



Revista Mulemba  
e-ISSN: 2176-381X  
v.15, n.29, e202356661, 2023  
**DOI: 10.35520/mulemba.2023.v15n29e202356661**

Temas Livres

# Um segredo sobre um segredo: literatura e fotografia no contemporâneo

A secret about a secret: Literature and photography in the contemporary

Un secreto sobre un secreto: literatura y fotografía en la contemporaneidad

**Taiana Machado**

**Clarisse Pessoa**

Universidade Federal Fluminense. Niterói, RJ, Brasil.

E-mails: taiana.araujomachado@gmail.com; clarisse.pessoa@hotmail.com

## Editoras-chefe

Carmen Lucia Tindó Secco  
Vanessa Ribeiro Teixeira

## Editores Convidados

Cinthia da Silva Belonia  
Guilherme de Sousa Bezerra  
Mariana Dias  
Renata Gomes  
Sheila Ribeiro Jacob

Recebido: 28/01/2023

Aceito: 11/06/2023

## Como citar:

MACHADO, Taiana;  
PESSOA, Clarisse. Um segredo sobre um segredo: literatura e fotografia no contemporâneo. *Revista Mulemba*, v.15, n.29, e202356661, 2023. doi: <https://doi.org/10.35520/mulemba.2023.v15n29e202356661>

## RESUMO

Este artigo propõe estabelecer a relação entre os trabalhos de fotografia dos artistas angolanos Délio Jasse e Kiluanji Kia Henda com as definições de contemporâneo que Giorgio Agamben abrange em seu artigo “O que é o contemporâneo?” (2009). Além disso, também estabelece uma análise da contemporaneidade a partir do uso que a obra *Esse cabelo: a tragicomédia de um cabelo crespo que cruza fronteiras* (2015) da escritora luso-angolana Djaimilia Pereira de Almeida faz das fotografias para compor a narrativa. A fotografia vem ocupando um lugar de significativa importância no contexto da arte contemporânea do continente africano e fora dele, através de sua diáspora. O encontro entre fotografia, arte e a literatura vem dialogando com a memória coletiva e com a reconstrução da iconografia colonial e seus significados. A produção de artistas como Kiluanji Kia Henda, Délio Jasse e Djaimilia Pereira de Almeida caminha nessa direção. Ao pensar o passado a partir do presente, seus trabalhos

possibilitam novas perspectivas e o incessante ressignificar da sociedade contemporânea. Para tal fim, as contribuições de Roland Barthes (2018), Marianne Hirsch (1997), Maurice Halbwachs (2006), Achille Mbembe (2020) e Walter Benjamin (2021), dentre outros, serão de significativa importância.

### **Palavras-chave:**

Djaimilia Pereira de Almeida, Kiluanji Kia Henda, Délio Jasse, *Esse Cabelo*, contemporâneo.

### **ABSTRACT**

This article proposes to establish the relationship between the photography works of the Angolan artists Délio Jasse and Kiluanji Kia Henda with the definitions of contemporary that Giorgio Agambem covers in his article *What is the contemporary?* (2009). In addition, it also establishes an analysis of the contemporary based on the use that the work *That hair* (2015) by the Luso-Angolan writer Djaimilia Pereira de Almeida makes of the photographs to compose the narrative. Photography has been occupying a place of significant importance in the context of contemporary art on the African continent and outside of it through its diaspora. The encounter between photography, art and literature has been dialoguing with the collective memory and with the reconstruction of colonial iconography and its meanings. The production of artists such as Kiluanji Kia Henda, Délio Jasse and Djaimilia Pereira de Almeida moves in this direction. When thinking about the past from the present, his works allow new perspectives and the incessant resignification of contemporary society. To this end, the contributions of Roland Barthes (2018), Marianne Hirsch (1997), Maurice Halbwachs (2006) Achille Mbembe (2020) and Walter Benjamin (2021), among others, will be of significant importance.

### **Keywords:**

*Djaimilia Pereira de Almeida, Kiluanji Kia Henda, Délio Jasse, Esse Cabelo, contemporary.*

### **RESUMEN**

Este artículo se propone establecer la relación entre las obras fotográficas de los artistas angoleños Délio Jasse y Kiluanji Kia Henda con las definiciones de contemporaneidad que abarca Giorgio Agamben en su artículo *¿Qué es lo contemporáneo?* (2009). Además, también establece un análisis de la contemporaneidad a partir del uso que la obra *Ese cabello* (2015) de la escritora luso-angola Djaimilia Pereira de Almeida hace de las fotografías para componer la narrativa. La fotografía ha ido ocupando un lugar de significativa importancia en el contexto del arte contemporáneo en el continente africano y fuera de él a través de su diáspora. El encuentro entre fotografía, arte y literatura ha ido dialogando con la memoria colectiva y con la reconstrucción

de la iconografía colonial y sus significados. En esa dirección se mueve la producción de artistas como Kiluanji Kia Henda, Délio Jasse y Djaimilia Pereira de Almeida. Al pensar el pasado desde el presente, sus obras permiten nuevas miradas y la incesante resignificación de la sociedad contemporánea. Para ello, serán de gran importancia las contribuciones de Roland Barthes (2018), Marianne Hirsch (1997), Maurice Halbwachs (2006), Achille Mbembe (2020) y Walter Benjamin (2021), entre otros.

### Palabras-clave:

Djaimilia Pereira de Almeida, Kiluanji Kia Henda, Délio Jasse, Esse Cabelo, contemporáneo.

*Talvez a fotografia não seja a arte da visão, mas da cegueira, não da claridade, mas de tudo aquilo que permanece enigma diante do pouco que conseguimos ver.*

Djaimilia Pereira de Almeida

## Agamben e a fotografia

Ao estabelecer uma reflexão sobre o contemporâneo, o filósofo Giorgio Agamben (2008) propõe que a contemporaneidade se estabelece a partir de uma especial relação com o tempo. Ela só se pode predizer no tempo presente e se singulariza por ser um constante retorno que se repete incessantemente. De certa forma, esse retorno é também adiamento, um Jano bifronte que ora olha para o passado ora olha para o futuro. Nesse sentido, o sujeito da contemporaneidade é aquele que pode ver a luz inalcançável do escuro, que lida com o tempo entre o “não-mais” e um “ainda não”. Para o filósofo, seria impossível o retorno às circunstâncias perdidas na história, “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro.” (AGAMBEN, 2009, p. 62). A identidade do contemporâneo, portanto, pode ser refletida nessa luz que não alcança o sujeito totalmente, mas que está sempre em movimento. Dessa maneira, o século XXI surge preso ao seu passado, e através das sombras das luzes inatingíveis os seres buscam suas origens para entender e ressignificar suas identidades no presente.

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através

desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 58)

Um dos elementos que talvez proporcionem uma grande conexão da História ao moderno e seus impactos sejam as fotografias. Assim, o próprio processo da revelação das imagens fotográficas relaciona-se à definição de contemporâneo de Agamben. Elas são imagens proporcionadas pela maior ou menor oxidação da prata no filme fotográfico, a partir de pontos escuros e claros definidos pela transposição da luz no sujeito ou objeto fotografado, o contraste entre luz e sombra é o que proporciona a imortalidade no papel. A fotografia, como processo de controle da luz, demanda para si mesma a condição de verdade. O objeto fotografado presumivelmente existiu e esteve onde foi registrado. A fotografia, através da luz, proporciona o sentimento de conhecimento do que é real e da relação desse real do passado com o real do presente.

A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela. Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilho com aquele ou aquela que foi fotografado. (BARTHES, 2018, p. 70).

Através da câmera, o comportamento invisível ao olho humano pode ser apreciado em alguns minutos. Segundo Walter Benjamin (2021), a imagem de uma fotografia revela a complexa relação da “ótica inconsciente” (*das Optisch-Unbewußte*) do fotógrafo. Complementarmente, a ideia da fotógrafa Diane Arbus, de que “uma fotografia é um segredo sobre um segredo. Quanto mais diz, menos sabe.”, nos leva a pensar que a natureza da imagem como verdade não passa de uma ilusão, o que ela nos revela é a subjetividade do mundo, dos seres e seu caráter fragmentário. Para Marianne Hirsch (1997), na estrutura do olhar de uma fotografia existe uma cumplicidade entre o fotógrafo e o observador da fotografia, ambos colaboram para a reprodução de uma ideologia.

Mas a estrutura do olhar é recíproca: fotógrafo e espectador colaboram na reprodução da ideologia. Entre o espectador e o objeto gravado, o espectador encontra, e/ou projeta, uma tela composta de mitologias e preconceitos dominantes que moldam a representação. O olho e a tela são os próprios elementos da ideologia: nossas expectativas circunscrevem e determinam o que mostramos e o que vemos. (HIRSCH, 1997, p. 7, nossa tradução)

Segundo Barthes, em sua obra *A câmara clara* (1980), a foto-retrato apresenta uma tensão de forças, entre quatro imaginários que se inter cruzam e se influenciam mutuamente. O sujeito, ao ser fotografado, é ao mesmo tempo aquele que ele julga ser, aquele que gostaria que os outros o julgassem, aquele que o fotógrafo julga que é e aquele que o fotógrafo se serve para exibir sua arte. A foto-retrato revela assim a inautenticidade do ser que se imita ao se deixar fotografar. A fotografia representa, assim, aquele momento sutil em que o ser não é nem um sujeito, nem um objeto, mas antes a fronteira em que o sujeito sente a se tornar objeto: a microexperiência da morte, um parêntese, tornar-se espectro.

[...] não sei o que a sociedade faz da minha foto, o que ela lê nela (de qualquer modo, há tantas leituras para uma mesma face); mas quando me descubro no produto dessa operação, o que vejo é que me tornei Todo-imagem, isto é, a morte em pessoa; os outros – o Outro - desapropriam-me de mim mesmo, fazem de mim com ferocidade um objeto [...] (BARTHES, 2018, p. 21)

A fotografia possibilita, portanto, um jogo de recriar narrativas, histórias e identidades, elementos explorados por artistas contemporâneos como Kiluanji Kia Henda e Délio Jasse. Ambos utilizam o registro fotográfico como forma de subverter a relação com o tempo. Em sua série *O Capítulo Perdido de Nampula – 1963* (2016), Jasse ressignifica a memória coletiva e individual garimpando arquivos fotográficos coloniais que foram descartados. Kia Henda, por sua vez, remonta a relação com a moda e com a ideia imaginada de tradição angolana em seu ensaio fotográfico *Poderosa de Bom Jesus* (2006). Por fim, a autora Djaimilia Pereira de Almeida em seu romance *Esse Cabelo* usa a fotografia para questionar a relação de uma jovem com seu cabelo crespo em busca de sua identidade. O presente artigo entende a fotografia como a tradução física das noções de claro e escuro. O conceito de contemporâneo é complexo e de difícil apreensão e pode, portanto, ser abordado de diversas formas por diferentes autores, sendo também atravessado por outros conceitos tais quais cultura, história e identidade. São esses temas caros também às obras analisadas que se entrelaçam nesse artigo.

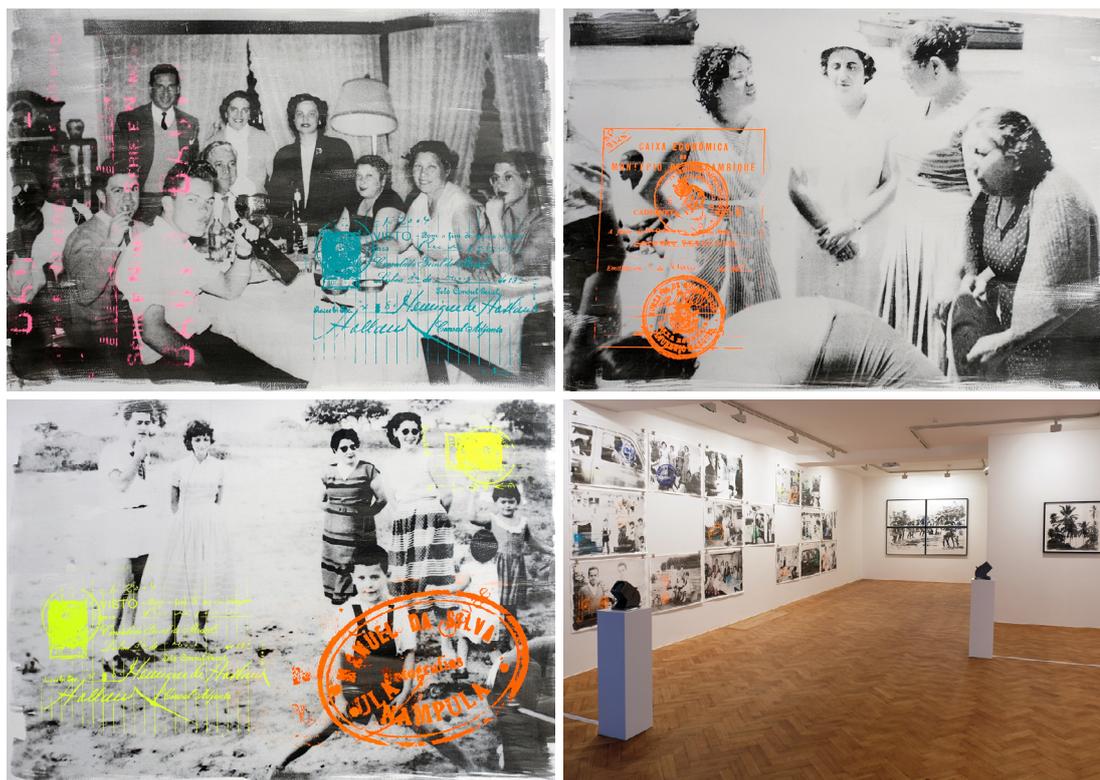
## O entrelace entre Délio Jasse e Kiluanji Kia Henda

Imagem latente é o nome dado à imagem que foi gravada por um processo químico em chapa ou em filme fotográfico exposto à ação da luz e que se torna visível a partir do banho em um líquido revelador. O fotógrafo angolano Délio Jasse parte

desse conceito para cruzar imagens e memórias. Jasse coleciona fotografias coloniais descartadas e, a partir de processos analógicos de revelação de imagem, propõe pequenas intervenções. Esse resgate cruza pistas de vidas passadas, passaportes, e álbuns de família lançando um salva vidas nos mares agitados da história, particularmente nos mares da história colonial recente (Dantas, 2018).

A série de 2016, *O capítulo perdido Nampula-1963* é um exemplo representativo dessa “pescaria”. As fotografias foram encontradas pelo artista em um mercado de antiguidades em Lisboa. Após a análise e o cruzamento com selos bancários, vistos e fontes oficiais e não oficiais, Jasse descobriu que pertenciam a uma família de colonos portugueses em Nampula, Moçambique, e que se tratava de um capítulo perdido da sua história, uma espécie de tabu que deveria ser apagado.

Por sobre as imagens, o artista introduziu pedaços de documentos com informações oficiais que eram geralmente escondidas. Assim, para além da história pessoal da família, Jasse devolveu às imagens o espírito de seu tempo (*zeitgeist*) denunciando a ausência de pessoas negras e a cumplicidade do estado português com o sistema colonial em Moçambique, o que remonta narrativas políticas.



**Foto 1** – Délio Jasse – O capítulo perdido Nampula-1963. Emulsão fotográfica e serigrafia sobre papel Fabriano (70 × 100 cm) – 2016.

**Fonte:** Disponível em: <https://deliojasse.com/The-lost-chapter-Nampula-1963>. Acesso em 12 de janeiro de 2023.

Nesse trabalho, o artista tensiona as relações entre memória individual, memória histórica e memória coletiva (Halbwachs, 2006). A memória histórica, fria e estática, é aquela contada pelos documentos e, como tal, atravessada por dinâmicas de poder que vão desde a preservação dos papéis até os órgãos que os detêm. A memória coletiva, por sua vez, é fragmentada e composta por múltiplas lembranças construídas socialmente. A instância da memória individual, para Halbwachs, é sempre atravessada por narrativas que não pertencem a uma única pessoa:

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos (...) sempre levamos em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem. (HALBWACHS, 2006, p.30)

Assim, Jasse usa as fotografias de uma família como forma de tensionar a memória individual e a memória histórica sobrepondo os documentos e registros pessoais. É dessa forma que o artista reconstrói a memória coletiva de maneira crítica e a ressignifica. Jasse dialoga com a contemporaneidade de Agamben por sua *dissincronia*, ou seja, o artista lança seu olhar para um passado colonial recente, recuperando debates críticos para o seu tempo e ressignificando questões sensíveis às sociedades atuais que tem origem na forma como lidamos com tais memórias.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este a ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, *essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. (AGAMBEN, 2009, p.59)

Trazer à superfície aquilo que o colonialismo escondeu é tratar de temas pertinentes às sociedades atuais a partir de uma relação anacrônica com o tempo. Ainda em sua definição de contemporâneo, Agamben cita a moda como exemplo de experiência da contemporaneidade. O autor chama atenção para o quanto o “agora da moda” não é identificável, já que não é possível definir se o “agora”, nesse caso, é algo entre o momento em que o estilista concebe o traço e o desfile de suas peças. Assim, a moda insere, no tempo, um princípio de *descontinuidade* que o divide a partir da sua atualidade ou inatualidade.

O artista Kiluanji Kia Henda, também angolano, explora a relação entre moda e tempo em seu trabalho *Poderosa de Bom Jesus* (2006).



**Foto 2:** Kiluanji Kia Henda. A poderosa de Bom Jesus. 2006. Fotografia.

**Fonte:** Kiluanji Kia Henda®. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/kiluanji-kia-henda-23100/introducing-kiluanji-kia-henda>. Acesso em 12 de janeiro de 2023.

A foto remete-nos às imagens documentais de mulheres vestidas em trajes tradicionais angolanos tão difundidas no imaginário colonial. Porém, após um olhar mais atento, é possível discernir uma pessoa do sexo masculino<sup>1</sup> que, além das missangas, colares e cores, também usa salto alto. Se por um lado a foto se relaciona com o acervo colonial, por outro sua postura corporal (a mão na cintura e o desequilíbrio de peso entre os pés e o quadril) remete-nos ao ambiente das passarelas.

Se retomarmos a supracitada definição de Barthes na qual o ser fotografado assume múltiplas identidades revelando a inautenticidade do ser que se deixa fotografar, Kia Henda cria uma armadilha que coloca em perspectiva a expectativa sobre

---

<sup>1</sup> Sendo uma pessoa do sexo masculino que se chama *Poderosa*, amiga do artista, acreditamos que seja melhor referi-la e entendê-la como uma pessoa do gênero feminino nesse contexto.

a criação do artista africano e as questões da sociedade angolana na atualidade em uma grande encenação fotográfica. Se valendo da linguagem da moda, a obra dialoga com a noção de *descontinuidade* de Agamben na construção de “outros tempos”, a partir dessa encenação.

Mas a temporalidade da moda tem um outro caráter que a aparenta à contemporaneidade. No gesto mesmo no qual o seu presente divide o tempo segundo um “não mais” e um “ainda não”, ela institui com esses “outros tempos” – certamente com o passado, e talvez também com o futuro – uma relação particular. Isto é, ela pode “citar” e, desse modo, reatualizar qualquer momento do passado (os anos 20, os anos 70, mas também a moda imperial neoclássica). Ou seja, ela pode colocar em relação aquilo que inexoravelmente dividiu, rechamar, re-evocar e revitalizar aquilo que tinha até mesmo declarado morto. (AGAMBEN, 2009, p. 68)

Kia Henda reivindica, com a criação de “outros tempos”, uma cumplicidade entre tradição e modernidade, entre passado e futuro a partir de questões do presente angolano. Em entrevista concedida ao site do museu londrino Tate Modern, o artista afirma: “Há duas questões vitais para o contexto africano: a capacidade de escrever e conhecer a própria história e a capacidade de planejar o próprio futuro” (KIA HENDA, 2006).

Para a criação artística de Délio Jasse e Kiluanji Kia Henda, a fotografia torna-se, pois, um suporte para desvelar as relações de claridade e obscuridade das sociedades contemporâneas em seus traumas coloniais. Ao operarem com a *descontinuidade* e a *dissincronia*, ambos os artistas dialogam com o conceito de contemporaneidade definido por Agamben e lançam luz sobre as sombras da nossa sociedade.

## O entrelace entre a fotografia e a literatura em Djaimilia Pereira de Almeida

No romance “Esse Cabelo” (2015), da autora luso-angolana Djaimilia Pereira de Almeida, as fotografias exercem papel fundamental na busca das origens e no processo de construção da identidade de Mila, narradora e protagonista da história. Nessa perspectiva, as fotografias também são acessadas para problematizar o racismo oriundo da experiência colonial. Mila discorre sobre as muitas fotografias que sobrevivem sob a ação de nenhuma cura e um vídeo que encontra nos arquivos familiares. Mesmo que fotografias de família sejam uma maneira de contar histórias, ainda assim dependem das narrativas que trazem junto a si para conectar vidas e cruzar tempos

e espaços. As fotografias de família funcionam como espelhos que proporcionam o encontro com parentes já falecidos indo além da morte, gerando um senso de identificação que não respeita a cronologia do tempo. Esses pequenos pedaços de papel são capazes de trazer para o presente as imagens de membros que a tempos faleceram, proporcionando a troca de olhares entre aqueles que já se foram e os que aqui estão, gerando cumplicidade e reconhecimento. As fotografias de família criam uma conexão entre a história pública<sup>2</sup> e a memória individual. Segundo Jo Spence e Patricia Holland:

Fotografias de família podem operar nessa junção entre memórias pessoais e história social, entre o mito público e o inconsciente pessoal. Nossa memória nunca é completamente nossa, nem as imagens são representações imediatas do nosso passado. Olhando para elas, ambos construímos um passado fantástico e partimos em uma trilha de detetives para descobrir outras versões do *real*. (SPENCE & HOLLAND, 1991, p.13-14, nossa tradução)<sup>3</sup>

Imagens fotográficas geram o sentimento de continuidade para além das gerações e das nacionalidades. Ao acessar um filme mudo, Mila reflete sobre a projeção do período em que os avós paternos e seus filhos viveram em Moçambique, no período colonial. Há uma estreita ligação entre os suportes imagéticos familiares na elaboração da memória coletiva que sustenta os estereótipos e impossibilita a formação de outros discursos. A desconexão entre o passado e o presente faz com que o vídeo possa ser comparado a uma ruína. A seleção de memória que é feita a partir dos suportes imagéticos herdados do período podem gerar uma memória coletiva limitada e estereotipada. Para Mila: “Isto não quer dizer apenas que coincidimos com o que permaneceu, mas que a vida do passado como a reencontramos corresponde à monumentalização do que vivemos enquanto matéria esquecível. O que não é digno de ser lembrado tornamo-lo nós *monumento*.” (ALMEIDA, 2017, p.86-87).

A palavra monumento tem origem no latim *monio* ou *monare*, que significa revelar, predizer, advertir, indicar a existência de algo mal. Um *monumentum* se torna a

---

<sup>2</sup> História Pública é um conceito que nasce nos Estados Unidos a partir da década de 70. Embora seja um termo em disputa, podemos entender como um campo que propõe diálogos entre a pesquisa histórica e o grande público. A pesquisadora Christine Dupont, fala da História Pública como “campo de comunicação da história”, no qual o pesquisador se coloca em perigo, entendendo que sua formação deve ser compartilhada com um público maior do que aquele limitado ao círculo de seus pares (BONALDO, 202-?)

<sup>3</sup> No original: Family photograph can operate at this junction between personal memory and social history, between public myth and personal unconscious. Our memory is never fully *ours*, nor are the pictures ever unmediated representations of our past. Looking at them we both construct a fantastic past and set out on a detective trail to find other versions of the *real* one.

concretização da advertência, da evocação, que revela e sinaliza algo. Nas imagens da família feliz, no vídeo “em que não se vê negro nenhum”, Moçambique surge como uma caricatura. “Quando nenhum de nós se lembrava de ter cabelo, Moçambique era suado, lascivo, mandrião.” (ALMEIDA, 2017, p. 91). As fotos e vídeos familiares dos ex-colonos, em sua posição de verdade-imagem, despontam como monumento do tempo colonial, mascarando a violência característica desse período.

Nem as fotografias de família, nem o vídeo se concretizam como imagem no texto de Djaimilia Pereira de Almeida, o leitor não tem acesso a elas e nem a descrição precisa do que Mila vê. Por estarem intrinsecamente ligadas ao olhar da narradora-personagem, as fotografias familiares se revelam unicamente na forma de texto. É através da narrativa que a essência da fotografia, conforme vista por Mila, pode ser revelada. Segundo Hirsch (1997), surge assim uma “imagem-prosa”, um “filtro” textual que não revela a fotografia ao leitor, mas sim sua estrutura, seus efeitos e a relação entre a imagem e a narradora.

A fotografia de família faz aparecer entre o sujeito e a imagem um traço genético, um pedaço de si mesmo. A busca de uma verdade-imagem nos arquivos fotográficos não acontece sem a condição de fragmentação do seu próprio corpo. É a partir da fragmentação que a obra promove uma grande inversão ao trazer concretamente duas fotografias que não pertencem a família e que fazem forte referência ao racismo. A partir de sua perspectiva pessoal, Mila coletiviza sua angústia ao utilizar uma fotografia histórica como sendo sua. Trata-se da foto de Elizabeth Eckford tirada em Little Rock Central High School, em 1957, nos Estados Unidos.



**Foto 3:** JENKINS, Johnny. Elizabeth Eckford and Hazel Bryan, Little Rock, Arkansas, EUA, 1957.

**Fonte:** Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Little\\_Rock\\_Desegregation\\_1957.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Little_Rock_Desegregation_1957.jpg). Acesso em 25/01/2023.

Ao se comparar às diversas personagens que aparecem na imagem, Mila transita entre o coletivo e o individual e se desloca. Interioriza todas as relações presentes, se fragmentando na fotografia e expondo a complexidade de si mesma e do ser humano, em toda sua ambiguidade e contradição.

Não que esta fotografia simbolize algum episódio particular da minha vida. É antes uma radiografia da minha alma. A minha alma é a figura enganadoramente impassível de Elizabeth Eckford em primeiro plano e o ódio implacável da multidão à sua passagem no plano de trás. O meu pavor concentra-se todo na contração dos músculos da mão e do antebraço, segurando o meu caderno contra o tronco, receando deixá-lo cair e ser engolida por todas aquelas raparigas. Toda a violência do retrato converge na minha boca acoçando uma desconhecida. Sou os guardas ao fundo policiando-me com distância. Sou os curiosos que vão atrás para se divertirem um pouco. É o retrato de uma autoperseguição e da tentativa diária de lhe ser indiferente. (ALMEIDA, 2017, p. 93-94)

Em relação à segunda fotografia que aparece de forma material na obra, não há um texto que discorra sobre ela especificamente. Ela apresenta a imagem de Eddie Cantor usando uma maquiagem *blackface* e fazendo uma forte referência às caricaturas dos corpos negros. Para Mbembe, “ser negro é ser colocado pela força das coisas do lado daqueles que não são vistos, mas que, no entanto sempre se está autorizado a representar.” (MBEMBE, 2020, p. 189). A operação simbólica do *blackface* surge

como uma representação, sem a possibilidade de reconhecimento recíproco, objetificando o ser. “A pessoa humana essencial, testemunha de sua dissolução em coisa, é subitamente despojada de qualquer substancialidade humana e encerrada em uma esmagadora objetividade.” (MBEMBE, 2020, p. 135). A partir da representação é criada para o sujeito uma imagem que o esvazia de substância, uma morte em vida.



**Foto 4:** Betmann. Minstrel Singer Eddie Cantor. 1920.

**Fonte:** Disponível em: [https://www.reviewjournal.com/wp-content/uploads/2013/10/web1\\_396596-ffe2b4db3ac444b29827a6433276d6a1.jpg](https://www.reviewjournal.com/wp-content/uploads/2013/10/web1_396596-ffe2b4db3ac444b29827a6433276d6a1.jpg) Acesso em: 25/01/2023.

Ao tornar arte e vida fluídas em sua escrita, Djaimilia Pereira de Almeida lança luzes e revela a invisibilidade das questões que envolvem o racismo na contemporaneidade e convoca o leitor a questionar novas formas de colonização no século XXI. Embora essa obra não trabalhe diretamente com a fotografia, a autora cria a partir da imagem e, dessa forma, dialoga com o visível e o invisível delas.

Ao recuperar suas memórias e entrelaçá-las a partir das fotografias, a narradora-personagem tece uma forte crítica colonial e racial de forma análoga àquela feita pelo trabalho já analisado de Délio Jasse. Assim como o fotógrafo angolano, a autora dialoga com a *dissincronia*, caracterizada por Agamben como um traço da obra contemporânea. Se Jasse, a partir da interferência direta com a inserção de trechos de documentos, revela o que há de oculto na história das fotografias com as quais trabalha, a autora fará o mesmo a partir da sua escrita. As imagens, assim, se afastam do mero registro afetivo e individual e se tornam instrumento político e crítico da sociedade atual.

O livro *Esse Cabelo* (2017) também resgata a *descontinuidade* postulada por Agamben. A partir das fotografias de Little Rock e de Eddie Cantor, Djaimilia Pereira de Almeida rompe com a noção de tempo contínuo e cronológico na narrativa. Dessa forma, além de gerar um diálogo entre individual e coletivo, a autora cria uma narrativa que desloca e ressignifica eventos e hábitos do passado, criando um “agora” de difícil identificação.

Sobre a primeira fotografia, Mila afirma: “É talvez estranho que, sendo um autorretrato meu, tenha sido capturado por outra pessoa, à entrada do Liceu Central de Little Rock, no Arkansas, muito antes de eu ter nascido, e que se tenha tornado um símbolo da luta pelos Direitos Civis nos Estados Unidos da América” (ALMEIDA, 2017, p.93). Se o artista Kiluanji Kia Henda resgata a *descontinuidade* a partir da moda, a autora o fará deslocando o registro histórico no tempo. Um autorretrato tirado por outra pessoa antes do nascimento daquela que é fotografada, traduz, de forma exemplar, os “outros tempos” e o limite entre o “não mais” e o “ainda não” que Agamben aponta em seu trabalho.

Com a fotografia de Eddie Cantor, na qual não há nenhum texto ou memória diretamente vinculada, a autora deixa o significado em aberto usando a *descontinuidade* como recurso de reflexão sobre a estrutura do olhar para a própria fotografia. Retomando Hirsch (1997), a ideologia constrói-se entre o espectador e o objeto gravado na imagem. Dessa forma, a fotografia de 1920 toma novos contornos quando observada após a experiência de leitura do livro. A *descontinuidade* é assim usada como ferramenta para construção de um olhar crítico sobre o tempo presente, o que consiste em um recurso contemporâneo nas linhas propostas por Agamben.

## Conclusão

A fotografia, em especial as fotografias de estúdio, se tem revelado como uma linguagem muito presente no contexto da arte contemporânea do continente africano. Desde a segunda metade do século XIX a técnica fotográfica está presente no continente trazida pelos colonizadores europeus. No contexto da luta contra o colonialismo, no momento do pós-Segunda Guerra Mundial, fotógrafos africanos se destacaram na cena local e fundaram seus próprios estúdios. Hoje a Bienal Africana de fotografia de Bamaki, no Mali, está em sua 13ª edição (de dezembro de 2022 a fevereiro de 2023) e é uma referência mundial.

O encontro entre fotografia e a literatura tem potência para dialogar com a memória coletiva e com a reconstrução da iconografia colonial e seus significados. A busca de artistas como Kiluanji Kia Henda, Délio Jasse e Djaimilia Pereira de Almeida caminha nessa direção. Ao conectar outros tempos com o tempo presente, seus trabalhos criam vínculos com as sociedades contemporâneas e as ressignificam no tempo e no espaço.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. *Esse cabelo: a tragicomédia de um cabelo crespo que cruza fronteiras*. Rio de Janeiro: LeYa, 2017.
- BARTHES, Roland. *A câmera clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- BARBOSA, Cibele. *Múltiplas Faces, Cores e Poses*. Revista: Humanitas 154, São Paulo, Ano 16 - edição 154, p. 24-27, 2022.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: LP&M, 2021.
- BONALDO, Rodrigo Bragio. *O que é história pública*. Portal História Pública. Santa Catarina, [202-?]. Disponível em: <https://historiapublica.sites.ufsc.br/o-que-e-historia-publica/>. Acesso em 24 de janeiro de 2022.
- DANTAS, Nancy. *A sliver, of a sliver, of a sliver*. In: *Atlantica: Contemporary Art from Angola and its Diaspora*. Lisbon: Hangar Books, 2018, p. 93-97.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HIRSCH, Marianne. *Family frames: photography, narrative and postmemory*. Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard University Press, 1997

MBEMBE, Achille. *Políticas da inimizade*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2020.

SPENCE, Jo & HOLLAND, Patricia. *Family snaps: The meanings of domestic photography*. London: Virago, 1991.

LEITÃO, Bruno. Taxidermist of human nature: Kiluanji Kia Henda. In: *Atlantica: Contemporary Art from Angola and its Diaspora*. Lisbon: Hangar Books, 2018, p. 39-45.

TATE. Look Closer: Introducing Kiluanji Kia Henda - Meet the Angolan artist working with photography, video and performance. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artists/kiluanji-kia-henda-23100/introducing-kiluanji-kia-henda>> Acesso em 12 de janeiro de 2023.