sofreram e atuaram, em suas trincheiras particulares, na resistência contra a catástrofe.

Em tempos de *apartheid*, a imagem proibida, de mãos negras algemadas, simboliza a sujeição dos corpos sul-africanos. Foi driblando ou encarando prisões, atuando no fogo cruzado da linha de frente ou colocando um espelho simbólico diante da pretensa normalidade da vida cotidiana que fotógrafos sul-africanos buscaram documentar o horror – mesmo cientes de que tais imagens apenas alcançariam a devida visibilidade no porvir.

O que se percebe em fotografias que nascem sitiadas são duas frentes de batalha: a resistência dos fotógrafos, demonstrada em gestos que desafiam as leis e ousam apontar para o que se deseja oculto; e a resistência das imagens que esperam, pacientemente, por sua aparição. São imagens clandestinas que cruzam a fronteira como imigrantes ilegais, imagens proibidas que driblam a censura de um regime totalitário e sobrevivem. Imagens que conduzem ao questionamento sobre de que maneira elas se tornaram possíveis em meio à barbárie de uma época? A que custo? E se vale a pena correr tais riscos.

Dessa forma, serão observados gestos e imagens de três fotógrafos sul-africanos entre dois marcos históricos, que foram o Massacre de Sharpeville (1960) e o Levante de Soweto (1976). Por um lado, corpos com proibições e liberdades relativas aos tons de sua pele. Por outro, imagens que evidenciam distintos tons da violência perpetrada aos sul-africanos durante o regime do *apartheid*. Com base nas teses *Sobre o conceito de história* de Walter Benjamin (2012), a proposta é pensar sobre os tons inscritos – na pele, na violência e na fotografia – para além de uma visão dicotômica que ignora a complexidade em questão. Como veremos, assim como a fotografia, o *apartheid* possui nuances capazes de enriquecer a imagem de uma história. Através de uma reflexão teórica acerca desses eventos traumáticos do passado, assim como da violência mais subterrânea ou mesmo silenciosa incrustada na vida cotidiana, a proposta é por somar múltiplas perspectivas na compreensão desse mundo em que tais práticas foram possíveis.

O *apartheid* e os tons de pele

O regime do *apartheid* constituiu-se como a política de segregação racial implementada oficialmente pelo governo nacionalista da África do Sul entre os anos de 1948 e 1994. O que foi implementado sul do continente africano era um modo de vida até então sem precedentes². Quando os tons da pele passaram a ditar por qual caminho seguir e onde habitar, entoando privilégios possíveis ou cerceando liberdades civis, os brancos consentiram e a população negra se viu

² Desde os primeiros contatos entre europeus e o que se denominou posteriormente como África, a definição de raça serviu para legitimar injustiças e massacres no continente negro, sendo amplamente utilizada na época do comércio colonial e posteriormente adotada pelo imperialismo como prática política (ARENDT, 2012). Todavia, Arendt elucida a declaração do lorde Selbourne, político britânico e administrador colonial, sobre ser um “fenômeno sem precedentes” a ampla constituição de uma sociedade racista como um “modo de vida” (2012: 303).

destituída de direitos. Expulsos de suas casas, proibidos de andar livremente pelas ruas ou exercer a cidadania, os negros foram relegados a uma educação servil, a trabalhos inferiores, e tiveram suas vidas subjugadas por um Estado totalitário e racista. Ao longo de 46 anos, os sul-africanos viveram sob as amarras da crueldade.

Diversas leis foram estipuladas, dissolvendo pouco a pouco os direitos da população negra. O legislativo se embasou na classificação por raças para formalizar e impor, de forma sistemática, a segregação racial. Indivíduos eram obrigatoriamente distribuídos entre quatro diferentes categorias: negro (ou nativo), *coloured* (mestiço), asiático ou branco; e, por meio de identificação arbitrária baseada em critérios de aparência, outorgavam-lhes distintos direitos sociais, econômicos e políticos.

No intuito de evitar o contato dos brancos com “os outros”, a Lei de Amenidades Separadas estipulou o uso segregado e desigual em instituições e transportes públicos, assim como em bibliotecas, teatros, cinemas, praias e demais áreas de lazer. Já a Lei de Passes, como ficou conhecida, obrigava os não-brancos a carregar diariamente um passe, por todos os lugares e a todo momento, contendo sua identificação civil, categoria racial, histórico de trabalho e delimitação dos locais aonde estava temporariamente autorizado a circular. Constantemente inspecionados pela polícia nas ruas da cidade, a ausência do passe ocasionava em imediata detenção policial.

Tamanha violação da liberdade de movimento fez com que essa se tornasse a lei mais odiada e a responsável por catalisar o sentimento coletivo de insatisfação e revolta que impulsionou os sul-africanos a inúmeros protestos contra o regime separatista. Como alegoria da servidão, o passe, em sua materialidade, adquire a dimensão simbólica das amarras da escravidão operantes em plena modernidade. Seu ressurgimento passa a representar a prisão dos corpos, e os corpos rumo à prisão são a alternativa encontrada para tornar os homens livres novamente. Essa foi a estratégia adotada por Robert Sobukwe, liderança do Congresso Pan-Africanista (PAC), ao organizar um protesto pacífico para o dia 21 de março de 1960. A proposta era que todos deixassem seus passes em casa e se entregassem nas delegacias de polícia para detenção. Com o sistema carcerário sobrecarregado e a cidade sem a sua mão-de-obra barata, o país entraria em colapso e o governo seria, assim, obrigado a ceder. O PAC acreditava que esse seria o primeiro passo na luta pela independência e liberdade do povo negro.

Com efeito, foi com essa sensação compartilhada de esperança que multidões de voluntários aderiram ao protesto. A fúria do passe reverberou o ímpeto da revolta nos corpos. Todavia, não havia medo e violência, mas bravura e calma. Somente em Sharpeville, estimou-se 7 mil pessoas se manifestando pacificamente, entoando cantigas e se entregando deliberadamente à prisão em seu pleno exercício de desobediência civil. Em contrapartida, a reação do Estado foi enviar veículos blindados e jatos de combate da força aérea, promovendo uma atmosfera de tensão no ar que acabou em carnificina: um pequeno mal-entendido foi o estopim para que um policial atirasse contra a multidão desarmada e pacífica, gesto imediatamente seguido por outros. O resultado: centenas de corpos estendidos no chão, muitos abatidos pelas costas. Um total de 69 mortos e 289 vítimas, incluindo 29 crianças. O massacre policial repercutiu-se tão profundamente junto ao povo africano que jamais seria esquecido. Emblema da violência como política de Estado, o 21 de março é, na atualidade, feriado nacional em nome da luta pelos direitos humanos.

Apesar de fotógrafos e jornalistas, tanto locais quanto estrangeiros, cobrirem as manifestações e o massacre pelo país, pouco apareceu na imprensa sul-africana. Enquanto são banidas da aparição local, as imagens sitiadas visam a um tempo e espaço distintos – um momento futuro, quando suas narrativas poderão reescrever a história de sua época na perspectiva dos vencidos, como requer Benjamin.

Um espaço outro, em que as imagens, clandestinas, consigam reverberar ao mundo a tragédia em seu lar – ao menos, até que possam voltar para casa. De toda forma, são imagens que resistem e nos contam, na atualidade, o horror de tempos tão sombrios. Imagens que precisam ser captadas e, por isso, os fotógrafos resistem.

Um desses fotógrafos foi Peter Magubane. Dedicado a registrar os confrontos na linha de frente, hoje podemos compreender um pouco mais do que foram as sujeições dos corpos negros e suas inúmeras manifestações de insurgência por meio do testemunho de suas históricas fotografias.

Peter Magubane: da sujeição dos corpos ao levante da alma

No propósito de dar visibilidade global à barbárie promovida pelo *apartheid*, Peter Magubane se concentrou em documentar de perto os violentos e rotineiros conflitos na África do Sul. Apesar de trabalhar como fotojornalista para a revista Drum, devido ao tom negro de sua pele, Magubane era proibido de portar uma câmera e fotografar livremente pelas ruas das cidades. Para driblar a restrição, muitas vezes a câmera era escondida em sacos de papel, pedaços de pão, caixas de leite ou até em uma Bíblia oca. Mesmo assim, o fotógrafo não escapou de ser preso e espancado diversas vezes, até acabar na solitária por 586 dias consecutivos, sem aviso prévio ou direito a visitas (CAIN, 2015). Quando finalmente liberado, foi decretado que estaria proibido de exercer sua profissão por cinco anos, apesar de não ter sido legalmente acusado de crime nenhum.

Ciente dos riscos que corria, Magubane continuou fotografando. Assim como para Brecht, sua tomada de posição se tornou inevitável. Por sua pele negra, a violência sentida pela sujeição dos corpos às práticas abusivas, perpetradas pelo regime de supremacia branca, não o deixava escolhas senão o de implicar-se na luta com as armas que tinha em mãos e afrontar o horror do presente visando a um tempo em que outro mundo fosse possível. Arrisca-se a vida por acreditar que imagens que o presente não pode conhecer ajudarão a reescrever a história no porvir. Quando o Levante de Soweto aconteceu, Magubane partiu com sua câmera “e uma vingança” (CAIN, 2015): “por causa das minhas fotos, o mundo inteiro viu o que estava acontecendo”.

Em 16 de junho de 1976, os estudantes se reuniram para uma marcha pacífica. Dessa vez, o catalizador da indignação coletiva surgiu da imposição da língua africâner ao lado do inglês como meio de instrução. Os estudantes já vinham se organizando e não pretendiam aceitar serem alfabetizados na língua do opressor. Embora a educação bantu tenha sido projetada para doutrinar os africanos à submissão ao regime (por evitar o nascimento do pensamento crítico e das ideias consideradas subversivas), a recusa em receber essa educação inferior tornou-se um dos principais focos de resistência dos jovens, culminando no sentimento coletivo de indignação e no ímpeto comum por manifestar-se.

Como Judith Butler (2017: 23) define, um levante provém de “reações tão viscerais” de resistência e revolta, capazes de trazer à tona “a consciência e a convicção, por parte de um grupo de seres humanos” de que “os limites do que pode, ou deve, ser suportado” foram, há muito, ultrapassados. Os estudantes deixam a escola para trás, determinados em expressar sua indignação. De forma pacífica e com responsabilidade uns com os outros, caminham de mãos dadas pelas ruas de Soweto. A tomada de consciência se torna plena convicção quando uma multidão se une. O medo é menor do que a certeza e a excitação pelo gesto compartilhado. Os corpos se levantam, as mãos se soltam para dar vez ao punho cerrado em simbologia à luta e ao poder negro. Reações viscerais que podem ser vistas e sentidas na fotografia de Magubane (Foto 1).



Foto 1: Peter Magubane: Um grupo de estudantes protestam contra o uso do afrikaans como a única língua de instrução nas escolas durante a Revolta do Soweto, 16 de junho de 1976

³Ver: UNIVERSITY OF SOUTH AFRICA, 2018. Fonte: Universidade da África do Sul (UNISA)³

Com tantos rostos sorridentes, a imagem torna explícita a alegria contagiante de uma justa manifestação por liberdade. Os pés da bela jovem quase não encostam mais no chão. O rapaz com cartaz clama contra a imposição do africâner em suas escolas. Apenas dois indivíduos apresentam uma expressão tensa – reação compreensível ao confrontar uma imprensa supostamente conivente que não publicaria as imagens dos horrores do *apartheid* nos jornais sul-africanos. Por vezes, Magubane teve que justificar sua posição, lembrando aos manifestantes que o mundo veria suas imagens.

Com a tomada de consciência e de convicção, vem a tomada de posição de um povo que grita em uníssono: *basta!* A manifestação estudantil começou tranquila e alegre, jovens e crianças seguravam cartazes e entoavam cantigas. Contudo, no meio do percurso previsto, a força policial montou barricadas, lançou gás lacrimogêneo e abriu fogo contra aproximadamente 10 mil estudantes em idade escolar de Soweto. Ao fim do dia, milhares de feridos e 23 mortos, a maioria crianças.

Dessa vez, a raiva por tamanha atrocidade fez explodir uma rebelião que incendiou a cidade e perdurou. “Uma criança foi morta [...]. Foi aí que tudo foi à loucura. Soweto mudou o tom da manhã para um tom diferente. Os alunos ficaram com raiva”, testemunha Magubane (A HISTÓRIA..., 2016). No segundo dia de conflitos, a polícia intensificou seu terror e os jovens insurgentes se utilizaram de pedras para combater metralhadoras, carros blindados e helicópteros. Em seis meses, mais de mil mortos e inúmeros exilados. O levante que começou em Soweto espalhou-se pelo país e continuou pelo ano seguinte.

Magubane relembra que, enquanto fotografava o levante, sentiu o cano de uma metralhadora contra sua têmpora. Ele conseguiu se esquivar mas, em um outro momento, outro policial quebrou o seu nariz com um bastão e o obrigou a velar o filme que estava na máquina, destruindo, assim, qualquer evidência. Mais tarde, a imposição de um Estado de emergência proibiu a publicação, no país, de fotografias sobre o confronto. Notadamente, o governo não queria mostrar o que acontecia nos bairros negros da cidade. Enquanto isso, as imagens resistiam à violência policial, rompiam a censura do regime totalitário e alcançavam, clandestinamente, os olhos do mundo. Assim como as do Massacre de Sharpeville, as fotografias do Levante de Soweto foram amplamente divulgadas internacionalmente para que a dimensão da maldade cometida pela cegueira moral do racismo na África do Sul ganhasse visibilidade global.

Através do levante dos corpos, a soltura das amarras. O *apartheid* precisava ser constantemente denunciado ao mundo. A multidão reunida, os sorrisos nos rostos, as mãos para o alto; gestos de insurreição que clamam pelo fim da sujeição aos corpos negros. Mesmo quando um levante fracassa, seu acontecimento se torna um precedente e suas imagens, referência para levantes futuros. “Um levante fracassado pode se tornar uma memória transmitida pela história, uma promessa

não cumprida retomada pelas gerações seguintes” (BUTLER, 2017: 31). Assim, as imagens de tais eventos fornecem um testemunho e um gérmen – não da submissão, mas da resistência dos negros sul-africanos sob o *apartheid*; Tanto que hoje a África do Sul rememora o 16 de junho como o Dia da Juventude.

As fotografias podem revelar inúmeras dimensões sobre um mesmo tema histórico. No recorte estipulado, vimos imagens que revelam os confrontos entre a reivindicação não-violenta dos insurgentes e a opressão violenta do Estado. Contudo, compreender o *apartheid* apenas por seus acontecimentos mais sangrentos deixa de fora uma violência tanto mais sutil quanto subterrânea, obliterando as forças que conduzem e controlam as ações humanas nos mais diversos âmbitos da vida cotidiana – pois, entre o Massacre de Sharpeville e o Levante de Soweto, há o dia a dia. Foi em atenção às agressões diárias que Ernest Cole dedicou seu trabalho.

Ernest Cole: a vida cotidiana dos negros sob o *apartheid*

As fotografias de Ernest Cole surpreendem por sua dupla potência: a poética da forma e a espessura do sofrimento humano, compartilhado na pele por Cole. Sul-africano negro, largou a escola aos 16 anos de idade, como tantos outros, pela imposição da educação bantu. E, assim como Magubane, foi buscar uma oportunidade de trabalho na revista Drum, na qual começou sua carreira.

Ao observar a produção autoral de livros de fotografias pelos integrantes da Magnum, Cole se anima com a possibilidade de uma forma mais libertária e duradoura para a transmissão de suas mensagens. O livro seria um jeito de driblar tanto a censura do governo quanto a predileção da imprensa internacional, que tende a preferir as fotografias de acontecimentos mais marcantes. Como declara Okwui Enwezor, crítico e historiador de arte nigeriano, “a mídia sempre quer algo que seja equivalente ao evento, e no caso a violência era o meio mais impactante para contar as histórias. Isso ofuscou os elementos do *apartheid* com mais nuances” (VELASCO, 2013). Inspirado, sua perspectiva se amplia para um corpo mais amplo de trabalho. Cole passa, então, a atuar de forma mais autônoma e a mergulhar mais fundo nas minúsculas e cotidianas histórias que tanto o perturbavam.

Os negros tiveram sua cidadania usurpada pela instituição da segregação racial como sistema político-jurídico, relegados à completa marginalização social, econômica e política em seu próprio país de origem. Estima-se que 80% da população foi submetida a remoções forçadas para regiões periféricas, que representam 13% da área terrestre da África do Sul (KRANTZ, 2008). No lugar de aconchegantes casas próprias, pobres espaços alugados. Remetidos a sistemas de saúde, educação e profissões inferiores, a longas horas em transportes públicos superlotados, ao controle extremo sobre seus corpos... a tensão social na rotina diária da vida subjugada contém, em seu âmago, uma violência extrema. Faz-se, portanto, imprescindível dar visibilidade não apenas às imagens da violência explícita de confrontos policiais, mas também, igualmente, às cenas corriqueiras capazes de desvelar uma violência mais subterrânea (porém onipresente) na vida sob o *apartheid*.

Assumindo os riscos, Cole foi em busca de evidências da desumanidade sob as quais os corpos negros estavam sujeitos, fosse nas ruas, fosse em suas relações de trabalho. Portar uma câmera já era, por si só, um arriscado gesto de resistência e motivo de prisão. Apontar a câmera para os policiais, então, representava assumir sérios riscos; mesmo assim, Cole fotografou as regulares detenções dos que circulam pelas zonas “dos brancos” sem a devida autorização. É de um desses momentos sua emblemática fotografia de mãos negras algemadas – imagem em flagrante do momento que poderia levar à prisão quem a estivesse fotografando (Foto 2).



Foto 2: Ernest Cole: Negros algemados foram presos por estarem em uma área branca ilegalmente. (Segundo Julián Bahula, a lei proibía que imagens como essa fossem tiradas de pessoas sendo algemadas pela polícia). África do Sul, 1960

⁴ CROOKS, 2019.

Fonte: Magnum Photos⁴

Escondendo a câmera quando possível, chegou a contrabandear o equipamento fotográfico para dentro do complexo de mineração, onde captou a imagem de uma fileira de homens nus, alinhados contra a parede e braços erguidos acima das cabeças: uma inspeção médica de rotina, realizada de forma humilhante (Foto 3). Com o passar dos anos, porém, ele se tornou visado entre os policiais, tornando cada vez mais arriscada sua vida e seu trabalho na África do Sul.

Ele foi interrogado repetidamente pela polícia, que presumia que ele estivesse carregando equipamento roubado. Finalmente ele foi parado após fotografar as prisões por passes. Solicitado a se explicar, ele alegou que estava fazendo um documentário sobre delinquência juvenil. Percebendo sua promessa criminológica, a polícia, que agora operava através de um sistema difundido de informantes, convidou-o para se juntar às fileiras. Naquele instante, Cole decidiu deixar o país enquanto ainda podia. (SEKULA, 1986: 64, tradução nossa⁵)

⁵ Do original: He was questioned repeatedly by police, who assumed he was carrying stolen camera equipment. Finally he was stopped after photographing passbook arrests. Asked to explain himself, he claimed to be making a documentary on juvenile delinquency. Sensing his criminological promise, the police, who then as now operated through a pervasive system of informers, invited him to join the ranks. At that point, Cole decided to leave the country while he still could. (SEKULA, 1986: 64)

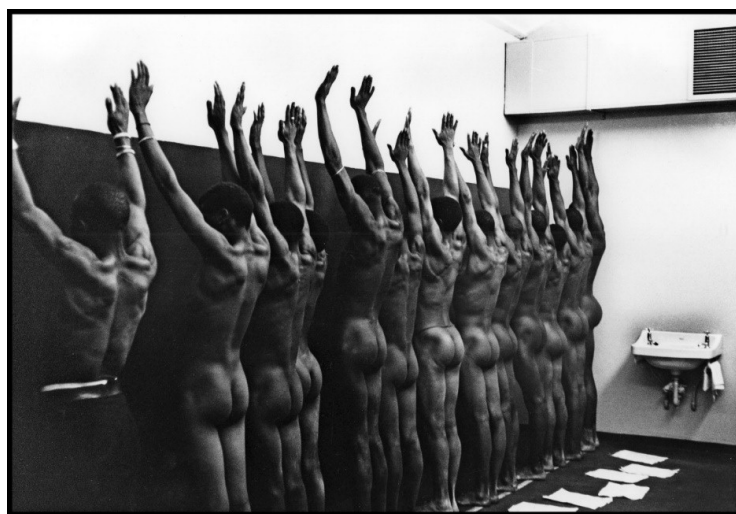


Foto 3: Ernest Cole: Durante o exame médico em grupo, os homens nus são conduzidos por uma série de consultórios médicos. África do Sul

Fonte: Magnum Photos

Cole, entretanto, tinha um plano. Por falar africâner, o fotógrafo dirigiu-se a um posto de classificação racial e solicitou a troca da grafia de seu nome (originalmente “Kole”) para Cole – e, dessa forma, pleitear a mudança em seu passe de *black* para *coloured*.

Assim, visto pelas autoridades não mais como um negro nativo, mas como um mestiço, ele aumentava seus direitos civis, ganhando autorização para deixar o país – e fazendo-o, levava consigo, clandestinamente, seus rolos de filme.

No exterior, Cole parecia conseguir o que tanto almejava. Publicou, no ano seguinte de sua partida e já nos Estados Unidos, o livro *House of bondage* (1967), que foi imediatamente banido na África do Sul. Até então, o mundo apenas conhecia pontuais rompantes de extrema violência do regime sul-africano, mas pouco de sua extensão cotidiana. A dimensão poética e testemunhal do trabalho de Cole evidenciou a desumanização orquestrada pelo *apartheid*, imprimindo uma consciência visual na comunidade internacional. Em seu livro, o fotógrafo pôde, finalmente, desabafar: “trezentos anos de supremacia branca na África do Sul nos colocaram em cativeiro, nos despojaram de nossa dignidade, roubaram-nos nossa autoestima e nos cercaram de ódio” (COLE, 1967 apud ERNEST..., 2009, tradução nossa⁶). Todavia, os sul-africanos não puderam, na época, escutar seu lamento.

⁶ Do original: Three-hundred years of white supremacy in South Africa has placed us in bondage, stripped us of our dignity, robbed us of our self-esteem and surrounded us with hate. (COLE, 1967 apud ERNEST..., 2009)

Apesar de cada uma das 185 imagens representarem uma acusação, poética e política, contra o *apartheid*, e sua tomada de posição denotar a coragem e a resistência do corpo negro às forças de sujeição do Estado, parece que Cole nunca ficou totalmente feliz com seu livro. Talvez porque, como constatara Brecht, a vida no exílio seja dura demais; ou talvez porque suas imagens foram alteradas – pois, como verificou Goldblatt, muitas das fotografias do *House of bondage* foram “desajeitadas, aparentemente para aumentar seu impacto político, mas à custa da integridade artística” (SMITH, 2010). Definitivamente, Cole pagou um alto preço por seu nobre gesto: apartado nos Estados Unidos, não conseguiu escapar do preconceito racial, não viveu o suficiente para ver o tão almejado fim do *apartheid* e nunca obteve autorização para retornar à África, morrendo em 1990 no exílio.

Foram precisos 35 anos para que tais fotografias clandestinas conquistassem a permissão de voltar para casa, agora com o devido reconhecimento de seu valor político e histórico⁷. Por fim, o desabafo do fotógrafo:

⁷ Em 2002 o Museu do Apartheid promoveu, pela primeira vez na África do Sul, a exposição das fotografias do livro *House of bondage*. Ver: Apartheid Museum (2011).

Quando eu digo que as pessoas podem ser demitidas ou presas ou abusadas ou chicoteadas ou banidas por ninharias, eu não estou descrevendo um caso excepcional para ser inflamatório. O que eu digo é verdade – e a maioria dos brancos sul-africanos reconheceria isso livremente. Eles não fingem que essas coisas não estão acontecendo. A crueldade essencial da situação não é que todos os negros sejam virtuosos e todos os brancos vilões, mas que os brancos sejam condicionados a não ver nada de errado nas injustiças que se impõem aos seus vizinhos negros. (COLE, 1967 apud ERNEST..., 2018, tradução nossa⁸)

⁸ Do original: When I say that people can be fired or arrested or abused or whipped or banished for trifles, I am not describing the exceptional case for the sake of being inflammatory. What I say is true – and most white South Africans would acknowledge it freely. They do not pretend these things are not happening. The essential cruelty of the situation is not that all blacks are virtuous and all whites villainous, but that the whites are conditioned not to see anything wrong in the injustices they impose on their black neighbors. (COLE, 1967 apud ERNEST..., 2018)

Enquanto Cole volta o seu texto para a comunidade branca, David Goldblatt, seguindo a mesma proposta de investigar histórias pequenas e cotidianas histórias, volta as suas lentes.

David Goldblatt: uma insólita abstração da realidade

Apesar de sul-africano de pele branca, David Goldblatt não era de origem *afrikâner*. Filho de imigrantes judeus, seus avós deixaram a Lituânia em 1892 para escapar da perseguição antissemita nos países bálticos. Com a família estabelecida na África do Sul, Goldblatt fora criado em meio a princípios morais como tolerância e antirracismo, valores familiares que embasaram a sua obra e foram expostos a ataques pela ascensão de um governo totalitário e segregacionista. O decisivo momento da eleição do Partido Nacionalista, em 1948, representou para muitos brancos de esquerda “o fracasso da possibilidade de construir um país para todos os sul-africanos” (MOURA, 2018). Quando Goldblatt iniciou sua carreira, seu propósito foi fazer da fotografia uma atividade política, meta a que o

fotógrafo se manteve fiel até seus últimos dias; contudo, tal prática representava desafios – a começar pela razão de que discordar do regime era motivo suficiente para detenção, mesmo para brancos. Outro fator foi determinante, também, foi que Goldblatt simplesmente abominava violência. Logo no início da carreira, o fotógrafo percebeu que não trabalharia na linha de frente e, então, direcionou seu ímpeto para o que o interrogava: o que levou a África do Sul ao extremo de um regime separatista?

Embora a luta contra o *apartheid* seja, assim como para os outros dois fotógrafos discutidos neste texto, o tema central do trabalho, a abordagem de Goldblatt se difere das demais por descentralizar a investigação das consequências, voltando-se também às causas do problema. Tal tomada de posição de Goldblatt exigiu um duplo movimento: de aproximação à vida cotidiana dos não-brancos, e de afastamento crítico de seus conterrâneos brancos. A solução política e estética encontrada para comunicar a tirania foi mostrar o que não podia ser dito: suas poéticas fotografias revelam, nas entrelinhas das cenas cotidianas dos sul-africanos, profundos questionamentos: de que forma um modo de vida desumano e racista ganha contornos de normalidade?

É a partir dessa reflexão que Goldblatt começa a documentar sua vizinhança, fazendo retratos honestos de pessoas que posam e se revelam para as lentes do fotógrafo, almejando que seus espectadores as vejam assim: como elas são, sem as máscaras temerárias impostas pela estrutura social racista – como o retrato de uma assistente em uma loja, em que a dignidade e a força de seu olhar causam impacto aos que a encaram (Foto 4). O contraste da imagem em preto e branco das fotografias de pretos e brancos – para Goldblatt, o uso da cor não era uma opção por ser suave demais para o *apartheid* (SPRING, 2018). A centralidade das pessoas no retrato, a intimidade conquistada pelo fotógrafo... todas são soluções estéticas que exaltam a dramaticidade da suposta dicotomia entre os tons de pele, colocando o humano no cerne do problema.

Investigando os bairros negros, Goldblatt passou horas, durante décadas, observando a vida em ruas ou ônibus superlotados em busca da captura daquilo “que é mais comum e menos extraordinário e que, por isso mesmo, tem o poder de revelar as estruturas perversas do *apartheid*” (MOURA, 2018). Seu interesse é expor não somente as dificuldades, mas também a resistência, a coragem necessária e, sobretudo, a dignidade de indivíduos que há séculos são vistos e tratados como desprovidos de humanidade, como não-pessoas.

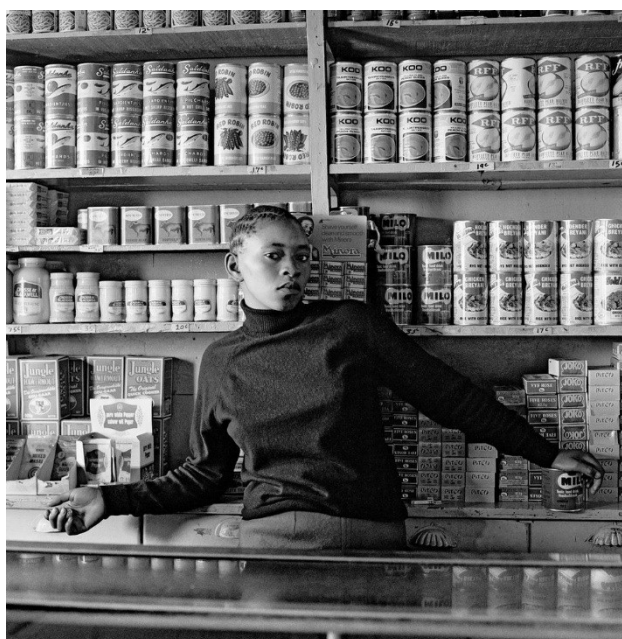


Foto 4: David Goldblatt: Assistente de loja, Orlando West, 1972
Fonte: Goodman Gallery⁹

⁹ Ver: DAVID..., c2019.

Foi então que sua investigação o levou para o outro lado, para as origens e a perpetuação desse modo de vida tão desumano. Goldblatt volta-se para os sul-africanos brancos e, em especial, os *africâners*, no intuito de compreender e expor uma pretensa normalidade em suas vidas cotidianas. Através de uma fotografia simples, Goldblatt ilumina uma complexidade *secreta*. Sua preocupação primordial recai sobre os valores morais: como era possível ser tão aparentemente normal, cidadãos de bem, de uma forma tão anormal?

Tais imagens nunca foram duplicatas da realidade, mas sim críticas à abstração dela, explica o fotógrafo. “Estou fotografando coisas reais, mas ao mesmo tempo é uma abstração da realidade. Sempre foi abstração da realidade” (APARTHEID..., 2013, tradução nossa). Como a fotografia de uma criança e sua babá: uma relação em que se estabelecem laços de confiança e afeto, mas que, por outro lado, sustenta a estrutura racial e racista sul-africana (Foto 5).

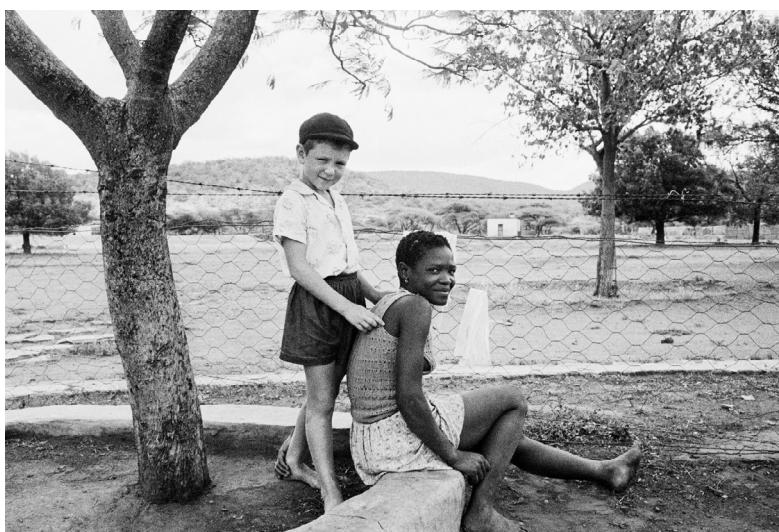


Foto 5: David Goldblatt: Filho de um fazendeiro com sua babá, Heimweeberg, Nietverdiend, 1964

Fonte: Goodman Gallery

Não se pode esquecer que, ao redor do que fora enquadrado pela câmera em imagens da vida cotidiana dos brancos, estava a precarização da vida dos negros, perpetuada em condicionamentos cotidianos de uma sociedade estruturada pelos princípios da segregação e do medo.

Em suas imagens, Goldblatt nos mostra compartilhar do ultraje de Brecht pela injustiça perpetrada e, então, o desespero de quando havia apenas injustiça e não ultraje (ARENDR, 2008)¹⁰. No começo do poema político do poeta exilado Bertold Brecht, a crítica recai na inocência que ainda persiste e silencia os gritos de horror dos tempos sombrios.

¹⁰ Na tradução para o português do texto de Arendt, a menção ao poema de Brecht está como “quando havia apenas erro e não ultraje”; já na tradução de Manuel Bandeira, lê-se “quando havia só injustiça e nenhuma indignação”.

Realmente, vivemos tempos sombrios!
A inocência é loucura. Uma fronte sem rugas
denota insensibilidade. Aquele que ri
ainda não recebeu a terrível notícia
que está para chegar.

Que tempos são estes, em que
é quase um delito
falar de coisas inocentes.
Pois implica silenciar tantos horrores!
(BRECHT, 2018)

Para o poeta, a inocência em tempos de barbárie só pode ser equiparável à loucura ou à insensibilidade: como quando uma conversa sobre a árvore é quase

¹¹ Em uma outra tradução direta do alemão, entre os versos 6 e 8 aparece a expressão “conversa sobre árvores”, que Manuel Bandeira traduziu como “falar de coisas inocentes”. “*Was sind das für Zeiten, wo / Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist. / Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!*”. (Quais são os momentos em que / Uma conversa sobre árvores é quase um crime / Porque inclui um silêncio sobre tantos erros!).

um crime por comportar o silêncio dos que consentem¹¹. Todavia, ainda que sobre outro pano de fundo, Arendt argumenta que “tudo era suficientemente real na medida em que ocorreu publicamente; nada havia de secreto ou misterioso sobre isso. E, no entanto, não era em absoluto visível para todos, nem foi tão fácil percebê-lo” (2008: 8). A obscuridade de tempos sombrios é disseminada não apenas por censuras e silenciamentos, como em discursos oficiais rasos e sem sentido; a sombra reveste os saberes e contagia as práticas cotidianas dos que, de alguma forma, foram isentos do horror. “Quando pensamos nos tempos sombrios e nas pessoas que neles viveram e se moveram, temos de levar em consideração também essa camuflagem que emanava e se difundia a partir do *establishment* – ou do “sistema”, como então se chamava” (ARENDT, 2008: 8).

Após o fim do *apartheid*, ao falar mais abertamente sobre suas fotografias, Goldblatt reiterou que, “na melhor das hipóteses”, esperava que “pudéssemos nos ver revelados como estávamos, por um espelho erguido em nós mesmos” (SPRING, 2018, tradução nossa). Nem todos, entretanto, conseguem enxergar a desumanidade de relações há muito naturalizadas. Como nem todos conseguiam ler nas entrelinhas das imagens de Goldblatt, isso resultou em duas consequências diametralmente opostas para o fotógrafo: por um lado, suas imagens ultrapassam as usuais proibições ou silenciamentos da época, pois os censores não as compreendiam. Por outro, muitos dos aliados na luta anti-*apartheid* compartilhavam da sensação de incompreensão diante das nuances e da profundidade de seu questionamento e denúncias, criticando o fotógrafo por não produzir imagens mais evidentes da violência perpetrada pelo regime.

Em contrapartida, o fotógrafo sabia e fazia questão de compartilhar o ensinamento de que uma boa fotografia precisa ser surpreendente e reflexiva para que, talvez assim, tenha a chance de despertar a potência de contestação em face do automatismo da normalidade tão mascarada e consolidada pelo hábito. A estranheza gerada pelas imagens de Goldblatt clama por uma pausa, uma interrupção em qualquer movimento. Um instante de quando se fecham os olhos e levantam-se as cabeças, um gesto de pura reflexão. Gesto comum ao próprio fotógrafo, que, entre outras questões, se pergunta: “como chegamos a ser do jeito que somos?” (DAVID...2018, tradução nossa). Desta forma, as imagens da vida cotidiana na África do Sul durante o regime do *apartheid* irrompem como a luz dos relâmpagos de Benjamin, a riscar a imobilidade de todo o horizonte.

Certa vez, Goldblatt declarou: “Eu quero que as fotos sejam vistas, porque eu quero que a mensagem seja ouvida” (SPRING, 2018, tradução nossa). Mais resistente do que qualquer regime político, a dedicação de Goldblatt resultou em sete décadas documentando sul-africanos para sul-africanos. Seja por meio de imagens poéticas que evidenciam o paradoxo da presumida normalidade, seja pelo intermédio de imagens atrozistas que denunciam injúrias e crimes de Estado; a fotografia, mesmo sitiada, atua na visibilidade e contestação das diversas formas de violência cometidas diariamente em tempos sombrios.

Considerações finais

Apesar do tom negro da pele o proibir de fotografar, Peter Magubane se dedicou a registrar os rompantes de violência explícita do Estado em confrontos com os corpos insurgentes. Ernest Cole, por sua vez, usufruiu de seu passe *coloured* para dar voz global às imagens de uma violência mais subterrânea, contida na cotidiana humilhação da vida dos negros em seus trabalhos e nas ruas da cidade. David Goldblatt, por sua vez, com maior liberdade de movimento por sua pele branca, buscou desvelar a violência silenciosa implícita na pura abstração da realidade – que pode ser percebida nas entrelinhas de suas cenas comuns da vida cotidiana dos sul-africanos brancos.

Gestos arriscados que dão vida às imagens em meio à barbárie de uma época: todos pagaram um preço por sua tomada de posição. A questão não é se valeu a

pena; como disse Brecht, ele até gostaria de, conforme orientam os livros antigos, ter se mantido afastado das lutas do mundo. Isso, porém, simplesmente não lhe era possível em tempos tão sombrios. O mesmo acontece com os fotógrafos que se arriscaram a afrontar o regime com a convicção e as armas que possuíam – implicaram a vida na missão de desvelar ao mundo pequenos fragmentos entrecortados da barbárie de sua época, munidos da crença de que, mesmo minúsculas, frágeis e intermitentes, as imagens, em algum momento futuro, iluminariam a história do que realmente foi viver sob o *apartheid*. Essas três são trajetórias de vida que narram a poética da resistência das imagens.

Assim como os fotógrafos, as fotografias resistem. Imagens que, por nascerem sitiadas, precisam aguardar o momento em que o passado possa ser interrogado para, finalmente, cumprir seu destino; um tempo quando sua leitura se torna possível e o passado pode, a partir da atualidade, ser finalmente redimido, dado que a imagem que almeja o futuro carrega em si uma voz, o eco de um apelo que nos faz saltar sobre a história, conclamando sua leitura no tempo de agora.

Tais histórias minúsculas e complexas somam múltiplas dimensões para se pensar sobre o momento histórico em questão. “Eleger o minúsculo é optar pela resistência que assume a irrupção da fratura como única possibilidade de sacudir o sistema, perturbando-o desde o interior de suas paredes” (COHEN, 2015: 9). Valorizar a mínima resistência em cada ação, por mais ínfima que seja, é tensionar desde dentro a rachadura que há tudo e que possibilita a luz de entrar (COHEN, 2015: 15).

O mínimo que nós podemos fazer em resposta, portanto, é dedicar mais tempo a essas histórias, multiplicando o eco de suas vozes; pois, antes que pudesse haver um tempo histórico em que a solidariedade entre os homens independeria de tons de pele, em que valores como liberdade e direito à vida seriam respeitados; novas sombras cinzentas de intolerância e incitação à violência voltaram a pairar no ar. Para que a luz possa dissipar por completo a obscuridade é preciso reverberar as imagens das pequenas histórias que tanto nos dizem sobre o devir da humanidade.

Referências

A HISTORIC account of South Africa’s Soweto uprising by the photographer who captured it. *Don’t Party*, [s. l.], 4 jun. 2016. Disponível em: <https://medium.com/@DontParty/a-historic-account-of-south-africas-soweto-uprising-by-the-photographer-who-captured-it-3df9817905cf>. Acesso em: 22 dez. 2020.

APARTHEID, white society and photography: David Goldblatt is interviewed at Arles (2006). *American Suburb X*, [s. l.], 17 abr. 2013. Disponível em: <https://americansuburbx.com/2013/04/interview-david-goldblatt-interview-at-arles-2006.html>. Acesso em: 22 dez. 2020.

APARTHEID MUSEUM. Life under apartheid. Joanesburgo, 1 dez. 2011. Disponível em: <http://www.apartheidmuseum.org/life-under-apartheid>. Acesso em: 2 maio 2019.

ARENDT, H. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARENDT, H. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BRECHT, Bertold. Aos que vierem depois de nós. Tradução de Manuel Bandeira. *Revista Prosa Verso e Arte*, Rio de Janeiro, 18 fev. 2018. Disponível em: <https://www.revistaprosaversoarte.com/aos-que-vierem-depois-de-nos/>. Acesso em: 22 dez. 2020.

BUTLER, J. Levante. In: DIDI-HUBERMAN, G. *Levantes*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

CAIN, S. Peter Magubane's best photograph: a girl and her maid on a 'Europeans only' bench. Entrevistado: Peter Magubane. *The Guardian*, Londres, 12 nov. 2015. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/nov/12/peter-magubane-best-photograph-white-girl-black-maid-apartheid-south-africa>. Acesso em: 22 dez. 2020.

COHEN, E. Walter Benjamin. Resistências minúsculas. A maneira de introdução. In: COHEN, E. (ed.). *Resistências Minúsculas*. Buenos Aires: EGodot, 2015.

CROOKS, H. The power and impact of Ernest Cole's rediscovered archive. *Magnum Photos*, Londres, 24 nov. 2019. Disponível em. Acesso em: 22 dez. 2020.

DAVID Goldblatt. *Goodman Gallery*, Johannesburg, 2019. Disponível em: <https://www.goodman-gallery.com/artists/david-goldblatt>. Acesso em: 22 dez. 2020.

DAVID Goldblatt: photographs 1948-2018. *Museum of Contemporary Art Australia*, Sydney, 29 out. 2018. Disponível em: <https://www.mca.com.au/artists-works/exhibitions/david-goldblatt/>. Acesso em: 22 dez. 2020.

DIDI-HUBERMAN, G. *Quando as imagens tomam posição: o olho da história*, I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

ERNEST Cole. *Magnum Photos*, Londres, 4 jun. 2018. Disponível em: <https://www.magnumphotos.com/photographer/ernest-cole/>. Acesso em: 22 dez. 2020.

ERNEST Cole. *South African History Online*, Cape Town, 13 jun. 2009. Disponível em: <https://www.sahistory.org.za/people/ernest-cole>. Acesso em: 22 dez. 2020.

KONDER, L. *A poesia de Brecht e a história*. Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, São Paulo, 29 jan. 2007. Disponível em: www.iea.usp.br/publicacoes/textos/konderbrecht.pdf. Acesso em: 22 dez. 2020.

KRANTZ, D. L. Politics and photography in apartheid South Africa. *History of Photography*, Abingdon, v. 32, n. 4, p. 290-300, 2008. Disponível em: <https://www.sahistory.org.za/sites/default/files/Apartheid-South-Africa.pdf>. Acesso em: 22 dez. 2020.

MOURA, R. David Goldblatt: a arte de se indignar. *Revista ZUM*, São Paulo, 19 out. 2018. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-15/goldblatt-zum15/>. Acesso em: 22 dez. 2020.

SEKULA, A. The body and the archive. *The MIT Press*, Cambridge, v. 39, p. 3-64, 1986. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/778312>. Acesso em: 22 dez. 2017.

SMITH, D. Life through a lens: Ernest Cole photographs shed light on apartheid. *The Guardian*, Londres, 22. dez. 2010. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2010/nov/25/ernest-cole-david-goldblatt-apartheid-photography>. Acesso em: 22 dez. 2020.

SPRING, A. David Goldblatt's photographs: documenting the casual horror of apartheid South Africa. *The Guardian*, Londres, 15 out. 2018. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/oct/16/david-goldblatts-photographs-documenting-the-casual-horror-of-apartheid-south-africa>. Acesso em: 22 dez. 2020.

UNIVERSITY OF SOUTH AFRICA. The apartheid project 1948-1994. *UNISA*, Pretoria, 19 out. 2018. Disponível em: <https://www.unisa.ac.za/sites/corporate/default/Unisa-History-and-Memory-Project/Timeline/The-Apartheid-Project-1948-%E2%80%93-1994>. Acesso em: 22 dez. 2019.

VELASCO, S. Exposição na Alemanha traça paralelo entre o apartheid e a fotografia na África do Sul. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 abr. 2013. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/exposicao-na-alemanha-traca-paralelo-entre-apartheid-a-fotografia-na-africa-do-sul-8222928>. Acesso em: 22 dez. 2020.