NIP-C@M

Núcleo de Investigação em Práticas e Competências Mediáticas

Universidade Autónoma de Lisboa

OS MENINOS DE MACILAU

REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DA INFÂNCIA E DA JUVENTUDE MOÇAMBICANAS NA FOTOGRAFIA DE MÁRIO MACILAU

CARLOS PINHEIRO

Doutorando em Media e Sociedade no Contexto
da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa
Universidade Autónoma de Lisboa

Fevereiro de 2022

WP 05

RESUMO:

Mário Macilau**,** fotógrafo moçambicano que vive e trabalha entre Maputo e Lisboa, apesar de relativamente jovem (n. 1984), possui já com uma obra vastíssima, premiada internacionalmente, que faz dele um dos mais promissores artistas africanos da atualidade. Trabalhando habitualmente com grupos marginalizados, Macilau é um fotógrafo socialmente comprometido com as questões políticas, sociais e de identidade das populações, usando o retrato como forma de expressão privilegiada. Neste trabalho, iremos debruçar-nos em particular sobre os retratos de crianças e jovens, meninos a quem a rua roubou a infância (à semelhança do próprio Macilau), mas dos quais se desprende uma energia e uma vitalidade que nos reconciliam com o poder da fotografia em tornar o mundo melhor.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia africana, Mário Macilau, retrato, fotografia moçambicana

É uma ilusão pensar que as fotos são feitas com a câmara… elas *são feitas com os olhos, o coração e a mente*.

– *Henri Cartier- Bresson*[1]

INTRODUÇÃO

Vivemos rodeados de imagens. Os media, tantos os tradicionais como os novos, disputam a nossa atenção com imagens estáticas e em movimento. Na rua, a publicidade, os sinais de trânsito, a arte urbana, a propaganda política e a institucional enchem o espaço urbano de signos visuais, num diálogo, nem sempre compreensível, com a arquitetura e outras artes. As redes sociais baseiam o seu sucesso nesta civilização do espetáculo, fazendo de nós ávidos consumidores de imagens. Mas também produtores: existem no planeta mais equipamentos de captura de imagens (*smartphones*) do que habitantes, o que significa que o homem nunca produziu tantas imagens como hoje. A cada minuto, 500 horas de vídeo são enviadas para o YouTube e mil milhões de horas de conteúdos são assistidos todos os dias. O Google Fotos, o popular serviço de armazenamento de fotografias da Google, tem mais de um trilião de imagens armazenadas, e a cada semana os utilizadores enviam para o *site* 38 milhões de novas fotos. O extraordinário sucesso de aplicações como o Instagram ou o TikTok é sintomático desta voracidade de consumo mediático, num alucinante *scrolling* que nos leva de imagem em imagem, em busca da nova experiência estética ou sensorial. Mas, por vezes, paramos. No ecrã, uma imagem de duas crianças sobre um fundo indistinto, uma transportando um enorme peixe à cabeça, a outra apontando para a sua direita e ocultando parcialmente com o braço o rosto da primeira[2]. A tendência é simplesmente colocar gosto e avançar. Mas há algo que nos prende, aquele gesto, aquele olhar, aquele rosto escondido, aquele estranho enquadramento. Esta não é uma fotografia, é uma história, e nós ainda gostamos mais de histórias do que de imagens. É este o extraordinário poder da fotografia, quase dois séculos depois de Niépce e Daguerre descobrirem o processo de fixar imagens sobre uma superfície.

O autor da foto que nos prende a atenção é Mário Macilau, fotógrafo moçambicano nascido em Maputo em 1984. Será sobre a obra Macilau que nos iremos debruçar neste trabalho, sobre a sua leitura da sociedade moçambicana através de fortíssimas imagens a preto e branco, que faz dele um dos principais representantes da fotografia africana da atualidade. Não obstante tratar-se de um fotógrafo ainda jovem, tem já uma obra muito vasta, pelo que

[1] https://www.photogpedia.com/henri-cartier-bresson-quotes
[2] https://www.instagram.com/p/Btad4F5BtA8

analisaremos em particular as representações de crianças e jovens, num universo temporal entre 2007 e 2020.

Começaremos este trabalho com uma breve história da fotografia em África e em Moçambique, no contexto colonial e pós-independência. Passaremos de seguida à análise da obra de Macilau, a partir do seu vasto espólio fotográfico e de uma seleção de séries fotográficas temáticas.

BREVE HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA EM ÁFRICA

A fotografia foi introduzida em África por viajantes europeus em outubro-novembro de 1839, apenas dois anos após a sua invenção. O francês Frédéric Goupil-Fesquet, acompanhando o seu tio, o pintor Horace Vernet, e o suíço Pierre Joly de Lotbinière fizeram daguerreótipos de monumentos antigos no Egipto. As suas fotografias foram reproduzidas por Noël-Paymal Lerebours em *Excursions Daguerrians* (1840-44) e Hector Horeau em *Panorama d'Egypte et de Nubie* (1841). Ambas as publicações fizeram sucesso no florescente mercado europeu de arte orientalista, que se tinha desenvolvido desde finais do séc. XVIII, em particular após as campanhas de Napoleão no Egito. O número de visitantes do Egipto – exploradores e antiquários, mas também viajantes que prolongavam a Grande Viagem e turistas atraídos por viagens organizadas e pela crescente indústria turística – acelerou e ampliou as atividades fotográficas nessas áreas. Outras regiões do Norte de África – Argélia, Marrocos, Tunísia, Síria e Líbia – assistiram também, por esta altura, à chegada da fotografia pelas mãos de viajantes europeus. Tal como no Egito, estes primeiros fotógrafos foram motivados sobretudo pelos interesses documentais de arquitetos, antiquários e arqueólogos, que se concentraram inicialmente nas ruínas greco-romanas. “O sítio de Baalbek no Líbano atual foi fotografado frequentemente por visitantes e fotógrafos comerciais; uma lista que começa com Joly de Lotbiniere (1839) e Gerault de Prangey (1842), seguida em breve por Maxime DuCamp (1850)” (Hannavy, 2018, p. 18).

Na África Subsariana (termo controverso do séc. XIX, utilizado para descrever os países do continente africano que não eram considerados parte do Norte de África), a fotografia começou por chegar às cidades costeiras de escala das rotas comerciais marítimas entre a Europa e a Australásia. Anúncios em jornais da década de 1840 testemunham a existência de daguerreotipistas a trabalhar nos principais portos africanos. “Estes primeiros fotógrafos eram itinerantes, produzindo principalmente retratos para colonos europeus e locais durante algumas semanas de cada vez, antes de seguirem viagem” (Hannavy, 2018, p. 16).

Os primeiros estúdios fotográficos permanentes surgiram na África do Sul em 1846, quando o parisiense Jules Léger abriu um estúdio em Grahamstown, e Carel Sparmann estabeleceu um na Cidade do Cabo. Em 1861, já existiam cerca de 40 estúdios fotográficos na África do Sul. Tal como noutros locais, os primeiros estúdios comerciais africanos nem sempre eram rentáveis, pelo que os "fotógrafos muitas vezes aumentavam os seus rendimentos continuando a trabalhar em profissões relacionadas, como oculistas, químicos, joalheiros, tipógrafos, editores e livreiros" (Hannavy, 2018, p. 16).

A invenção da fotografia coincidiu com o crescimento das viagens europeias pelo interior de África, e o novo meio foi utilizado com entusiasmo para documentar estas explorações. As primeiras fotografias do interior da África Subsariana foram tiradas durante a expedição de Livingstone (1813-1873) ao Zambeze, em 1858-1864, pelo seu fotógrafo e cartógrafo oficial Charles Livingstone (1821-1873).

A fotografia foi também utilizada pelos inúmeros missionários que foram para África "para demonstrar os benefícios da conversão e para ensinar histórias bíblicas, morais e outras histórias educacionais" (Hannavy, 2018, p. 17). As fotos serviam ainda para a angariação de fundos para as missões, em que aos potenciais mecenas eram mostradas fotografias encenadas de "nativos" nus e sujos justapostas a fotos dos mesmos vestidos e ordenados depois da conversão, representando a transformação dos povos indígenas de "selvagens ateus" em "cristãos civilizados".

Os estudos etnográficos foram outras das áreas a apropriar-se muito rapidamente do novo *media*. A fundação da Sociedade Etnológica de Londres, em 1843, foi sintomática de um crescimento na Europa do interesse pelas raças humanas e pela sua classificação através do estudo das suas características distintivas. Em África e noutros lugares, viajantes e missionários fotografavam os nativos para fornecer provas "científicas" para as disciplinas emergentes da antropologia e etnografia, fotos muitas vezes "usadas como prova da deficiência física e cultural das «raças inferiores», ajudando a legitimar as desigualdades sociais, económicas e políticas intrínsecas ao domínio colonial" (Ryan, 2014, p. 35).

A administração colonial também fez um aproveitamento da fotografia, tanto ajudando como documentando a expansão europeia na África Subsariana. Aplicada ao levantamento topográfico, à cartografia e à reprodução de planos, a fotografia aumentou consideravelmente o conhecimento europeu sobre os territórios em que os colonos se aventuravam. Foram contratados fotógrafos para registar feitos de engenharia, tais como a construção de caminhos-de-ferro, estradas e pontes, símbolos dos "efeitos civilizacionais" do esforço colonial.

A partir de final do séc. XIX, a invenção da câmara *Kodak*, que simplificava e embaratecia todo o processo fotográfico, contribuiu para a massificação da fotografia à escala global, tornando-a um passatempo popular. Este fenómeno, no caso de África, foi ainda impulsionado pelo crescimento do colonialismo. Na primeira metade do séc. XX, as câmaras faziam habitualmente parte da bagagem de colonos europeus em África, pois "a fotografia facultava um meio simples de os colonos registarem as suas viagens, a nova vida e os esforços para criar um lar em locais desconhecidos e partilhar essas experiências com a família e amigos lá longe" (Ryan, 2014, p. 37). Ainda de acordo com Ryan (2014), os temas eram quase sempre os mesmos: vistas de paisagens; atividades desportivas e de lazer; eventos e cerimónias oficiais; troféus de caça; interiores domésticos; grupos de família (muitas vezes com os criados coloniais em pano de fundo); animais de estimação exóticos e animais domesticados; e, em meados do séc. XX, automóveis. Tal como na Europa, estes fotógrafos amadores entusiásticos formaram clubes de fotografia para a troca de informações, conselhos e ideias, incentivados pelo crescente número e variedade de revistas fotográficas publicadas. Na África Subsariana, a primeira reunião de clubes de fotografia teve lugar em Kimberley, África do Sul, em 1890.

A partir de finais do séc. XIX começou também a desenvolver-se a fotografia comercial. Em comparação com fotografias tiradas por funcionários coloniais, cientistas e amadores, os fotógrafos comerciais – fotógrafos que abasteciam o mercado europeu de fotografias de viagem – criaram imagens menos autênticas de África e dos seus povos, reforçando a imagem estereotipada que os europeus tinham do continente africano.

> Grandes empresas fotográficas que operaram na África Subsariana, tais como a Naretti (Abissínia), a Lazarus (Moçambique) e a Harris (África do Sul), produziram fotografias apelativas e comercializáveis através da encenação cuidadosa de temas para adotar certas poses e usar roupas e ornamentos "típicos". As suas representações manipuladas contribuíram ainda mais para um estereótipo de África e dos africanos (Hannavy, 2018, p. 18).

Feita sobretudo por, e para, europeus, a fotografia tendia a servir os interesses e prioridades de quem a fazia e de quem a via, numa visão imparcial, preconceituosa e estereotipada do continente que persiste até aos dias de hoje. Contudo, como afirma Ryan (2014, p. 40), nem sempre, nem inevitavelmente, a fotografia foi uma arma do poder colonial, pois muitas vezes as câmaras registavam mais ou menos do que aquilo que os fotógrafos pretendiam. "Mesmo as próprias fotografias feitas ao serviço do império podiam, podiam, em mãos diferentes, tornar-se instrumentos de denúncia das injustiças e

indignidades do domínio imperial ou do governo colonial" e muitas delas originaram campanhas populares na Europa e na América contra a violência e a escravidão.

Naturalmente, a fotografia em África não era exclusiva dos europeus e, em finais do séc. XIX, já existiam fotógrafos africanos. A. C. Gomes, por exemplo, estabeleceu um estúdio em Zanzibar em 1868 e abriu mais tarde uma filial em Dar es Salaam; N. Walwin Holm abriu o seu estúdio em Acra em 1883 e foi, em 1897, o primeiro fotógrafo africano admitido como membro da Royal Photographic Society da Grã-Bretanha. Outros fotógrafos ativos no final do séc. XIX foram George da Costa (em Lagos, em 1895), E. C. Dias (em Zanzibar, na década de 1890), e F. R. L. Lutterodt (do Gana, que trabalhou em Acra, Camarões, Gabão e Fernando Pó na década de 1890).

No início do séc. XX havia estúdios fotográficos propriedade de africanos na maior parte das cidades coloniais africanas, que "proporcionavam espaços de experimentação nos quais as convenções ocidentais do retrato e dos adereços de estúdio, como cadeiras, livros, fundos com quadros europeus, podiam ser adaptados de forma variada, hibridizados e reinterpretados" (Ryan, 2014, p. 40).

Na segunda metade do séc. XX, a fotografia africana começou a ganhar destaque no Ocidente. Muitos dos seus principais representantes começaram a trabalhar ainda no período colonial e prosseguiram no contexto pós-independência. Destacamos o moçambicano Ricardo Rangel (de que falaremos adiante), o queniano Omar Said Bakor (1932-1993) (que usava a fotomontagem para representar relações de família e pôr os seus retratados em locais fantasiosos, como na televisão ou na Lua), e os retratistas malianos Seydou Keita (1923-1998) (cujos retratos mantêm hoje uma sensibilidade modernista tão atual como quando as suas fotografias foram feitas – figura 1) e Malick Sidibé (1936-2016) (cujos retratos da juventude de Bamako nos dão uma visão única da capital maliana – figura 2).

Figura 1. Seydou Keita, Duas Mulheres (1959)

Figura 2. Malick Sidibé, Nuit de Noël (Happy Club) (1963)

Merecem ainda referência o camaronês Samuel Fosso (n. 1962) (que fez a maior parte da sua carreira na República Centro-Africana e cujo trabalho inclui a utilização de autorretratos, adotando uma série de personas), o senegalês Mama Casset (1908-1992) (com vários livros publicados e exposições na Europa e que serviu de inspiração a toda uma nova geração de fotógrafos artistas africanos) e os sul-africanos Ernest Cole (1840-1990) – o primeiro fotógrafo sul-africano *freelance* (figura 3) – e Santu Mofokeng (1956-2020), conhecido como o fotógrafo do *apartheid* e vencedor do Prince Claus Award em 2009.

Figura 3. Ernest Cole. África do Sul (1960)

Entre a geração mais recente, destacamos os nigerianos Kadara Enyeasi e Lakin Ogunbanwo, o sul-africano Phumzile Khanyile (que já expôs em Portugal, nos Palácio dos Duques de Cadaval, em Évora), o marroquino Hassan Hajjaj, os ganeses Prince Gyasi e Nana Kofi Acquah, o queniano Brian Otieno, o etíope Girma Beta e os angolanos António Ole e Edson Chagas.

FOTOGRAFIA EM MOÇAMBIQUE

A prática da fotografia na África colonial portuguesa – tal como em muitos outros territórios coloniais europeus – "refletia o processo mais lato de expansão colonial, desenvolvimento e controlo. Assim, algumas das primeiras fotografias foram de portos e locais em áreas

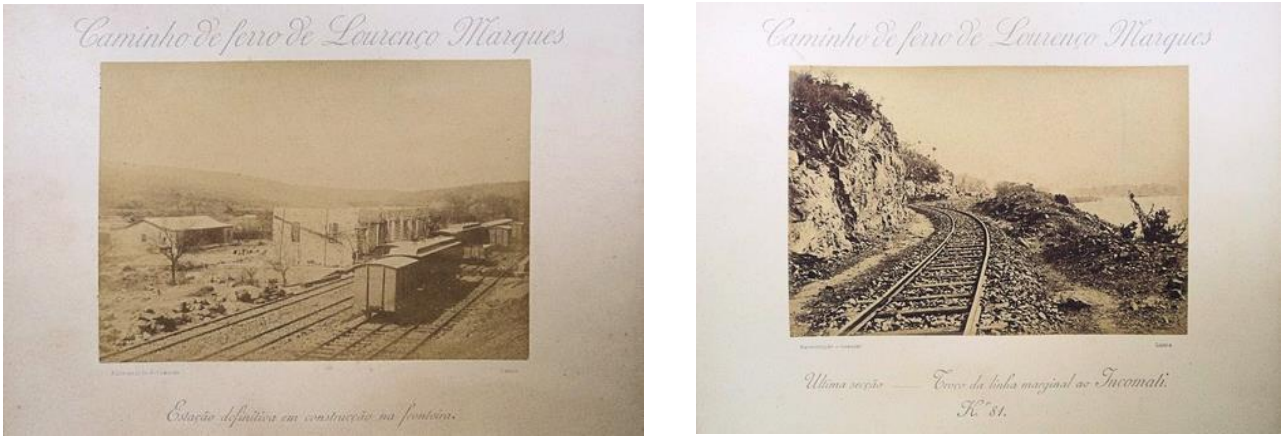

Figura 4. Chapas fotográficas de Manoel Romão Pereira. COLLECÇÃO DE PHOTOGRAPHIAS RELATIVAS AO CAMINHO DE FERRO DE LOURENÇO MARQUES. Reprodução – Camacho, Lisboa. Ferin & Comp.ª Lisboa. S/d. [1889-90]

costeiras, as primeiras a serem incorporadas na governação colonial" (Ryan, 2014, p. 38). Na década de 90 do séc. XIX, havia vários fotógrafos na Beira e em Lourenço Marques. Entre os pioneiros, destaque para Manoel Joaquim Romão Pereira, fundador do Atelier Portuguez de Photographia em Lourenço Marques, conhecido pelos locais como a casa do fotógrafo Pereira. Da sua atividade como fotógrafo conhecem-se encomendas do Governo português, como a reportagem da construção do caminho-de-ferro de Moçambique[3], iniciada em 1886 (figura 4).

Em 1888, na altura da competição geopolítica entre Portugal e a Grã-Bretanha que ficou conhecida por Mapa Cor-de-Rosa, Manoel Pereira foi encarregado, pelo ministro conselheiro Frederico Ressano Garcia, de chefiar uma "expedição fotográfica" de todo o Moçambique "até onde se encontrasse vestígios da presença portuguesa", tarefa que iniciou em 1889 e terminou em 1891, registando para o efeito monumentos, edifícios, estações de caminho-de-ferro, povoações, régulos e povos indígenas (figuras 5 e 6).

[3] http://www.castroesilva.com/store/sku/1112CS041/fotografia-africa-colleccao-de-photographias-relativas-ao-caminho-de-ferro-de-lourenco-marques-mocambique

Figura 5. Manoel Romão Pereira. (1889-91). Fazenda agrícula [agrícola] em Miranbaque - Pessoal da colheita da cana seca (uma fazenda agrícula próxima a Senna). Região do Zambeze e Chire. Arquivo Histórico Ultramarino.

Figura 6. Manoel Romão Pereira. (1889-91). Sede do superior da Missão da Zambézia, collegio [colégio] e pessoal director com assistência do Rev.do Bispo Dias Ferreira. Quelimane. Arquivo Histórico Ultramarino.

Parte do resultado desta expedição foi mostrado, no Porto, nas Comemorações do V Centenário do Infante D. Henrique, em março de 1894, no Palácio de Cristal, e também na Exposição Insular e Colonial Portugueza, de 1897.

Em 1899, os irmãos ingleses Joseph e Moses Lazarus estabeleceram um estúdio fotográfico em Moçambique (Lourenço Marques), um dos primeiros de África, dedicado sobretudo à fotografia comercial, em especial o postal ilustrado (figuras 7 e 8).

Figura 7 – Lourenço Marques: Ricksha Boy [rapaz com riquexó]. Postais de Moçambique, edição de J. & M. Lazarus - Arquivo Histórico Ultramarino.

Figura 8 – Lourenço Marques: Delagoa Bay: Avenida Castilho. Postais de Moçambique, edição de J. & M. Lazarus. Arquivo Histórico Ultramarino.

No início do séc. XX, destaque para o trabalho de José dos Santos Rufino, autor dos dez *Álbuns Fotográficos e Descritivos da Colónia de Moçambique*[4], publicados em 1929, importante documento da presença portuguesa no continente africano e para o estudo da África colonizada. Em linhas gerais, as fotografias contidas na publicação estabelecem uma divisão entre a área rural e a área urbana da colónia. Na primeira, são retratados sobretudo

[4] http://memoria-africa.ua.pt/Library/AFDCM.aspx

os indígenas, e nas fotos transparece o referencial racista que orientou a ação colonial nesse período. A exaltação da sexualidade feminina, a animalidade e excentricidade "natural" dos africanos e a depreciação dos costumes indígenas (figuras 9, 10 e 11[5]), especialmente no tocante à composição dos núcleos familiares, comparados com o modelo cristão europeu, são evidentes tanto nas imagens como nas legendas das mesmas. "Se não tratados como parte da fauna, os indígenas foram mostrados como exóticos e suas características sociais e culturais foram desqualificadas quando confrontadas com o modo de vida europeu" (Guirro, 2017, p. 214).

Figura 9. "Estudo de posés plásticas... (Preta também ser gente)".

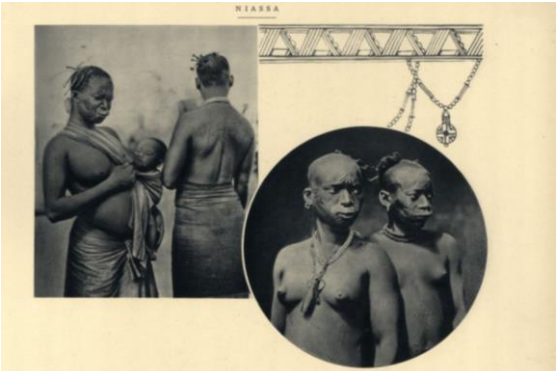

Figura 10. "A tatuagem, especialmente a cara; o nariz furado, donde pende uma argola, o lábio superior deformando e o cabelo cortado de uma forma extravagante com os «canudinhos» no penteado, tornam as mulheres «Macondes» - simplesmente horríveis."

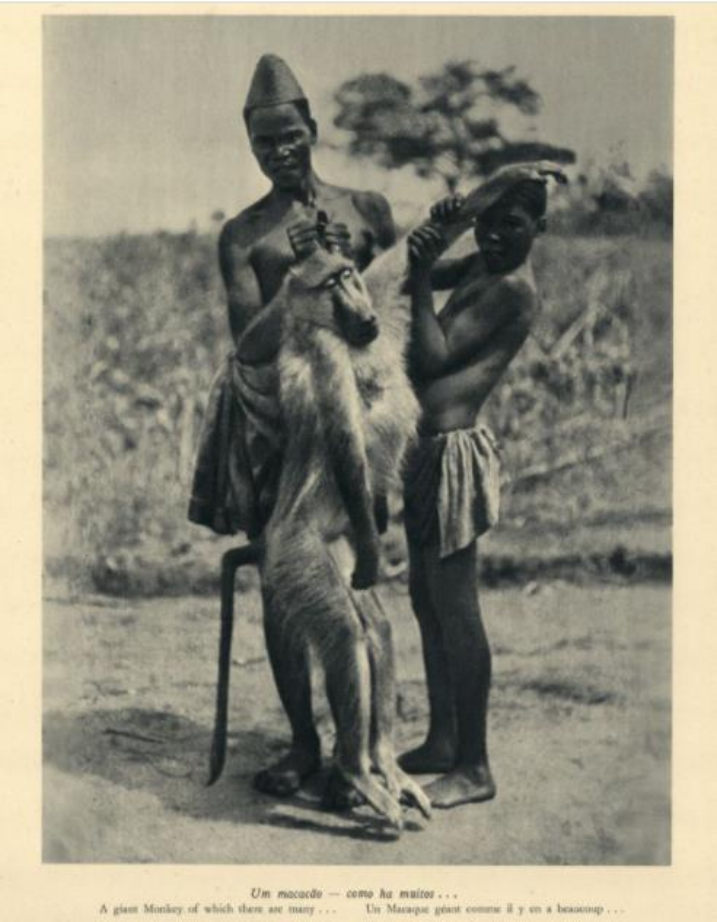

Figura 11. "Um macaco - como há muitos..."

Nas fotografias tiradas em ambiente urbano, tenta-se, pelo contrário, mostrar o desenvolvimento da colónia, fruto da ação "civilizadora" dos portugueses. Em teoria, este seria um espaço privilegiado, reservado para os que vieram da Europa e para os seus descendentes.

[5] RUFINO, José dos Santos. Álbuns fotográficos e descritivos da Colónia de Moçambique, vol. 10. Raças, usos e costumes indígenas e alguns exemplares da fauna moçambicana, 1929, pp. 61, 67 e 73.

Figura 12. "Teatro Gil Vicente: uma popular casa de espetáculos, genuinamente portuguesa"

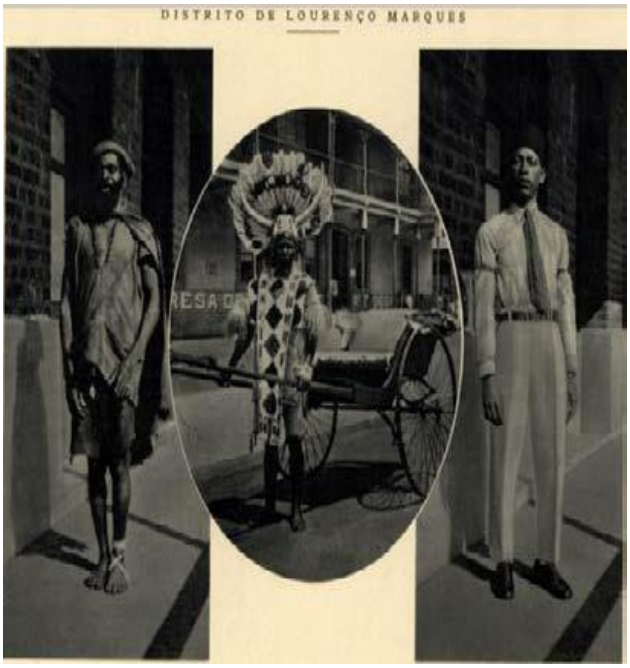

Figura 13. "'Páshiça' - o 'galego' africano. Condutor de 'Ricshaw' com os ornamentos esquisitos usados por 'colegas' estrangeiros, mas que a polícia de Lourenço Marques não parece disposta a permitir...fora da época carnavalesca. um 'monhé' africano".

No espaço urbano, os indígenas aparecem quer envergando os seus trajes tradicionais quer a indumentária europeia, o que, tanto num caso como no outro, gera comentários depreciativos aos editores dos álbuns (figuras 12 e 13[6]). "As críticas tanto aos que se exibiram como indígenas quanto aos que tentaram parecer europeus significaram a tentativa de preservação espacial e simbólica do universo lusitano ali criado" (Guirro, 2017, p. 223).

As companhias concessionárias, uma marca característica do desenvolvimento colonial português, foram outro tema recorrente da fotografia em Moçambique no período colonial, como é o caso da Companhia de Moçambique, criada em 1891, e de que subsistem em arquivo[7] milhares de fotografias (figura 14), ou da Companhia da Zambézia, constituída em 1879, que produziu álbuns fotográficos que documentavam as suas atividades (em diferentes sectores, embora com maior incidência nos da indústria extrativa, agrícola e comunicações), entre 1893 e 1960 (figuras 15, 16 e 17[8]). Estas fotografias são preciosas não só pelo que revelam, como pelo que escondem. Como instrumentos de poder colonial,

[6] RUFINO, José dos Santos. Álbuns fotográficos e descritivos da Colónia de Moçambique, vol. 3. e 4, 1929, pp. 68 e 73.
[7] Arquivo Fotográfico da Companhia de Moçambique. Arquivo Nacional Torre do Tombo. https://digitarq.arquivos.pt/details?id=3678378
[8] Álbum "Companhia da Zambézia, Photographias, Álbum n.º 1", Instituto de Investigação Científica Tropical https://actd.iict.pt/view/actd:AHUD27965

Figura 14. Transporte de algodão das fábricas da Compagnie Cotonnière du Mozambique para a estação do caminho de Ferro na Murraça - Nova Chupanga.

Figura 15. Descasca de cocos por indígenas, num palmar da Cherind.

Figura 16. Plantação de mapira situada na herdade de Luciano Lacerda de Almeida.

Figura 17. S. Domingos - Interior da fábrica do Cairo.

estes registos fotográficos oficiais glorificam sobretudo as realizações dos portugueses e a construção de infraestruturas coloniais e tendem a ocultar "as difíceis condições de trabalho e as baixas de muitos trabalhadores coloniais em vários empreendimentos nas colónias. Na verdade, as imagens do trabalho africano em colónias como Moçambique eram o fulcrum de muitas ansiedades coloniais" (Ryan, 2014, p. 35).

Na fotografia moçambicana feita por fotógrafos africanos há dois nomes que se destacam logo a partir de meados do séc. XX.

Em primeiro lugar, Sebastião Langa, nascido em 1920, em Majacaze, na província de Gaza. Tendo trabalhado como guarda no estúdio Lusitana, foi aí que começou a aprender fotografia. A partir de 1946, dedicou-se exclusivamente à produção fotográfica, executando trabalhos para casamentos, batismos e outros eventos familiares. A sua obra centra-se sobretudo no registo de grupos sociais africanos da cidade de Maputo e da vida moçambicana de meados do séc. XX. Em 2001, publicou o livro *Sebastião Langa: Retratos de uma Vida* (ed. Arquivo Histórico de Moçambique).

O outro nome incontornável é o do fotojornalista Ricardo Rangel (1924-2009), considerado o principal fotógrafo moçambicano e com uma longa carreira que se iniciou no período

colonial e prosseguiu sem sobressaltos no pós-independência. Fotografando sempre a preto e branco, Rangel tem como temas, entre outros, a injustiça social, as atividades diárias do homem e a vida noturna nos cafés, bares e restaurantes moçambicanos. Embora pareça que as suas fotografias preservam o carácter da fotorreportagem, Rangel aborda estes temas com o mesmo tipo de sensibilidade e humanismo encontrados no trabalho de outros fotógrafos socialmente comprometidos, como David Goldblatt, Santu Mofokeng e Nabil Boutros. As suas famosas fotografias das prostitutas dos bares e esquinas da Rua Araújo, em Maputo – mulheres sem nome, com as suas perucas e roupas provocantes –, expressam emoções complexas, de alegria e de tristeza, de vaidade e sedução, mas mantendo sempre a sua incontornável identidade feminina. O reconhecimento internacional do "pai do fotojornalismo moçambicano" deu-se em 1996, quando Ricardo Rangel foi incluído na exposição Fotógrafos Africanos de 1940 aos Nossos Dias, no Museu Guggenheim de Nova Iorque, e numa homenagem nos Encontros da Fotografia Africana, em Bamako, no Mali.

Já na segunda metade do séc. XX, é indispensável juntar a Rangel o nome de Kok Nam (1939-2012), outro fotojornalista notável e com uma longa carreira, que se iniciou em 1966 no *Diário de Moçambique* e prosseguiu mais tarde no *Notícias* de Lourenço Marques e no vespertino *Notícias da Tarde*, sob a chefia de Rangel. Acompanhou a criação da revista *Tempo*, onde continuou depois da independência e onde, na década de 90, foi chefe de redação. Em 1991, aderiu ao grupo de jornalistas que criou a Mediacoop, então uma cooperativa, que lançou o diário por fax Mediafax e o semanário *Savana*, de que foi diretor desde 1994.

Na geração mais recente da fotografia moçambicana, podemos destacar Moira Forjaz (um dos membros fundadores, e dirigentes, da Associação Moçambicana de Fotografia), José Cabral, Luís Basto, Filipe Branquinho, e, naturalmente, Mário Macilau.

OS MENINOS DE MACILAU

Mário Macilau (n. 1984) vive e trabalha entre Maputo e Lisboa. Após a independência e durante a Guerra Civil em Moçambique, a sua família passou grandes dificuldades financeiras e mudou-se da província de Inhambane para Maputo à procura de uma vida melhor. Com 10 anos, Macilau começou a trabalhar num mercado para ajudar o sustento da família; lavava carros e ajudava a transportar sacos de compras. Em 2003, iniciou a sua atividade fotográfica e, em 2007, lançou-se como fotógrafo profissional, depois de trocar o telemóvel da mãe, sem o conhecimento desta, por uma máquina fotográfica.

Poucos anos depois, o seu talento atravessou fronteiras, tendo sido galardoado com diversos prémios internacionais de relevo, de que se destacam: Prémio da Fundação EVTZ, (Alemanha, 2011); Prémio Santa Lucia (Espanha, 2011); Prémio AECID para Criação (2011); Prémio de Talento (Embaixada Francesa, Maputo, 2011); primeiro prémio do Projeto de Proteção (Washington D.C., EUA, 2012), *Lens Cultures* (2017) e o prémio francês Denis Diderot (2019). O fotógrafo foi convidado a participar num programa de direitos humanos em conjunto com o Gabinete das Nações Unidas, a World Press Photo e a Universal Rights Group (2016). Macilau foi ainda eleito pela revista *Foreign Policy* como um dos 100 Leading Global Thinkers, numa cerimónia em Washington D.C. (2015).

Paralelemente, o trabalho de Macilau tem sido presença assídua em exposições individuais e coletivas, tanto no seu país natal como no estrangeiro. São disso exemplos a Feira de Arte 1:54 em Londres, Reino Unido (2018); Art Madrid, Espanha (2018 e 2019); Art Marbella, Espanha (2018); Terceira Bienal de Fotografia de Pequim, China (2018); Unseen, Amsterdão, Holanda (2018); Feira de Arte FNB de Joanesburgo, África do Sul (2018); a Cimeira Mundial do Clima, São Francisco, EUA (2018); o High Museum of Art em Atlanta, Geórgia, EUA (2018); Festival IPhoton, Valência, Espanha (2017); Festival Photomonth de Cracóvia, Polónia (2017); o Festival Indiano de Fotografia — IPF (2017); Hyderabad, Índia (2017); Semana de Arte de Berlim na Galeria Kehrer, Alemanha (2017); Festival Photobook da Sicília, Itália (2017); Festival de Fotografia do Porto, Portugal (2017); “I don’t like Black People but I do like you”, Galeria Paulo Nunes, Portugal (2017); Festival de Fotografia de Tbilisi, Geórgia (2017); Feira de Arte AKAA, Paris, França (2016).

Macilau foi também selecionado pelo Fotofestival de Łódź, na Polónia, para apresentar a sua primeira monografia, *Crescendo na Escuridão*, numa monumental exposição em nome próprio no âmbito do festival intitulado Discovery Show (2015). Outras exposições em nome próprio dignas de nota incluem a participação na 56.ª Bienal de Veneza, Itália (2015), “The Road Not Taken” na The Auction Room, Londres (2015), “Nada Como o Tempo”, curada por Berry Bickle, na Galeria Kulungwana em Maputo (2015), “Entry Prohibited to Foreigners, Havremagasinet”, no Centro de Arte de Boden, Suécia (2015), “The Pangaea: New Art from Africa and Latin America”, na Galeria Saatchi, Londres, Reino Unido (2014) e “Bienal Fotofest”, Houston, Texas, EUA (2014). O seu trabalho está presente em muitas coleções privadas e públicas de todo mundo.

Nas suas fotos, Macilau destaca “a identidade, questões políticas e condições ambientais, trabalhando, por vezes, com grupos socialmente isolados, para sensibilizar o seu público não apenas das muitas injustiças e desigualdades sociais no mundo, mas também para mostrar histórias de humanidade, irmandade, vitória, amor e esperança” (Camões, 2020).

O retrato é quase sempre o seu ponto de partida: meninos, camponeses, pescadores, operários, curandeiros, e a sua vida difícil e tantas vezes à margem da sociedade. Contudo, são sempre mostrados com uma elegância, uma ternura e uma sensibilidade que evidenciam a dignidade humana mesmo nas condições mais adversas. “Os temas retratados por ele são essências que tocam a nossa alma, impossível de descrevê-las por palavras, mas fácil de senti-las e deixar que provoquem as nossas emoções” (Agualusa, 2019). Isso é particularmente evidente nos retratos de crianças e jovens, meninos, como Macilau, a quem a rua roubou a infância, mas dos quais se desprende uma energia e uma vitalidade que nos reconciliam com o poder da fotografia em tornar o mundo melhor.

A fotografia de Macilau permite ver para lá do real e tornar visível aquilo que escapa à nossa perceção, ampliando assim o nosso campo de perceção/conhecimento da realidade. Segundo Benjamin, a fotografia tem este poder de captar e tornar visíveis dimensões efémeras e desconhecidas da realidade, “acentuando certos aspectos do original acessíveis à objetiva – ajustável e capaz de seleccionar arbitrariamente o seu ângulo de observação – mas não acessíveis ao olhar humano” (Benjamin, 1992, p. 104). Mas além do artifício técnico, o desvendar do invisível atua também no domínio dos significados simbólicos. O grande poder da fotografia, enquanto forma de expressão, é o de dizer para além do dito, de convidar à leitura da camada invisível e levar o ser humano em busca de uma outra coisa que não está lá. Como lembra Sontag:

> O extremo ensinamento da imagem fotográfica é poder dizer: “Aqui está a superfície. Agora pensem, ou antes, sintam, intuam o que está por detrás, como deve ser a realidade se esta é a sua aparência.” As fotografias, que por si só nada podem explicar, são inesgotáveis convites à dedução, especulação e fantasia (1986, p. 33).

É este o poder das imagens de Macilau, que nos desafiam a ver a realidade que está por detrás da aparência registada pela câmara, num diálogo constante entre o real e o simbólico, entre o que é mostrado e o que é apenas sugerido.

Como dissemos, no âmbito deste trabalho iremos abordar o olhar de Macilau sobre as crianças e jovens de Moçambique. Entre os países lusófonos, Moçambique é um dos que tem uma população mais jovem (sendo superado apenas por Angola). De acordo com o relatório do Fundo das Nações Unidas para a População “Acedendo ao Estado da População Mundial – 2017”, 45% da população de Moçambique está na faixa etária dos 0 aos 14 anos (14% em Portugal). Segundo dados da UNICEF (2017), a malnutrição, a doença e a falta de acesso à educação estão entre os principais problemas destes cerca

de 10 milhões de crianças e jovens. Apesar da evolução nos últimos anos (atualmente, 83% das crianças estão matriculadas na escola primária, uma subida em relação aos 32% de 1992), persistem desigualdades em termos de acesso à educação, baseadas na zona de residência da criança, se é um rapaz ou uma rapariga e no nível de pobreza do agregado familiar. Nas famílias mais pobres, por exemplo, apenas 39% das raparigas, em comparação com 52% de rapazes, frequentam a escola. Mais de 650.000 crianças que deveriam estar na escola não estão. O nível de desnutrição crónica é de 43%, e o trabalho infantil atinge 22% das crianças.

Quanto aos jovens, uma faixa etária importante numa população essencialmente jovem (existem mais de 4,2 milhões de adolescentes em Moçambique), para muitos, a pobreza, o VIH/SIDA e as oportunidades de educação limitadas tornam a adolescência um período particularmente difícil. Não obstante, um número crescente de adolescentes está a envolver-se para encontrar soluções para os seus próprios problemas e a criar novas oportunidades para expressar as suas preocupações através de programas dos *media*, associações juvenis ou teatro comunitário. No entanto, o acesso ao ensino secundário é ainda muito limitado e continua a ser um privilégio das crianças urbanas em particular. Apenas 8% das crianças em idade do ensino secundário frequentam o liceu. Não existem escolas secundárias suficientes no país e a maioria está localizada nas cidades (UNICEF, 2017).

São estas crianças e jovens os rostos de muitas das fotografias de Macilau, meninos com infâncias difíceis, muitos em situação de exclusão, vivendo na rua e enfrentando sozinhos o desafio da sobrevivência, mas capazes de, como diz Macilau (2015), “encontrar luz e alegria nas pequenas coisas. Como meninos e meninas que são, a imaginação leva-os a criar novas identidades, com as quais se sentem mais confortáveis de que com a que lhes é imposta pela sua procedência familiar, que reciclam materiais com os quais fabricam brinquedos, que imitam os filmes que veem nos cinemas populares, partilham cigarros de marijuana e cuidam uns dos outros, formando um novo modelo de família”. Iremos ver como Macilau capta a essência destas crianças e jovens a partir de diferentes projetos fotográficos, começando precisamente pelo que se foca nas crianças de rua de Maputo.

Crescendo na escuridão, 2012-2015

Figura 18. "O meu nome é Cowboy porque gosto de me vestir como cowboys". Série *Crescendo na escuridão*, 2012-2015 © Mário Macilau

Os meninos de rua da cidade de Maputo são o tema da série *Crescendo na escuridão*, fotografias tiradas entre 2012 e 2015 e que estiveram expostas em vários países, tendo inclusive dado origem ao primeiro livro de Macilau em grande formato.[9] *Crescendo na escuridão* foi um projeto de longo prazo, tendo o fotógrafo convivido com as crianças de rua de Maputo por muito tempo, a fim de ganhar a sua confiança e acesso aos seus espaços pessoais (pontes e edifícios abandonados, onde as crianças dormem e vivem), obtendo assim um conhecimento profundo da sua realidade.

Figura 19. Emilio Maluleke, 14 anos, sentado num edifício abandonado onde vive no centro de Maputo. Série *Crescendo na escuridão*, 2012-2015 © Mário Macilau.

[9] *Growing In Darkness* foi editado pela editora alemã Kehrer Verlag, contando com contribuições escritas de Roger Ballen, Mia Couto, Simon Njami e Olivia Nitis, e com uma entrevista conduzida por Gabriela Salgado.

“As crianças de rua estão frequentemente sujeitas a abusos, negligência, exploração ou, em casos extremos, a *trabalho* em fábricas e em mercados formais e informais”, explicou o fotógrafo em entrevista ao jornal *Público* em 2017. “São lugares muito escuros, húmidos e perigosos. Não existe água nem electricidade, nem qualquer tipo de comodidade ou apoio doméstico. São lugares eternamente provisórios” (Macilau, 2017a). (Cf. figuras 19 e 21)

Figura 20. Humberto Zunguza, 13 anos, num edifício abandonado em Polana, em Maputo. Com o seu fato artesanal, está a tentar imitar a personagem principal do filme de ação chinês "Ninja Assassin". Série *Crescendo na escuridão*, 2012-2015 © Mário Macilau.

Figura 21. Criança de rua abriga-se da chuva numa casa abandonada em Maputo. Série *Crescendo na escuridão*, 2012-2015 © Mário Macilau

Figura 22. Helio Chichava, de 14 anos, toma banho antes de uma refeição de domingo oferecida por um trabalhador estrangeiro de uma organização não-governamental. Série *Crescendo na escuridão*, 2012-2015 © Mário Macilau.

O trabalho informal faz parte do quotidiano destas crianças: lavam carros, ajudam nos mercados a transportar mercadorias ou os sacos de compras dos clientes, revendem marijuana e, no caso das raparigas, recorrem à prostituição. A “escuridão” do título da série é, de acordo com Macilau, “uma metáfora para a tristeza em que vivem as suas vidas, dormindo normalmente durante o dia e vivendo mal à noite por medo de serem ‘caçados’ pelas autoridades locais, que, tendo sido crianças de rua antes de se tornarem autoridades, as mantêm aterrorizadas” (Macilau, 2015). (Cf. figura 24)

Figura 23."Fak You". Criança com uma arma de brinquedo, feita pela própria. Série *Crescendo na escuridão*, 2012-2015 © Mário Macilau.

Figura 24. A polícia por vezes invade as casas abandonadas em que as crianças pernoitam. Série *Crescendo na escuridão*, 2012-2015 © Mário Macilau.

Figura 25. Brincando na praia. Série *Crescendo na escuridão*, 2012-2015 © Mário Macilau.

O fotógrafo quis mostrar não apenas a dura realidade da vida nas ruas, mas também o imaginário (figuras 18, 20 e 23), que de certa forma é também o reflexo das suas vivências de exclusão e violência, e cenas do quotidiano que apesar de tudo mantêm alguma relação com a normalidade (figura 22). Mas nem só de desesperança é feita a vida das crianças retratadas por Mário Macilau. “São crianças normais, que também têm sonhos. Elas vão passear, brincam, vão à praia. Isso tudo faz parte do lazer delas” (Macilau, 2017b). É esse o tema da fotografia da figura 25, onde a diversão, a liberdade e a alegria do momento aparecem estampadas nos sorrisos.

Fé, 2015-2019

Com a série *Fé*, Macilau documenta a prática do animismo na cultura moçambicana da atualidade, herdeiro de formas tradicionais de religião.

Figura 26. *Francisco André, 16 anos*. Série *Fé*, 2015-2019 © Mário Macilau.

Através das suas práticas, estas religiões tradicionais preservaram as antigas tradições culturais de Moçambique. Tais práticas incluem ensinamentos, medicina tradicional, métodos de cura, ritos de passagem para os jovens (mulheres e homens) e aconselhamento sobre as condutas a observar entre os membros de uma comunidade. Refletem conceitos locais, mas por vezes contraditórios, de Deus e do cosmos (Macilau, 2019b).

Figura 27. *Batismo*. Série *Fé*, 2015-2019 © Mário Macilau.

Selecionámos, desta série, a foto de Francisco André, de 16 anos (figura 26), com uma boneca (artefacto com vários significados nas práticas religiosas tradicionais de Moçambique, nomeadamente como veículo de comunicação com os espíritos do mar, das montanhas e dos rios), neste caso uma boneca ocidental vestida com tecidos locais e objetos religiosos para rituais, a foto do ritual do batismo (figura 27), o retrato de Jojo, de 16 anos (figura 28), com a cara pintada de areia branca depois de ter assistido a uma

cerimónia realizada por membros da igreja sionista, em que foi usada areia branca para pintar a cara dos membros da igreja, e, em particular, “Dois rapazes com um peixe” (figura 29).

Figura 28. *Jojo Alfredo*, 16 anos. Série *Fé*, 2015-2019 © Mário Macilau.

Figura 29. *Dois rapazes com um peixe.* Série *Fé*, 2015-2019 © Mário Macilau.

Macilau escolheu esta foto para a série *Fé* pela relação existente entre as práticas religiosas e a natureza, mas esta fotografia, quase do domínio do surrealismo, desperta-nos para outra realidade do contexto social moçambicano e que é um tema comum em Macilau: o trabalho infantil. Complemento essencial em contextos socioeconómicos desfavorecidos e bastante comum no setor da pesca, sobretudo nas peixarias informais que asseguram o sustento de muitas famílias, o trabalho infantil afeta 22% das crianças moçambicanas e é um dos principais motivos de abandono da escola.

Água, 2017-2020

Apesar do progresso considerável registado nas últimas décadas, apenas metade dos Moçambicanos tem acesso ao abastecimento de água e menos de um quarto (um em cinco) usa saneamento. A nível nacional, embora a proporção de pessoas sem acesso a fontes de água melhoradas tenha reduzido de 65% em 1990 para 49% em 2015, as disparidades entre as zonas rurais e as urbanas são acentuadas, sendo o número estimado em 64% e 17%, respetivamente. Além disso, nas zonas rurais, uma em cada cinco pessoas usa água de superfície como sua fonte primária de água para beber.

O problema da água, em particular nas zonas rurais de Moçambique, é o tema de um dos projetos mais recentes de Macilau e objeto de uma exposição que esteve patente ao público de 13 de agosto a 2 de outubro de 2020, no Camões – Centro Cultural Português em Maputo. A série apresentada nesta exposição foi registada durante os três anos anteriores, em Moçambique, maioritariamente na província do Niassa, distrito de Cuamba, no âmbito de um projeto desenvolvido com comunidades locais apoiadas pela WaterAid Moçambique, uma organização não-governamental baseada no Reino Unido que atua na área da água, saneamento e higiene.

Figura 30. Jorge Carlos Chavél transportando água para a família. Série *Água*, 2017-2020 © Mário Macilau

O problema da água é especialmente grave para as crianças e jovens, não só porque as crianças frequentemente faltam à escola em busca de água nos rios mais próximos ou nas fontes disponíveis, como a falta de qualidade da água afeta em particular a saúde das crianças: as doenças diarreicas continuam a ser uma das principais causas de mortalidade infantil em Moçambique. Além disso, “evidências concludentes indicam que a Água,

Saneamento e Higiene são uma intervenção essencial para reduzir a desnutrição; este é um aspeto particularmente pertinente em Moçambique, onde 43% das crianças menores de 5 anos sofrem de desnutrição crónica grave ou moderada" (UNICEF, 2017b). Também constitui um grande desafio a ocorrência frequente de desastres naturais, exacerbados pelas alterações climáticas, que continuam a ter um impacto devastador em milhões de moçambicanos. As alterações climáticas também ameaçam a disponibilidade e a qualidade dos recursos hídricos do país, tanto a água de superfície como a subterrânea.

Figura 31. Josefina, 12 anos. Série *Água*, 2017-2020 © Mário Macilau.

Estas problemáticas são expressivamente abordadas por Macilau nesta série de fotografias, que enfatizam a importância da água e do acesso à mesma, e onde os jovens também estão naturalmente presentes. É o caso da figura 30, que mostra Jorge Carlos Chavél, de 22 anos de idade, transportando água para a sua família de forma tradicional, consciente de como esta tarefa interfere com a sua possibilidade de frequentar a escola. "Sei que consumir água insegura faz com que as pessoas adoeçam e pode causar-nos doenças; a procura de água também leva muito do meu tempo de educação, mas não tenho opção" (*cit. in* Macilau, 2019a). Josefina, de 12 anos (figura 31), tem de faltar às aulas até quatro vezes por semana a fim de recolher água. Ela caminha até ao rio Naranja, um riacho afluente do rio Muassi, de águas estagnadas de cor leitosa, que é a principal fonte de água para os habitantes da aldeia de Muassi (Cuamba).

The profit corner, 2008-2009

Figura 32. Rapaz com uma televisão recolhida no lixo. Série *The profit corner*, 2008-2009 © Mário Macilau

A lixeira de Hulene, localizada a sete quilómetros do centro de Maputo, é o único destino de todo o lixo que a capital produz e é também é o meio de subsistência de mais de duas mil pessoas que vivem quer do lixo eletrónico que recolhem (separando e vendendo bens recicláveis de televisores, computadores, *tablets* e telemóveis) quer do que acharem comestível ou utilizável. Não existe tratamento do lixo e há décadas que os resíduos são queimados continuamente, representando um grave risco para a saúde pública, em particular para os que vivem dessa recolha de lixo. Em 2018, um desabamento na lixeira provocou a morte de 16 pessoas e o Governo anunciou o seu futuro encerramento. Mário Macilau trabalhou neste projeto, que intitulou *The profit corner*, desde o início de 2008 até ao final de 2009.

Figura 33. Rapaz na lixeira de Hulene. Série *The profit corner*, 2008-2009 © Mário Macilau.

Os frequentadores da lixeira são sobretudo jovens, cuja ausência de perspetivas de trabalho empurra para esta atividade perigosa mas que é o seu principal meio de subsistência. É caso do rapaz da figura 32, que, por entre nuvens de fumo, carrega uma televisão reciclada certamente para revenda no mercado negro, e o da figura 33, que transporta desperdícios de borracha.

Figura 34. Jovem rapaz coberto de fumo enquanto queima pequenas peças de eletróncia. Série *The profit corner*, 2008-2009 © Mário Macilau.

Os riscos para a saúde e ambiente são uma constante, em particular quando se procede à queima para retirar os cabos e metais, como no exemplo do rapaz da fotografia da figura 34.

Particularmente impressiva é fotografia da figura 35. A imagem do rapaz em primeiro plano, com um emaranhado de arame que lhe risca o rosto, pode ser lida metaforicamente como o emaranhamento de uma vida precocemente hipotecada.

Figura 35. Rapaz na lixeira de Hulene. Série *The profit corner*, 2008-2009 © Mário Macilau.

***O preço do cimento* (2013) e *Carvão* (2020)**

Terminamos este nosso percurso pelos retratos de crianças e jovens de Macilau com duas séries sete anos separadas no tempo, mas que têm em comum um tema recorrente no trabalho do fotógrafo: o trabalho infantil.

Figura 36. Fotografia da série *O preço do cimento*, 2013. © Mário Macilau.

A série *O preço do cimento* (2013) mostra a trágica realidade de meninos e meninas que trabalham em operações ilegais de ensacamento de cimento na capital moçambicana. Os camiões de transporte de cimento em Maputo, quando descarregam o seu produto nas fábricas, deixam cair alguns resíduos que homens e crianças recolhem para revender nos mercados de rua e ganhar algum dinheiro para sobreviver. Como afirma Macilau (2017c),

> durante o processo de recolha, os coletores de cimento não estão conscientes de que estão expostos a um risco acrescido de desenvolvimento de silicose, uma doença pulmonar incurável que causa incapacidade ou morte. Enquanto o pó de cimento lhes destrói gradualmente os pulmões, trabalham para uma morte certa num país onde a vida é barata e muitos morrem jovens. Os seus rostos mascarados pelo pó estão literalmente a pagar o preço do cimento, o que corresponde a um salário diário de cerca de 20 meticais [cerca de 25 cêntimos de euro].

Figura 37. Fotografia da série *O preço do cimento*, 2013. © Mário Macilau.

Destacamos desta série a imagem da rapariga da figura 36 cujo rosto coberto do pó branco de cimento é especialmente realçado pelo fundo negro (recurso usado por Macilau em todas as fotografias desta série) e contrasta com os olhos igualmente negros. Os dois pequenos brincos estão ali para nos lembrar de uma feminilidade negada pela dureza do trabalho. Na figura 37, uma criança, que não aparenta mais de 12 anos, parece emergir do fundo negro, impondo a realidade da sua dura condição com um olhar duro e condenatório.

Figura 38. Fotografia da série *Carvão*, 2020. © Mário Macilau

A série *Carvão* (2020), um dos trabalhos mais recentes de Macilau, documenta o problema da desflorestação de Moçambique e da produção de carvão vegetal a partir de árvores. À semelhança da recolha do cimento, trata-se de um trabalho duro e prejudicial à saúde e, tal como aquele, realizado muitas vezes por crianças, como nestes exemplos que

selecionámos. A criança da figura 38 parece carregar nos seus frágeis braços o peso do mundo. As linhas verticais do pano de fundo e o plano ligeiramente picado do enquadramento acentuam esta sensação de peso e parecem puxar a criança para a terra de onde brotou o carvão.

Figura 39. Fotografia da série *Carvão*, 2020. © Mário Macilau.

A figura 39, igualmente de uma criança, traz à memória as fotografias *pos-mortem* do século XIX, em que era habitual as famílias contratarem fotógrafos para registar imagens de crianças falecidas. Neste caso, embora a criança esteja viva, deitada numa estranha cama de carvão que ameaça absorvê-la, parece pairar sobre ela o fantasma de uma morte anunciada.

Figura 40. Fotografia da série *Carvão*, 2020. © Mário Macilau.

O sentimento é semelhante na figura 40, mas neste caso a expressividade e a vivacidade do olhar estabelecem um nítido contraste com o cansaço de um corpo de criança mortificado pelo trabalho. A pose lembra claramente o quadro *A Morte de Marat*, do génio da pintura neoclássica Jacques-Louis David.

CONCLUSÃO

Desde os seus primórdios, a fotografia foi percebida como testemunho inquestionável da realidade, tornando-se, pela sua objetividade, um instrumento de trabalho para a medicina, a antropologia, a criminologia e a arqueologia. A ciência recorria à fotografia para comprovar a existência de lugares e culturas desconhecidos, alimentando o fascínio pelo exótico, pelo pitoresco, pela expansão colonial e pela possibilidade de viajar. A aceitação de fotografias como prova em tribunal e a sua utilização nos documentos de identificação têm a ver com esta associação da fotografia às noções de “prova”, de “testemunho” e de “verdade”, e que a credibilizavam como “espelho do real”. Contudo, já desde meados do século passado que sabemos que a fotografia é portadora de uma linguagem carregada de significados e fiel a códigos próprios, e que o fotógrafo sabe tirar partido da luz, do enquadramento, da profundidade de campo para criar a sua ideia de realidade, para intensificar sentimentos e criar ilusões. Mais do que um espelho neutro, transparente, realista e inocente, a fotografia transforma-se num instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até de transformação do real.

No caso de Macilau, são evidentes estes dois tipos de relação da fotografia com o real. Se, por um lado, o seu trabalho se aproxima do fotojornalismo, documentando aspetos objetivos da realidade social moçambicana, por outro lado, todas as suas fotografias mostram mais do que aquilo que a objetiva regista, confrontando o público com aspetos desconhecidos da realidade e conduzindo o olhar do espectador para o interior de si mesmo. Será por isso um prazer enorme poder continuar a acompanhar a carreira de Mário Macilau, que certamente o tornará uma das principais referências da arte e cultura africanas do século XXI.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agualusa, J. E. (2019). O Espelho de Macilau. *Fé - Rituais, Espíritos e Mar*.

Benjamin, W. (1992). A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Relógio D'Água.

Camões, C. C. P. (2020). *Maputo: Exposição de Fotografia 'Água', de Mário Macilau*. https://www.instituto-camoes.pt/activity/o-que-fazemos/cultura-portuguesa/agenda/7909

Guirro, L. A. (2017). O "Mato" e a Cidade: racismo e demarcação de espaços nos Álbuns Fotográficos e Descritivos da Colônia de Moçambique (1929). *Faces da História*, *4*(1), 206–225.

Hannavy, J. (ed.). (2018). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. Routledge.

Macilau, M. (2015, 20 de outubro). Mário Macilau: dándo voz a los 'Sinvoz (Entrevista de Raquel Villar-Pérez para a Radio Africa). https://www.radioafricamagazine.com/mario-macilau-dando-voz-a-los-sinvoz

Macilau, M. (2017a, 28 de fevereiro). *Moçambique: meninos a quem a rua roubou a infância* (entrevista de Ana Marques Maia para o jornal Público). https://www.publico.pt/2017/02/28/p3/fotogaleria/mocambique-meninos-a-quem-a-rua-roubou-a-infancia-386313

Macilau, M. (2017b, 8 de setembro). *Alemanha e Moçambique no olho de dois fotógrafos* (declarações a Cristiane Vieira Teixeira para o *site* Deutsche Welle). https://www.dw.com/pt-002/alemanha-e-mo%C3%A7ambique-no-olho-de-dois-fot%C3%B3grafos/g-40407249

Macilau, M. [@mariomacilau]. (2017c, 28 de outubro). Trucks carrying tons of cement… [Instagram post]. https://www.instagram.com/p/Ba8w927lT3a

Macilau, M. [@mariomacilau]. (2019a, 19 de junho). Every single day… [Instagram post]. https://www.instagram.com/p/By3uVJyJbQj

Macilau, M. (2019b, julho). *Fé.* http://www.fflc.org.mz/index.php/por/Galeria/2019/Julho

Ryan, J. (2014). Introdução: fotografia colonial. In F. L. Vicente (org.), *O Império da Visão: fotografia no contexto colonial português (1860-1960)* (pp. 31–42). Edições 70.

Sontag, S. (2012). *Ensaios Sobre Fotografia*. Quetzal Editores.

UNICEF (2017a). As crianças em Moçambique.
https://www.unicef.org/mozambique/crian%C3%A7as-em-mo%C3%A7ambique

UNICEF (2017b). Situação da água, saneamento e higiene em Moçambique
https://www.unicef.org/mozambique/%C3%A1gua-saneamento-e-higiene