



SALVADOR E SUAS CORES [2025]
Patrimônios Africanos e Afro diaspóricos em Espelho

DIAMANG: CRIAÇÃO E CONTRANARRATIVAS

*Vítor de Souza Pereira Martins*¹

Resumo: Este artigo parte da experiência de criação de um trabalho de arte, intitulado *Bruto*, realizado no ano de 2024 a partir de uma investigação poética pelos arquivos fotográficos, salvaguardados no Museu Nogueira da Silva, no distrito de Braga, em Portugal, da ex-maior companhia de extração de diamantes do mundo: Diamang, no período colonial em Angola. A partir da experiência de artista, este texto investiga a relação intrínseca-poética entre imagem, poder, negritude, resistência e como as noções políticas, históricas e contemporâneas se entrelaçam com gestos de artista.

Palavras-Chave: Arquivo; Imagem; Colonialismo; Arte Contemporânea; Poder.

Abstract: This article stems from the experience of creating an artwork titled *Bruto*, produced in 2024, based on a poetic investigation of photographic archives preserved at the Nogueira da Silva Museum, in the district of Braga, Portugal. These archives belong to Diamang, the former largest diamond extraction company in the world, during the colonial period in Angola. Drawing from the artist's experience, this text explores the intrinsic-poetic relationship between image, power, Blackness, resistance, and how political, historical, and contemporary notions intertwine with artistic gestures.

Keywords: Archive; Image; Colonialism; Contemporary Art; Power.

Introdução (Ou Adendos)

A província Ultramarina portuguesa de Angola só se tornou independente em 1975. Segundo dados do Museu Nogueira da Silva, localizado em Braga, Portugal, que salvaguarda o corpus de investigação poética deste artigo, o arquivo fotográfico com mais de 40 mil negativos compreende o período de exploração do território, das riquezas e da mão de obra angolana de 1917 até 1981, ano em que as autoridades portuguesas deixaram de ter o controle da outrora maior companhia de extração de diamantes do mundo, Diamang.

¹ Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV-EBA), pesquisador pós-doutoral pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro, no Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes (PPGARTES-UERJ). e-mail: mrtnsvitor@gmail.com



SALVADOR E SUAS CORES [2025]
Patrimônios Africanos e Afro diaspóricos em Espelho

Antes de tudo é preciso fincar este artigo de acordo com a minha posição. Não há um interesse exclusivamente no caráter histórico, embora esse jamais possa ser extirpado, tampouco há um interesse único no caráter político e nas discussões teórico-filosóficas entre imagem e dominação. A centralidade deste artigo está no enfrentamento do terror contemporâneo entre raça, criação e imagem, sendo essa uma disputa narrativa sobre aquilo que pode ou não ser contado, dito, mostrado, e de que forma os retratos, as retratações e as imagens podem ser locadas e alocados no tempo e no espaço enquanto objetos de arte. No entanto, nesse enfrentamento junto ao poético não é possível se deslocar das questões históricas e políticas que circulam o ser racial enquanto representação no recorte de 1917 até 1981, o colonialismo da Diamang.

Incumbido de transversalizar o arquivo fotográfico para a criação de um objeto que seja visto e retido como algo que utiliza os corpos negros colonizados e aprisionados pelos *clicks* de mais seis décadas, para a apresentação de um corpo/objeto/arte em um cubo branco, criei e editei um extenso livro de 360 páginas, que intercala imagens próprias de um caráter quase abstracional, feitas em negativo branco e preto, com mais de 250 imagens cedidas pelo Museu Nogueira da Silva. As imagens foram catalogadas por mim, selecionadas e separadas. Impressas em papel de baixa gramatura, a “frente” se encontra sempre com o “verso” da impressão, realizando imagens de dupla exposição artesanal, sempre na boca da impressora. A capa do livro, um tecido branco, foi suja com papel carbono e carvão, tornando as mãos de quem folheia o livro sujas e sujando também a paginação.

O livro (Figura 1) não é um grito de liberdade, ou uma libertação dos corpos negros que se doaram a companhia, à erosão do colonialismo, tampouco



SALVADOR E SUAS CORES [2025]
Patrimônios Africanos e Afro diaspóricos em Espelho

contrapõe e coloca fotos acima ou abaixo de fatos. Enquanto objeto não é um clarear, nem mesmo somente um ocultar. Mas simplesmente um tentar enxergar outros pontos, outras luzes no arquivo, ao embaralhar, mexer, arranhar e sujar as imagens, que não deixam de ser históricas. Imagens que apontam a muitos olhares, para muitas mãos, que são frutos do trabalho de artista, mas em conjunto com os olhos dos fotógrafos e com a imagem dos fotografados.

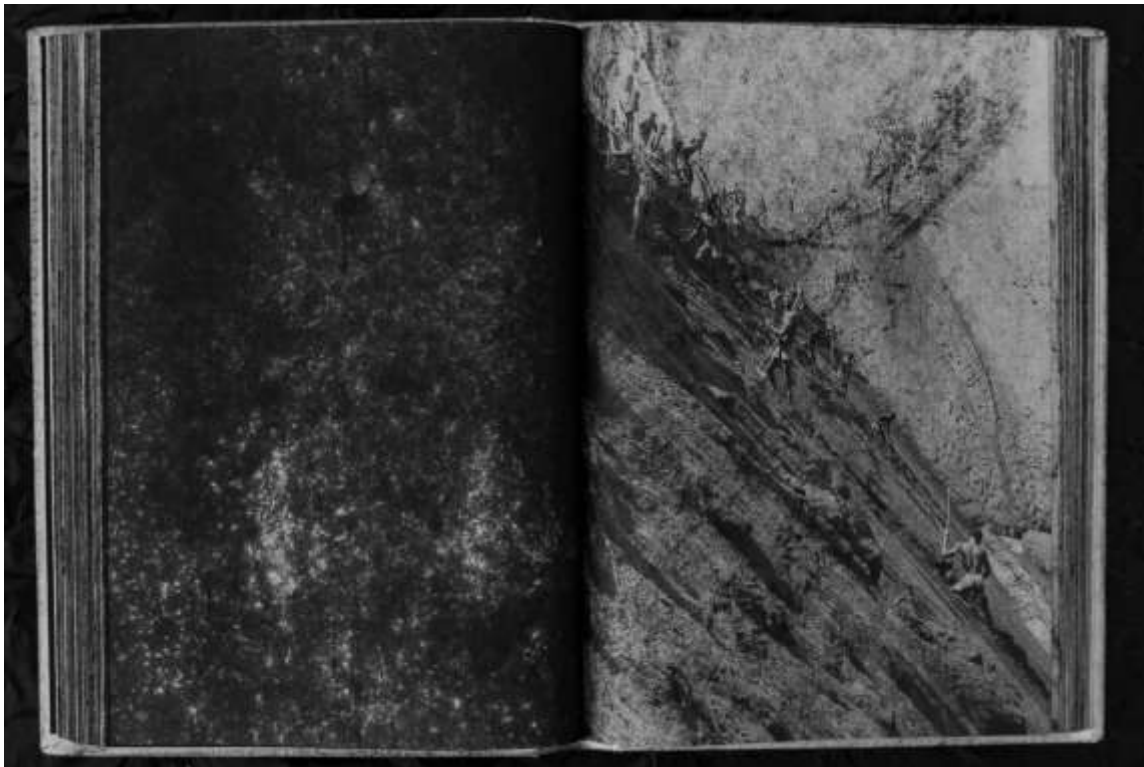


Figura 1. Bruto. Livro de Artista. 21,5cm X 15,5 cm. 2024

Quantidade-Representação

Quarenta mil negativos. Talvez uma das coisas mais espantosas que faz um enumerado de fotografias catalogadas e guardadas no tempo ser um arquivo



SALVADOR E SUAS CORES [2025]
Patrimônios Africanos e Afro diaspóricos em Espelho

seja sua quantidade. Nuno Porto (1999), ao refletir sobre o arquivamento fotográfico colonial português (notadamente no Museu do Dundo), ressalta na coleção, na quantidade, uma característica manipulável e de controle: a representação. A reorganização do campo do real que a imagem fotográfica pode trazer enquanto apresentada como artefato e a sua sujeição às características de ordem e quantidade, a partir das ordenações, classificações, é um dos sustentáculos da capacidade de domar a história, o tempo e a narrativa de um museu. Ou seja, os elementos representativos que acomodam as múltiplas manifestações do real são possíveis também a partir da quantidade, a partir das muitas “gavetas do arquivo fotográfico” (Porto, 1999, p. 111).

Também se faz necessário elucidar que a noção de reprodutividade, ou seja, a noção de algo aparentemente neutro que possa ser multiplicado, é aqui afirmada como um pressuposto imperialista, pois é usado por aqueles que dispõem dos meios. É um “direito adquirido” para a transformação do outro (o objeto-ser fotografado) em cópias precisas ou não (Azoulay, 2019). Assim, a presença não está só na imagem, na sua fisicalidade, na sua função espectral objetificada, mas no fraturador em si, em quem faz, quem mexe e mexeu no tempo e nas imagens. A presença não está só no ato, mas nos atores, quem faz, quem tira e quem aparece ou não nas imagens de um vasto arquivo.

Em qualquer fotografia, de acordo com Azoulay (2008, p. 11-12), há algo que se estende além da ação, da vontade e do pensamento do fotógrafo. Nem mesmo o mais talentoso operador da câmera pode clamar para si a autoria completa da imagem. Há sempre um traço de um encontro imprevisível inscrito na foto, algo que pode ser lido, reconstruído no conjunto de um arquivo, nas suas gavetas – como diria Porto –, nas suas presenças e ocultações, de forma clara ou obtusa, intencionalmente ou não.



SALVADOR E SUAS CORES [2025]
Patrimônios Africanos e Afro diaspóricos em Espelho

Dessa forma, a fotografia precisa ser compreendida muito mais do que transformações de eventos, rastros de memórias, aparições, pessoas ou abstrações em tintas no papel. Mesmo carregando em si mais do que si mesmo, a disrupção da imagem, a partir de uma proposição poética de adentrar um arquivo de tamanha magnitude e com tantas representações, requer mais do que a simples identificação do que há objetivamente nas imagens. Para isso, Azoulay (2008, p. 14) propõe o verbo assistir (*to watch*). Ainda que seja algo associado a imagens em movimento, talvez devêssemos parar de olhar as imagens fotográficas e começar a assisti-las, uma vez que tempo e movimento precisam ser inscritos e interpretados mesmo nas imagens estáticas. Reconstituir as situações se torna necessário em um contexto em que a imagem e seus genitores (câmeras e fotógrafos) têm o poder da reprodução e da verdade em tinta, ou dados. Elas não ficam paradas, seus significados e discurso mudam.

A fotografia, para a autora, estabelece relações abstratas entre indivíduos e coisas. É preciso então pensar e desafiar as noções políticas, artísticas e sociais da transformação da imagem em um objeto privado. O “isso foi” barthesiano (Barthes, 1984) para Azoulay (2008, p. 89), não é apenas um testemunho do fato, mas sim (ao máximo) um testemunho do encontro entre objeto fotografado, câmera e fotógrafo.

Pensar em “assistir” é pensar em luta, em negociar como a verdade-imagem é dada às imposições imperialistas, no domínio do meio e nas formas menos ou mais práticas, menos ou mais artísticas de desvio, de desvio do óbvio, do dado, do estático, do imutável, da noção protetora da fotografia como evidência de algo, do passado barthesiano. Para Azoulay, o “assistir” é esmiuçar o “isso foi” para dentro e para fora da imagem e do tempo. Devemos interpretar o dado, o



SALVADOR E SUAS CORES [2025]
Patrimônios Africanos e Afro diaspóricos em Espelho

acontecido como uma identificação que, sim, ocorreu, mas ocorreu um registro, uma foto, feita por alguém. A presença do fotógrafo muda tudo.



Figura 2. Bruto. Livro de Artista. 21,5cm X 15,5 cm. 2024

Se a imagem enquanto fotográfica, passada por um dispositivo, capturada do mundo, é uma coisa, mesmo que não a coisa em si, ela existe. Ela se personifica, se tateia, se impregna, se territorializa. A tentativa poética e mágica de pensar e fazer arte como o “assistir” através da imagem necessita também da noção de que ela se territorializa em algo. Imagem é superfície (Flusser, 2002, p. 7).

Não há território sem desterritorialização. Ou seja, só há território se há um vetor de saída desse território, e a saída só existe (a desterritorialização) com o esforço para se territorializar em outra parte (Haesbaert, 2009, p. 99). Mesmo que não



SALVADOR E SUAS CORES [2025]
Patrimônios Africanos e Afro diaspóricos em Espelho

seja a coisa em si, ao retirar algo do mundo, a imagem fotográfica se territorializa – mais ainda em um mundo dominado pelo digital, pela consequente popularidade da imagem virtual, por imagens pré-programadas, desejos inescrutáveis de computadores, automações, inteligências artificiais, com menos domínio do analógico, do papel. As imagens são, sim, provisórias, mas vivem em algo, se territorializam em telas, em papel, em dados. Mas todo processo fotográfico também é a desterritorialização, a fuga do mundo, o *click*, para se territorializar em algo. A luz sempre busca um lar. Caso contrário, não é imagem fotográfica, é ideia. Dentro da filosofia de Guattari (2010), um território é uma apropriação, uma “subjetivação fechada”, é mais do que estruturas e linhas invisíveis (Guattari; Ronilk, 2010, p. 388).

Intuitivamente, assim, as imagens feitas (Figura 2) e pretendidas em *Bruto* infringem territórios da imagem, a imanência do mundo, desejos de não lugar, ainda que sejam lugares. Talvez essas vontades correspondam à “desterritorialização” em questão. Não são saídas em si, territórios inexistentes, são vetores de saídas.

Ao dissertar sobre o trabalho de Rosângela Rennó, que referencia o passado a partir da prática artística de escavação de arquivos fotográficos, Ana Maria Mauad (2014) reflete que a orientação por meio dos gestos de artista é sempre a construção de uma narrativa, porém aberta. Mauad (2014, p. 2), ao trabalhar com a “biografia das imagens” e os limites entre criação, construção narrativa e verdade histórica, reflete/argumenta que os deslocamentos e os gestos se postam numa categoria de autor. Dessa forma, aqui o que se denominará como “gesto” vai ao encontro do que Mauad (2014, p. 9-10) circula: a presença do sujeito.



SALVADOR E SUAS CORES [2025]
Patrimônios Africanos e Afro diaspóricos em Espelho

Os vetores de saída da imagem necessitam, também, ao se fazer presente dentro do arquivo, da multiplicidade. Da quantidade. É importante para *Bruto*, enquanto “gesto”, ser um livro extenso, com muitas imagens, com diferentes representações das muitas gavetas. Não significa, no entanto, que a única maneira de um ou uma artista contemporâneo adentrar poética e/ou politicamente em um arquivo seja trabalhar com múltiplos. Mas a “quantidade” oferece outros gestos, noções, reverberações, pluralidades e diálogos com a dureza e força da catalogação imperialista.

Sujeira

Para pensar, enquanto artista, nas categorias que desviam desterritorializações para se territorializar, é importante ter noção das origens do meio, ou seja, da Fotografia. Segundo o pensamento de Azoulay (2008, p. 88), é impossível determinar a origem exata da Fotografia, um ponto determinante ou datar e creditar a invenção a alguém. Não pode ser tratado como um evento isolado, mas sim algo alcançado por diversas situações ao longo da história até o estabelecimento de um sistema que usa uma caixa preta para manufaturar uma imagem ao seu encontro. Também não se deve perder de mente que a Fotografia, ainda que não calcada, surge e funciona como uma operacionalidade arquivística, já que indica e possibilita uma referenciação imediata não apenas no estado físico do museu (Porto, 1999, p. 113).

Algumas questões se tornam importantes na poetização e também na função política de se adentrar e utilizar um arquivo fotográfico, determinado, numerado, catalogado, classificado e salvaguardo no Museu Nogueira da Silva como matéria prima para o trabalho autoral *Bruto*. Assim, para transbordar as noções



SALVADOR E SUAS CORES [2025]
Patrimônios Africanos e Afro diaspóricos em Espelho

de territorialidade da imagem, precisamos nos alertar e pensar na característica principal da Fotografia a partir do pensamento de Ariella Azoulay: o encontro. Não é apenas um encontro entre pessoas, entre o ser fotografado e o ser que fotografa, mas também o encontro com a câmera, esse actante que transforma tudo, e é instrumento de domínio, de poder. Pensar a criação da fotografia como uma invenção coletiva, um espaço de pluralidade, e não como uma invenção de Daguerre, de Niépce, de Talbot, e também pensar como um momento em que um grande número de pessoas começou a utilizar a câmera, a caixa preta, como produtora de imagens, como meio, é importante para averiguar que ninguém possui a Fotografia (Azoulay, 2008, p. 88). Partindo do pressuposto que ela não tem criação datada por um indivíduo, ela não pode ser propriedade, uso exclusivo de uns e criação única de alguém. A noção fotográfica de “assistir” de Azoulay contesta a contemplação estática ao passado cristalino da fotografia para transportar o ato, a verdade, as mudanças, as imposições, as continuidades, as vontades e as imutabilidades inerentes à ação. É preciso então, hoje, pensar e desafiar as noções políticas, artísticas e sociais da transformação da imagem em um objeto privado.

Mesmo que sua aparição seja estática, onde os movimentos foram eliminados, a fotografia, segundo as lentes de Azoulay, é muito mais *vita activa* do que *vita contemplativa*, uma vez que atesta a ação, a aderência do referente. Há sempre um presente contínuo e engajado na imagem estática fotográfica (Azoulay, 2008, p. 90). As aparições e ocultações se transmutam, vivem. O que estava lá não estava necessariamente de uma forma única e intransponível.



SALVADOR E SUAS CORES [2025]
Patrimônios Africanos e Afro diaspóricos em Espelho

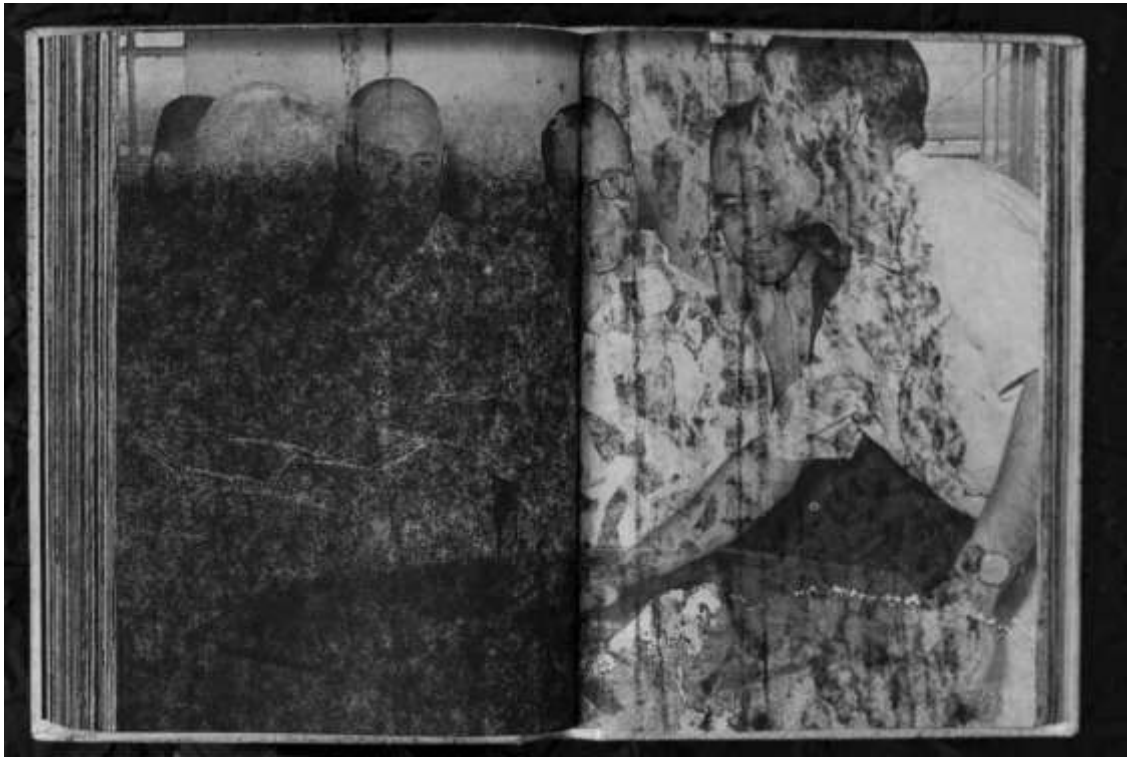


Figura 3. Bruto. Livro de Artista. 21,5cm X 15,5 cm. 2024

O que Ariella Azoulay enquanto teórica evoca é a necessidade de expor narrativas subalternizadas e invisibilizadas pelas movências da imagem e as possibilidades do encontro, contrariando uma representação visual e temática dominante de uma imagem e de uma verdade estática, e oferecendo outras perspectivas, sempre alerta sobre as nuances do meio, que não é neutro.

Com o meio não neutro, um segundo gesto, depois da quantidade, se torna atuante: a sujeira. Ao colocar uma impressão no verso d'outra em *Bruto* (Figura 3), os sentidos e objetivos não se tornam (embora sejam constituintes) apenas estéticos, de baixar pregnâncias e visibilidades, mas também de dialogar com obscuridades e com sujeira. Existe, em síntese, uma grande diferença entre o oculto e o sujo. Embora esses dois verbos – ocultar e sujar – guiem a ação do



SALVADOR E SUAS CORES [2025]
Patrimônios Africanos e Afro diaspóricos em Espelho

projeto, sujar não apenas oculta algo, guarda, esconde, mas também pode evidenciar outros tremores e sentimentos.

Marimba Ani (1994) nomeia seu livro seminal *Yurugo* a partir de um conto do povo Dogon, de Mali, em que Amma (o criador) deu origem a todas as coisas e ordenou que todos os seres deveriam ter gemialidade, pares masculinos e femininos em harmonia e equilíbrio. Mas uma das criações (*Yurugo*) nasceu incompleta, apenas com a parte masculina, e decidiu competir com Amma para criar seu próprio mundo, a Terra, fruto da criação de *Yurugo* e que se origina com seres incompletos, de “alma-individual” (Ani, 1994, p. XI). Ani, a partir da alegoria do conto, apresenta sua epistemologia em que a ordem do mundo é incompleta e divisória.

É a racionalidade extrema, segundo Ani (1994, p. 239), e o paradigma de que tudo deve ser objetificado, dado, claro, limpo, racionalizado, que carrega o controle e a capacidade de domínio. Estabelecer arquivos é dominar, impor. Mesmo que hoje algumas maneiras de organização pretendam seguir um paradigma anticolonial, a simbologia de mudar domínios não exclui a dominação. Pensar nessas possibilidades de forma poética ao atravessar um arquivo é pensar não somente em mudar narrações, em mudar narrativas, em redirecionar os vetores de saída da imagem, mas pensar em quais características, quais gestos de artistas provocam o *Yurogu*, deixam de se guiar pela incompletude, pela divisão.

Uma simples visita ao arquivo digital de Marc Ferrez, no Instituto Moreira Salles (IMS), por exemplo, nos apresenta uma foto com escravizados em uma colheita de café com a legenda “Escravizados na colheita do café – Rio de Janeiro”. A necessidade de catalogação, de ordenação, de evidência, de literalidade da



SALVADOR E SUAS CORES [2025]
Patrimônios Africanos e Afro diaspóricos em Espelho

imagem, é – interpretando Ani – uma necessidade do claro, do limpo, do racional, do divisivo.

O que Porto e Azoulay defendem com suas palavras para uma desobjetificação, para um pensamento menos imperialista, dentro e fora da imagem, nas clarezas, limpezas, classificações e organizações de arquivos e museus, encontra respaldo em todo pensamento de Ani, que vê o mundo e suas produções em um paradigma de completude, em que a racionalidade de organizações e divisões não é suficiente, não foi para o ontem, e não será para o amanhã. O que a arte pode trazer para si e o que ela pode oferecer talvez ao debate é exatamente ir contra a claridade, a limpeza, a divisão.

Enquanto somente ocultar pode evocar divisão; sujar é misturar, é juntar. Há em Bruto dois gestos de sujeira: um tátil e um visual. A capa do livro, um tecido branco, é suja com papel carbono, sujando as mãos de quem tateia o livro. As páginas, extremamente finas por conta do papel, também se sujam no tato. As imagens, por encontrarem frente e verso, por mesclar as imagens do arquivo da Diamang com imagens abstracionais, sem referente, deslocam a centralidade e cristalização do livro. A bagunça não é apenas da ordem, da mudança, da seleção das imagens, mas da sujeira de mãos e olhos e do que isso pode provocar.

Duplicidades-Divisões

Um fator extremamente importante que um livro carrega na sua existência, embora artistas contemporâneos trabalhem com quebras de regras constantemente, é a função dupla na construção narrativa. No objeto livro as páginas são duais, uma na esquerda e outra na direita. Ainda que artistas que



SALVADOR E SUAS CORES [2025]
Patrimônios Africanos e Afro diaspóricos em Espelho

utilizem a plataforma do livro eventualmente quebrem sequências, divisões, na ideia geral de um livro, em termos espaciais, há sempre uma dualidade, uma duplicidade entre as páginas que compartilham o miolo.

O maniqueísmo colonial em que se opostam sujeira e limpeza, em que se contrapõe a abundância e a miséria, aparece no pensamento de Fanon, em *Os condenados da terra* (2022), exatamente ao dissecar a estrutura simbólica e espacial do colonialismo. “A necessidade da transformação existe em estado bruto” (Fanon, 2022, p. 26). Para Fanon, mudar a ordem, o poder, descolonizar, é um “programa de desordem absoluta” (Fanon, 2022, p. 26). É impossível pensar sem se voltar ao sentido espacial. A violência – e para Fanon só é possível qualquer tentativa de desordem na mudança da ordem com a violência – se dá em um ponto no espaço: a terra, a exploração do colonizado pelo colono.

O duplo colonial não pode deixar de ser mencionado, já que o colonial divide o mundo em compartimentos – é sempre cindido em dois. Um exótico, longe, sujo. Um claro, racional, objetivo, lógico, limpo. A colônia e o império. Quem doma, conta e fotografa é o colono. Ao colonizado, se reserva o seu espaço, o seu canto: “a primeira coisa que o indígena aprende é ficar no seu lugar” (Fanon, 2022, p. 39). Pensar em gestos, em uma experiência como a da arte, em que as violências não necessariamente são ultrapassadas, mas podem ser transversalizadas, é também pensar em alocar e mudar espaços, mesmo que poéticos, ainda que irrisórios.

É impossível analisar e pensar o arquivo da Diamang e não observar além dos domínios, da docilidade, das divisões. Tido como um estado dentro de um estado, o arquivo (organizado) cumpre a função de apresentar seus compartimentos, os espaços dos colonos, acima, observando o trabalho e o



SALVADOR E SUAS CORES [2025]
Patrimônios Africanos e Afro diaspóricos em Espelho

espaço dos colonizados, abaixo, garimpando a terra em busca dos diamantes em quase todas as fotos da extração. Assim como as divisões espaciais entre os colonizados e os colonos. Escolas. Moradias. Ambientes. Espaços. Divisões.

Talvez, por isso, ao pensar na introdução do meio fotográfico na história do continente africano, Olu Oguibe (1996) defenda que, mais do que a técnica, a substância da fotografia é seu actante humano. Suas noções e paradigmas objetivos se perdem, e os frutos do sistema, as imagens, ficam abertas e disponíveis aos caprichos do poder. A imagem, assim, se torna um espaço domável (Oguibe, 1996, p. 248), maleável, aludido e propício às intervenções que os gestos aqui procuram arranhar ao juntar imagens, mesmo na dualidade que um livro carrega.

É impossível colocar *Bruto*, e talvez qualquer trabalho para o cubo branco, no espaço de brutalidade necessária para a queda imperial, não somente pela sua natureza (arte), mas também porque seus gestos não rompem os sistemas por completo. Talvez nenhum objeto seja capaz. O que não significa que a bússola não deva existir. Não destruir todos os obstáculos do caminho, como quer e propõe Fanon, ainda oferece trajetos e rupturas.

A Frente, o Verso, e as Contranarrações

Toda sujeira, toda dualidade, toda bagunça, como encaminhamento poético, como posição política, desorganiza, quebra ou tem potencial de quebrar bases, pilares da solidificação racional do pensamento de dominação imperial, como luta e propõe Marimba Ani (1994), mas talvez uma das grandes questões nos tempos atuais seja (com ou sem quebra) o que é possível construir. A destruição



SALVADOR E SUAS CORES [2025]
Patrimônios Africanos e Afro diaspóricos em Espelho

de um paradigma pressupõe a existência de outro (Khun, 2020). É possível domínios, como o da imagem, sem dominação?

Tina Campt (2017) estabelece uma relação intrínseca entre silêncio e cotidiano. O silêncio das imagens é controlar. A fotografia de catalogação, de identificação, como o exemplo anterior do IMS, e como são as imagens da Diamang, juntam silêncio com cotidiano. São produzidas para controlar necessidades do Estado, são imperativos de colonização. Podem ser objetos de lembrança, de memória comunitária, de alguma forma de apego pessoal ou coletivo, mas elas não são produzidas inteiramente por quem oferece seus corpos. São imposições para retratar e controlar cotidianos, ocultar seus sons de maneira rotineira, burocrática. Não buscam levar nenhum ruído, nenhuma falha à leitura, são sempre os “escravizados em uma colheita de café”, são capturas silenciosas (Campt, 2017, p. 5).

Ao propor “escutar”, Tina Campt se aproxima do “assistir” de Azoulay, ainda que sejam verbos diferentes, eles buscam mais do que a passividade da imagem, são métodos distintos mas com o mesmo objetivo: a contranarração. O conceito de articulação poética – enquanto junção de gestos, ao se adentrar e se aventurar em silêncios, poderes e domínios de arquivos trágicos das dores de grande parte do continente africano e de sua diáspora – é o estabelecimento de tremores na linha da narração oficial.



SALVADOR E SUAS CORES [2025]
Patrimônios Africanos e Afro diaspóricos em Espelho



Figura 4. Bruto. Livro de Artista. 21,5cm X 15,5 cm. 2024

Escutar, para Camp (2017, p. 6), é encontrar mais subjetividades naquilo que foi pensado e feito para guardar silêncio, é fraturar subjetividades na imagem ao se envolver na capacidade paradoxal dessas imagens de romper o olhar soberano imperialista que as criaram, recusando os termos a que foram produzidas.

A criação de alternativas, dentro e fora da imagem, é o que move o pensamento de Camp (2017), a capacidade de um futuro diferente, que seja possível e não apenas uma quebra das imposições dominantes, faz parte da proposição de escutar da autora. É necessário ver de forma diferente para a construção desses futuros que se impõe as narrativas imperiais (Camp, 2017, p. 108). Ir contra a narrativa, assim, não significa simplesmente sair, fugir. Não é somente a



SALVADOR E SUAS CORES [2025]
Patrimônios Africanos e Afro diaspóricos em Espelho

oposição, a resistência, mas sim uma renúncia aos termos impostos que reduzem o negro e acabam com sua sujeição. É uma prática cotidiana de escuta, de recusar os termos de impossibilidade que definem o ser negro ainda à subordinação racial contemporânea (Campt, 2017, p. 113).

As práticas de Campt, definidas como “gramática” ao longo de seu livro, são formas, como os gestos aqui apresentados, de lidar com a precariedade, ao mesmo tempo elas mantêm um compromisso de criar alternativas, futuros: “é essa prática gramatical de futuridade que constitui minha definição de liberdade” (Campt, 2017, p. 116).

O último gesto, portanto, que gostaria de enumerar é parte da capacidade paradoxal de liberdade no aprisionamento. Um livro em si (Figura 4), enquanto objeto e arte, não deixa de ter sua própria ordem, sua própria narração, mas o conjunto de gestos preza principalmente pela saídas vetoriais da narração silenciosa imperialista, trabalha com duplos, mas não apenas, trabalha com a sujeira (a poluição) visual das imagens, mas não apenas. O último gesto surge na boca da impressão. Ao escolher e estabelecer um papel fino, em que o verso de uma imagem se junta com a próxima impressão, o resultado final foge das mãos e dos olhos do artista.

Claro que há intenção, vontade, circularidade, afunilamento de possibilidades ao escolher qual imagem casar com o verso da anterior, onde casar, qual momento cortar, mas o resultado final plástico depende não só da fonte (o arquivo outrora estático e silencioso), e não só dos demais gestos. Esse pequeno espaço de acaso é um terreno que não só a arte pode proporcionar, mas que proporciona e abre caminhos (ou tentativas) de escuta para olhos e sentidos menos cansados, e de busca de outras colocações, outras bases, outros terrenos e



SALVADOR E SUAS CORES [2025]
Patrimônios Africanos e Afro diaspóricos em Espelho

novas formas de imagem e imaginação. Talvez, para gerar escuta, seja necessário fazer barulho. Se não chega a criar futuros nas sujeiras do arquivo, ao menos tenta não se perder no tempo, no dado, no imperial.

Considerações, amarras e não-finais

É importante pontuar que em cada categoria do texto em que se cita *Bruto*, seus gestos, em gestação com os teóricos e as teorias deste artigo, não se busca necessariamente explicações ou ilustrações. A arte não se explica. Mas se busca seus métodos, suas sujeições, oferece caminhos que devem ser vasculhados na academia.

Grada Kilomba (2019), em “A máscara”, primeiro capítulo de seu livro *Memórias da plantação*, volta à sua infância para lembrar a imagem da mordaza da escrava Anastácia e para aferir o trauma do ser sujeito, ou tentar a sujeição enquanto negro. A máscara não era só externa, mas era composta também por um “pedaço de metal colocado no interior da boca do sujeito negro” (Kilomba, 2019, p. 33). Sua principal função era provocar a mudez e o medo. Para Grada Kilomba, a máscara define o colonialismo, um lugar de tortura e, principalmente, de silêncio, o que nos leva à eterna questão de quem pode falar e sobre o que se pode falar, tão pensada e combatida por “assistir” e “escutar” de Azoulay e Campt.

Ao amordaçar, se nega ao negro o direito de falar e, conseqüentemente, de existir enquanto subjetividade. É como se ele/a não se apoderasse, como se fosse sempre o outro, sempre uma presença ausente silenciosa, em toda sua história, ou nas muitas histórias, como na história do meio fotográfico em eterna questão, a imagem, a fotografia. O negro é sempre retratado, poucas vezes é



SALVADOR E SUAS CORES [2025]
Patrimônios Africanos e Afro diaspóricos em Espelho

um agente com a câmera. A mordaza é um dispositivo que enquadra e retira a subjetividade (o poder de dizer, de se reconhecer como algo) para ser coisa, instrumento, portador de imagem, de trabalho.

A boca é o órgão que denuncia verdades desagradáveis. Ela precisa ser, assim, colonizada. A negação é uma estrutura, um dispositivo do racismo para legitimar exclusões. A máscara nega a fala (Kilomba, 2019, p. 33-34). Ao reprimir aquilo que é diferente, a oposição entre o branco e o preto, entre branquitude e negritude, o negro escravizado, segundo Grada Kilomba (2019, p. 38), torna-se aquilo que o sujeito branco não quer parecer: o encarcerado, o violento, o mudo. Assim, podemos perceber que a sujeição negra, passiva, amordaçada, é uma representação da sujeição branca. O negro é o que deve ser aos olhos daquele que não o é.

Adentrar poeticamente um arquivo com questões e imanências da contemporaneidade não termina nem começa nos gestos aqui discutidos, nem nas representações de alteridade, nas sujeições e ordenações, nas mordazas. Mas sim em um toque, um modelo, um código (algumas vezes mais rígido, outras mais plácido) de desordem na dualidade. É uma tinta, uma pincelada, uma abertura, que atravessa as palavras e a visualidade e que tenta arranhar para abrir através do jogo entre negritude e negação, entre silêncio e barulho, entre limpeza e sujeira, entre ordem e bagunça, entre o imperial e o livre.

Bruto tampouco pode ser tratado como um mero respaldo anticolonial, um livro síntese das agruras de um período histórico. Talvez seja no fundo aquilo que se proponha a ser: gestos de desordem, de desorganização. Pois é na sujeira, na desclassificação, nas quebras e manutenções de dualidades que se pode, hoje,



SALVADOR E SUAS CORES [2025]
Patrimônios Africanos e Afro diaspóricos em Espelho

no mundo contemporâneo que resiste (também) através das imagens, ordens e colonialidades, atingir outras subjetividades.

Referencias:

ANI, Marimba. *Yurugu: an African-centered critique of European cultural thought and behavior.* Trenton: Africa World Press, 1994.

AZOULAY, Ariella. *Desaprendendo as origens da fotografia.* *Revista Zum*, n. 17, 29 out. 2019. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-17/desaprendendo-origens-fotografia/>. Acesso em: 20 jul. 2023.

AZOULAY, Ariella. *The Civil Contract of Photography.* New York: Zone, 2008.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CAMPT, Tina M. *Listening to images.* Durham: Duke University Press, 2017.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra.* Tradução de José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia.* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GUATTARI Félix; RONILK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo.* 10. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade.* 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano.* Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KUHN, Thomas S. *A estrutura das revoluções científicas.* São Paulo: Perspectiva, 2020.



SALVADOR E SUAS CORES [2025]
Patrimônios Africanos e Afro diaspóricos em Espelho

OGUIBE, Olu. *Photography and the Substance of the Image.* In: **ENWEZOR, Okwui** (Ed.). *In/Sight: African Photographers, 1940 to the Present.* New York: Guggenheim Museum Publications, 1996. p. 231-249. Disponível em: <https://fomu.be/trigger/articles/photography-and-the-substance-of-the-image>. Acesso em: 9 abr. 2025.

MAUAD, Ana Maria. *Uma história visual e os passados possíveis: a propósito da prática artística de Rosângela Rennó.* In: **GERALDO, Sheila Cabo** (Org.). *Fronteiras: arte, imagem, história.* Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014.

PORTO, Nuno. *Angola a preto e branco.* Coimbra: Museu Antropológico da Universidade, 1999.