

NARRATIVAS VISUAIS INSULARES: FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA NA ILHA DE SÃO VICENTE (CABO VERDE)

ALFREDO BRANT*

Fecha de recepción: 30 de julio de 2023

Fecha de aceptación: 7 de septiembre de 2023

Resumen: Esse estudo investiga as narrativas visuais produzidas através de práticas fotográficas contemporâneas no contexto do arquipélago de Cabo Verde. O trabalho investigativo foi realizado em colaboração com uma residência artística voltada para fotógrafos/as dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP) que ocorreu em 2021 na ilha de São Vicente. Através de uma abordagem curatorial, investigamos a relevância das narrativas visuais como forma de produção de conhecimento cultural. Para isso utilizo os conceitos de montagem e imaginação como ferramentas para traduzir as narrativas visuais produzidas por esse grupo de fotógrafos/as e desenvolver a noção de «montagem imaginativa» como método curatorial. Constatamos a manifestação de narrativas insulares fundadas por experiências multifacetadas, temporalidades heterogêneas e geografias expandidas, onde as relações entre texto e imagem questionam a linearidade das grandes narrativas escritas sob a perspectiva europeia. Além disso, tais narrativas apontam para futuros especulativos, colaborando para o desenvolvimento das práticas curatoriais decoloniais no âmbito cultural e artístico.

Palabras claves: Cabo Verde; fotografia; narrativas visuais; montagem; imaginação; curadoria.

Abstract: This study delves into the narratives stemming from contemporary photographic practices within the context of the Cape Verde archipelago. Our research was conducted in collaboration with an artistic residency aimed at photographers from Portuguese-speaking African Countries (PALOP) in 2021 on São Vicente Island. Employing a curatorial approach, we explore the significance of visual narratives as agents of cultural knowledge production. To achieve this, I em-

* Ph. D. in Culture Studies, The Lisbon Consortium. Universidade Católica Portuguesa. FCT Scholarship-PD/BD/150514/2019. Correo electrónico: alfredobrant@gmail.com.

ploy the concepts of montage and imagination as instrumental tools for translating the narratives generated by this cohort of photographers and for developing the concept of «imaginative montage» as a curatorial methodology. The insular narratives emerge from multifaceted experiences, diverse temporalities, and expansive geographies, where the interplay between text and image challenges the linearity of grand narratives rooted in the European perspective. Moreover, these narratives allude to speculative futures, thus contributing to the advancement of decolonial curatorial practices within the realms of culture and art.

Key words: Cabo Verde; photography; visual narratives; montage; imagination; curating.

INTRODUÇÃO

Esse artigo constitui uma parte de minha pesquisa de doutoramento em Estudo de Cultura desenvolvido na Universidade Católica Portuguesa, onde investigo a produção de conhecimento através de práticas fotográficas contemporâneas. Com base na análise das experiências de conceptualização e produção de fotografias em uma residência artística em Cabo Verde, o objetivo da pesquisa é entender como a prática fotográfica é capaz de produzir aquilo que estou a chamar de «conhecimento transformativo». Enquanto o campo de *Visual Culture* foca principalmente na recepção e circulação das imagens, a perspectiva dos produtores é igualmente relevante para o entendimento do impacto cultural das imagens. Sendo assim, minha questão de pesquisa é a seguinte: como funcionam as estratégias de produção de conhecimento transformativo através de práticas fotográficas contemporâneas?

Minha abordagem teórica se assenta na noção dos afetos das imagens. Ou seja, considera as experiências afetivas e sensoriais proporcionadas pelas imagens como essenciais para entender a visualidade contemporânea tanto no nível estético/formal, quanto discursivo e histórico. Assim, a pesquisa é baseada em uma metodologia de observação-participante com uma residência artística voltada para fotógrafos/as emergentes dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP). A residência «Catchupa Factory Novos Fotógrafos» acontece anualmente desde 2016 na cidade de Mindelo, na ilha de São Vicente em Cabo Verde. Entre

junho e julho de 2021, desenvolvi meu trabalho de campo na residência como curador convidado. Durante um mês acompanhei o processo criativo dos participantes através das atividades desenvolvidas e participei das sessões de discussão dos trabalhos. Além disso, realizei entrevistas com os onze participantes usando o método de *photo-elicitation*.

Nessa parte da pesquisa, desenvolvo um trabalho de curadoria do conjunto de imagens produzidas nessa edição, buscando descrever e teorizar as narrativas que emergem da produção coletiva. A definição de narrativa utilizada aqui é orientada por duas abordagens. Primeiramente, em termos de sua função social, ou seja, promovendo a afirmação do indivíduo como sujeito cultural e proporcionando uma consciência social mais engajada. Em segundo lugar, em relação ao seu potencial cognitivo, ou seja, como um modo pelo qual os seres humanos dão sentido às suas memórias, experiências e desejos. Para isso utilizo os conceitos de montagem e imaginação como um método para traduzir as narrativas visuais e culturais produzidas por esse grupo de fotógrafos/as.

MONTAGEM E IMAGINAÇÃO

O conceito de montagem, tal como foi desenvolvido nos trabalhos do filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman, pode ser visto como um método dialético para extrair conhecimento de constelações de imagens. Baseando-se principalmente no projeto do *Bilderatlas Mnemosyne*, do historiador alemão Aby Warburg (1866-1929) ele mostra como certas associações entre imagens funcionam como operações cognitivas e como uma maneira de revisar a história ocidental. As associações permitem conectar representações do mundo segundo «*suas relações íntimas e secretas, suas correspondências e suas analogias*»¹. Segundo

1. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quand les images prennent position: l'œil de l'histoire 1*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2011, p. 15.

Didi-Huberman, as constelações de imagens criadas no projeto pioneiro de Warburg «fazem explodir as autoproclamadas certezas da ciência, tão segura de suas verdades, quanto da arte, tão segura de seus critérios»².

Entre as características da montagem dialética com imagens, Didi-Huberman (2009, 2011) destaca quatro consequências dessa operação impactando sobre as narrativas: 1. A aparente aleatoriedade das associações pode revelar profundos questionamentos; 2. A montagem através de imagens tem o potencial de reconfigurar as memórias; 3. O trabalho de montagem não busca uma compreensão global da política e da estética, mas sobretudo uma interpretação por fragmentos. Esse é incompatível com uma visão totalizante da história da arte e representa os acontecimentos políticos como processos não-concluídos, repletos de falhas estruturais e incoerências e 4. A função política da montagem é romper a barreira entre o texto e a imagem como forças separadas na produção de sentido. Por apelar ao texto para explicar relações não evidentes à primeira vista entre as imagens e, concomitantemente, por fornecer uma experiência visual que tem como consequência a estimulação de novas ideias, a montagem organiza as relações entre política e estética.

Há ainda um aspecto de importância fundamental que conecta a montagem à construção de narrativas através de imagens. Tanto a montagem quanto as narrativas (como criação de conhecimento e modo de pensar) estão intimamente ligadas a prática da imaginação. Distanciando-se da ideia de imaginação como fantasia, frivolidade ou escapismo, a prática da imaginação é uma disposição ativa na construção de conhecimento. Por isso, a imaginação nada tem a ver com devaneios subjetivos. Ao contrário, trata-se de um «*conhecimento transversal*»³ potencializado pela montagem que permite descobrir conexões que a mera observação visual não consegue atingir.

2. *Ibidem*, p. 13.

3. *Ibidem*.

Além disso, a imaginação tem uma função social como mostrou Arjun Appadurai através da noção de *Social Imagination*⁴. Segundo ele, «a imaginação é hoje um 'fato social', presente nas práticas da vida cotidiana e compartilhado coletivamente por meio das experiências com os meios de comunicação de massa (...); [A] imaginação social constrói a base de um mundo imaginado de pluralidade» e é uma ferramenta de ação⁵. É nesse sentido que a imaginação permite transcender o cotidiano e, deste modo, contribuir para a construção de narrativas especulativas que impactam no presente.

Por tanto, nosso objetivo ao fazer a curadoria do material visual produzido na residência é dar um sentido a uma constelação heterogênea de imagens que não seja fechado a interpretações unívocas, mas que permita a participação do espectador na construção de novos mundos. Em última análise, trata-se de conceber o próprio processo curatorial como uma forma de narrativa que incita processos cognitivos. A seguir, empregamos os conceitos de montagem e imaginação como ferramentas curatoriais para traduzir o que chamaremos de «narrativas visuais insulares».

NARRATIVAS VISUAIS INSULARES

O imaginário insular carrega em si um jogo de forças entre interior e exterior. Por se tratar de porção de terra encerrada por uma massa externa de água, a ilha existe contida em sua interioridade, envolvida por uma fronteira fluida. Porém, se pensarmos nas narrativas insulares como resultantes desse jogo de forças, a significação da relação entre os dois espaços não se baseia somente em uma dicotomia do tipo interno-externo, mas sobretudo em uma

4. APPADURAI, Arjun. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

5. *Ibidem*, p. 7.

relação de interdependência que proporciona um terceiro espaço semântico.

Chegar a ilha, espaço desconectado da continuidade continental, torna a experiência do deslocamento ou da viagem mais concreta. Para a viajante, a sensação de chegar a um território continental não se compara àquela de desembarcar numa ilha em termos de corporificação da experiência. Por outro lado, na perspectiva de quem se encontra na ilha, ela pode ser o território isolado, protegido, onde o pertencimento também é sentido de maneira mais palpável. Assim, a experiência insular pode ser definida por esse terceiro espaço ambíguo entre interior e exterior, onde isolamento, pertencimento, refúgio e reclusão parecem coabitar.

Na nação-insular de Cabo Verde, a simbiose entre as forças exteriores e interiores se manifesta de maneira especialmente flagrante através de sua complexa história e sua singular geografia. O arquipélago vulcânico é localizado em pleno oceano Atlântico entre a costa do Senegal e o Nordeste do Brasil, em uma posição que de extremamente isolada passou a ser de grande importância estratégica para toda a logística do projeto colonial. As nove ilhas habitadas que constituem o país —dividas em dois grupos (Ilhas do Barlavento, ao Norte; Ilhas do Sotavento, ao Sul)—, permaneceram isoladas e inabitadas até os anos 1450, quando foram avistadas por exploradores genoveses que navegavam em nome da Coroa Portuguesa⁶. Se o primeiro assentamento oficial remonta a 1460, na ilha de Santiago, o início da ocupação foi extremamente penoso e incerto devido à extrema aridez da maioria das ilhas que impossibilitava o desenvolvimento agrícola e a obtenção de água.

No entanto, a partir do século 16, com a «expansão marítima» e o desenvolvimento dos impérios coloniais, as ilhas se tor-

6. É possível que Cabo Verde tenha sido visitado anteriormente por fenícios, árabes mouros ou pelos pescadores Lebou do Senegal, mas na altura da primeira ocupação portuguesa em meados do século XV, as ilhas foram inabitadas. Ver: LOBBAN, Richard. *Cape Verde: crioulo colony to independent nation*. New York: Routledge, 2018, pp. 10-16.

nam palco de uma intensa circulação de pessoas vindas de África, Europa e América. Segundo Lobban (2018), a maior parte do povoamento das ilhas foi estabelecida pelo tráfico de escravizados Africanos vindos de colônias Portuguesas na costa oeste do continente (principalmente da costa superior de Guiné Bissau, Senegal e Gâmbia) entre os séculos 16 e 18. Além dos colonos de origem lusitana que estabeleceram o domínio das ilhas impulsionando o tráfico de escravos, as ilhas de Cabo Verde também receberam judeus convertidos a força ao Cristianismo, libaneses cristãos e mesmo chineses. Com o desenvolvimento das navegações e a expansão colonial, o arquipélago foi lugar de passagem de navegadores italianos, comerciantes ingleses, espanhóis e holandeses, traficantes de escravos brasileiros, além de ter sido alvo de inúmeros ataques piratas.

Apesar da infraestrutura que surgiu em decorrência da colonização, a população de origem Africana invariavelmente sofreu com as condições de desigualdade e exploração. Ao contexto social e político da escravidão somam suas extremas condições climáticas que causaram terríveis ciclos de seca no arquipélago. Como consequência, grande parte da população de origem Africana foi forçada a emigrar para outras partes do mundo em busca de melhores condições de vida. Muitos dos que não conseguiram sair das ilhas tiveram um triste destino. Estima-se que entre 1747 e 1970, doze secas causaram 58 anos de fome e aproximadamente 250.000 mortes⁷ em decorrência.

Essa configuração única de forças externas e internas —geograficamente forçadas, politicamente impostas e em constante conflito— foi historicamente moldada através de uma narrativa linear escrita principalmente sob uma perspectiva europeia. No entanto, ela não capaz de representar as zonas intersticiais, as nuances entre jogos de poder e as formas de conhecimento que surgiram através da resistência e adaptação às situações desfavoráveis. Muito

7. Ver MEINTEL, Deirdre. *Race, culture, and Portuguese colonialism in Cabo Verde*. Syracuse: Syracuse University, 1984.

menos abordadas, as micronarrativas locais permaneceram latentes, ocupando um terceiro espaço ambíguo que se situa entre o dentro e o fora, mas que reivindica uma perspectiva pós-colonial em relação aos eventos da História e às formas de representação visual.

Tendo como pano de fundo a ilha de São Vicente, importa aqui entender como a dimensão social da cultura dialoga com as narrativas visuais e entende-las não através de um sistema classificatório baseado gêneros e estilos, mas sim em termos de suas funções sociais. Para isso, propomos aqui uma abordagem curatorial que visa transmitir as micronarrativas presentes na produção fotográfica da residência artística, onde onze artistas conectaram suas visões de mundo com o espaço cultural de São Vicente.

TEMPORALIDADES HETEROGÊNEAS E GEOGRAFIAS EXPANDIDAS

A narrativa visual que buscamos transmitir é uma estória das várias estórias que foram representadas fotograficamente no espaço da ilha de São Vicente. São estórias de conversas com as pessoas da ilha, relatos em primeira pessoa baseados nas experiências dos artistas e até monólogos internos que transitam entre palavras e imagens. São fotografias que conversaram com quem as produziu e transmitem uma narrativa àqueles que as veem. Em última análise, são fotografias que falam. Por transitarem entre o visual e o verbal, elas inserem em um espaço híbrido, que não se fixa numa mesma temporalidade e que transcende a geografia da ilha.

Para ouvir o que essas fotografias têm a dizer, empregamos o método de montagem imaginativa. Isso nos permitiu sentir a materialidade das imagens fotográficas através de uma «contravisualidade» que é fundada em conceitos e cosmologias distantes daqueles associados à história canônica da fotografia. Juntas e agenciadas, essas fotografias vão apresentar narrativas culturais. Enquanto as micronarrativas se tornam mais palpáveis através da construção de constelações de imagens, esse método também

considera o potencial narrativo de uma fotografia sozinha; não como uma totalidade em si mesma, mas como uma imagem que pontua e conecta sequências narrativas.

Em relação à temporalidade, algumas estórias remetem ao passado e como suas consequências são percebidas na visualidade atual da ilha. São consequências impactando no presente, porém o agora não se resume só a isso. É também um presente *per se*, inventado pelas experiências de autoconhecimento, de alteridade e, sobretudo, por uma conexão sensorial com os elementos naturais da ilha. Finalmente, essa sensibilidade partilhada em um espaço comum também aponta para práticas que utilizam a especulação como ferramenta para sondar o futuro.

Em relação a essa atualização do passado, alguns grupos de imagens operam através de uma recontextualização afetiva de documentos. Para efeito de visualização, propomos aqui uma sequência que começa como uma imagem de uma imagem de uma imagem. Uma fotografia enquadrada de maneira desestabilizadora mostra um quadro com um desenho de Cesária Évora pendurado em cima de uma porta. A imagem do quadro é um desenho feito a partir de uma icônica fotografia da figura maior da cultura cabo-verdiana. Na fotografia seguinte, outra imagem contendo uma imagem: em plano fechado, uma mão na penumbra segura o documento de identidade de um pescador. Além das informações escritas a mão e uma impressão digital —seguida da menção «não sabe assinar»— percebe-se uma fotografia de identidade extremamente desgastada pelo tempo. Em seguida, dirigimos o olhar para um tríptico de fotografias mostra, na seguinte ordem: um plano fechado nas mãos de um senhor de idade; essas mesmas mãos, em um enquadramento também bem próximo, que seguram uma moldura com fotos antigas sobrepostas e, na terceira fotografia, num plano ainda mais fechado, uma das mãos do senhor segurando um smartphone onde uma antiga imagem em preto e branco de um casal no dia de seu casamento ocupa o écran.

As imagens do tríptico reestabelecem uma conexão entre memórias afetivas e o presente que vai ser reforçada pelas duas

imagens que vêm a seguir. Essas mostram pais solteiros de São Vicente com seus filhos, em momentos do dia-a-dia, fotografados de maneira espontânea. Uma imagem-pontuação redireciona a sequência. Trata-se de um retrato de um jovem participante de uma agremiação do tradicional carnaval de Mindelo. Vestindo com asas postizas de uma alegoria carnavalesca, esse *Orfeu negro* está sentado na cama de um quarto, olhando serenamente para a câmera. No fundo do quarto, um olhar atento percebe inúmeras fotografias de crianças e famílias coladas na parede. Nesse ponto, tal retrato consegue agregar uma conotação mitológica a todas essas memórias. Ao herói fantasiado do carnaval segue uma imagem de auto-representação que também evoca a atualização do passado no presente. Trata-se de uma das imagens da série do artista Sueki, onde ele se fotografa em frente a uma grande estátua do navegador Diogo Afonso. O passado colonial, que permanece visível no monumento em homenagem ao colonizador, sofre uma interferência performática. Não se trata de um ato iconoclasta, mas sim de uma reconfiguração crítica do olhar, que através desse ato performático cria uma tensão entre o presente e um passado que insiste em se manifestar.

No seu todo, essa sequência fornece uma narrativa do papel dos documentos fotográficos na consolidação de uma memória cultural afetiva. Da imagem em três camadas (fotografia do desenho de uma fotografia) do ícone Cesária, passando por imagens de documentos pessoais e registros do cotidiano da ilha, à alegoria do herói carnavalesco para por fim terminar com uma atualização crítica dos resquícios da visualidade colonial no cotidiano, é possível sentir a manifestação do passado (e uma tentativa de reconfigurá-la) no presente. A hierarquia entre imagens icônicas, documentos de identidade, registros do cotidiano e retratos posados se dissolve para que o todo possa evocar uma memória coletiva e a noção da cultura como prática social.

Por sua vez, a experiência do presente surge de modo ainda mais palpável quando sua representação transcende a visualidade dos objetos e estimula outros modos de percepção sensoriais. É o

que sugerem as experiências de autoconhecimento e de conexão com os elementos naturais da ilha que alguns grupos de imagens expressam. O vento, o mar, as montanhas vulcânicas foram presenças constantes durante a realização dos trabalhos. Os artistas foram sensibilizados por esses elementos da ilha não só visualmente, mas como uma experiência espiritual e sensorial expandida. Sua noção de crença muitas vezes confunde as categorias de identificação e identidade, e se a imaginação nada mais é do que uma maneira de inventar realidades, é necessário incluímos aqui uma abordagem experiencial e metafísica das imagens. Elas fornecem uma ancoragem mais corporificada da fotografia, afastando-se das linhas teóricas europeias que investigam sobre tudo sua problemática relação com o tempo para tentar chegar a uma ontologia da imagem fotográfica⁸.

Ao contrário, trata-se aqui de absorver as fotografias com outros sentidos além da visão. E isso pode ser transmitido através de uma constelação de imagens onde uma colagem de fotografias transforma uma porção de água em uma ilha rodeada por um mar de rochas, confundindo a lógica do senso comum; ao lado dessa imagem um corpo nu que se funde em formações rochosas da ilha; segue uma imagem que pontua, representando um Rochedo numa composição quase abstrata. A princípio, uma imagem pobre em qualidades narrativas, mas que se conecta com uma fotografia «mineral» do artista Silasse Salomone que mostra o detalhe do pé de um pescador que se assemelha a um membro petrificado. Ainda cabem nesse grupo as imagens siderais de Filo-

8. A fotografia não é somente «a presença de uma ausência» como sentenciou Barthes (1980). Ela também pode ser uma presença sem depender de uma ausência. Não há um imperativo que obrigue o espectador a ver sempre o passado numa fotografia. Ao atrelar a presença à ausência, o objeto fotográfico torna-se melancólico, limitando seu potencial sensorial e sua abertura para fazer pontes com o futuro. Além disso, dificulta todo o processo de releitura e reinvenção do passado, pois esse, por ser irremediavelmente ausente, está fadado à imobilidade. Ver BARTHES, Roland. *Camera lucida: reflections on photography*. London: Vintage, 1980.

mena Mairose, onde uma colagem de fotos de reflexos da água remete a galáxias espaciais; ou ainda as delicadas formas de peixe que surgem da textura de um banco de areia banhado por uma luz lateral contrastada em uma imagem de Magno Daniel.

Essa potencialidade das imagens de irem além da representação visual é libertadora no sentido que permite igualmente que essas atinjam a temporalidade do futuro. Aqui a noção de *Social Imagination*⁹ se torna mais palpável ao investigarmos outras constelações de imagens dentro da produção da residência. Ela oferece ferramentas de construção de novos mundos que se manifestam de diversos modos nas práticas artísticas. No nosso caso, essas experiências especulativas com o futuro parecem dizer respeito a uma maneira prospectiva de lidar como o presente, dilatando esse último de maneira a perturbar a imobilidade das coisas.

Ao contrário da lógica futurista ocidental ligada a ideias de progresso econômico e avanços tecnológicos, pensar o futuro dessa maneira significa lidar com a manifestação desse no presente de maneira retroativa. Significa interferir na ordem imóvel das coisas e dos eventos de modo a propulsar um devir. Por vezes significa abraçar a mudança constante, o estado de mutabilidade de cada objeto e um certo apego ao que é novo e desconhecido. De modo mais concreto, significa potencializar um futuro transformador através de intervenções nos desequilíbrios do presente.

Para ilustrar essa narrativa, propomos uma montagem que comece coma imagem de uma fenda em uma parede deteriorada. Ela abre caminho para se penetrar na sequência constituída por cinco fotografias da artista Stephanie Silva. Essas imagens representam uma ação performativa da artista no espaço público. Trata-se de uma intervenção onde impressões fotográficas representando fachadas de casas deterioradas e texturas de paredes desgastadas foram fixadas em um muro em um local de grande circulação em Mindelo. Além dessas, há uma fotografia de um caderno contendo uma lista de frases de assédio dirigidas a artista no espaço

9. APPADURAI, Arjun. *Modernity at large...* *Op. cit.*

público que também foi fixada ao muro. Essas agressões verbais são contrapostas por uma mensagem em crioulo cabo-verdiano grafitada pela artista no muro ao lado das fotografias: «Nhe nome né psit» [mynameisnot 'hey']. Após ter sido instalada, a intervenção foi parcialmente vandalizada e, numa outra imagem, vê-se o resultado dessa ação onde se destaca a fotografia do caderno que foi rasgada.

Podemos pensar nesse conjunto de imagens como uma ação retroativa no futuro. Vistas em sequência, essas imagens subvertem a linearidade da narrativa, uma vez que é na degradação e na tentativa de destruição que surge o devir. Invertendo a ordem «natural» dos eventos —produção das imagens, exposição no espaço público e destruição das imagens—, é possível sentir de modo mais eloquente a mensagem das inscrições. Ela nos convida a vislumbrar um futuro onde a violência de gênero foi superada, tornando-se tão anacrônica quanto um muro com velhas camadas de tinta sobrepostas. De modo análogo a uma arqueologia urbana, as inscrições nos muros dizem tanto sobre a possibilidade de resistir no presente quanto de intervir no futuro.

O curador Azu Nwagbogu se refere aos *future fossils*¹⁰ como os artefatos culturais que devemos desvendar no presente e que só vão fornecer a versão completa da história no futuro. Trata-se de um retro-futuro que deve ser produzido no presente. Nessa linha, a exploração da visualidade dos centros urbanos não-Ocidentais, a riqueza das inscrições espontâneas nas paredes e outras intervenções urbanas são como oráculos a serem cultivados e consultados. Eles têm uma função política essencial, na medida em que lidam com problemas sociais que não serão solucionados através das mesmas metodologias ocidentais neoliberais que prometeram riqueza e abundância em detrimento das desigualdades sociais e estruturais (gênero, étnica, sexual e econômica) e dos limites dos recursos naturais do planeta.

10. NWAGBOGU, Azu. «Side lanes in curatorial practice». [Curso]. *Hangar Centro de Investigação Artística*. Lisbon, February 2021.

Além da temporalidade, a abordagem das narrativas visuais numa perspectiva pós-colonial permite igualmente transcender o espaço geográfico da ilha. Os participantes —em especial aqueles que não vivem em Cabo Verde— estabeleceram conexões culturais com as configurações espaciais da ilha de São Vicente que ressitua suas preocupações políticas e estéticas em um novo espaço geográfico. Esse olhar atento sobre o território reflete problemáticas pós-coloniais convergentes com suas experiências de vida em outras partes do mundo.

Essas narrativas estão latentes em mais uma constelação de imagens que se inicia com uma figura humana, atrás de uma grade em ferro no interior de uma casa. O nome da família que habita a casa («Djodja») também foi forjado a ferro e inserido na grade. Um rosto aparece quase imperceptível devido ao alto contraste entre a luz do sol iluminando a parede branca do exterior e o interior mais escuro. Essa fotografia conduz a outras imagens que também mostram pessoas nas sombras e que evocam imobilidade: um homem espera sentado em frente a uma casa extremamente precária; uma mulher vestida de rosa espera sentada na calçada da rua por algum comprador para os produtos que vende em uma bandeja improvisada colocada em cima de um balde; um homem uniformizado, provavelmente encarregado da segurança, sentado em uma mesa em seu local de trabalho (na parede acima dele uma reprodução de uma foto icônica de Amílcar Cabral). Essa sequência pode se bifurcar para uma imagem de dupla exposição onde trabalhadores da construção civil se mesclam com o verde de uma vegetação densa. Mas pode tomar outra direção que leva a uma imagem de um instrumento de percussão que foi reparado de maneira improvisada para que pudesse continuar a ser usado.

Essa constelação de imagens evoca uma narrativa recorrente nos países Africanos e que se manifesta no modo que os participantes fotografaram em Cabo Verde. A recorrência de um estado de imobilidade em meio a condições sociais desfavoráveis (e que desafia a própria capacidade dos indivíduos de se definirem como

sujeitos culturais) pode ser sentida nessas imagens estáticas de pessoas a esperar indefinidamente, sendo absorvidas pela vegetação, tendo que se adaptar constantemente. Porém, aquilo que Sueki chamou de ‘o eterno provisório’—sugerindo uma naturalização dos constantes problemas estruturais e sociais— também carrega uma conotação de resistência, como evoca a imagem do instrumento musical e a reprodução do retrato de Amílcar Cabral em uma das imagens. Se essas soluções improvisadas não deixam de ser formas de resiliência criativa, elas lembram que a precariedade estrutural é uma herança do colonialismo.

Ao fotografar o bairro Alto da Bomba em Mindelo, o artista Hélio diz ter se sentido em Luanda, sua cidade natal. Ele relaciona as semelhanças entre os dois lugares ao círculo vicioso de precariedade que se mantém em África como um todo: «Meu projeto fala da minha própria experiência em Luanda nesse espaço novo... é sobre a questão das coisas que se mantêm paradas e que entram nesse ciclo constante e imutável». Esses exemplos mostram como o espaço geográfico da ilha é expandido através da experiência pós-colonial dos participantes e das imagens que produziram em função dessa experiência.

Se expandirmos essa constelação ainda mais e adicionarmos outras imagens do espaço urbano de Mindelo, algumas imagens vão sugerir movimento. Porém esse parece ser limitado a uma certa circularidade das coisas, como se tudo se movesse para voltar ao mesmo lugar. Apesar dos movimentos diaspóricos e do impacto de um certo cosmopolitismo africano nas produções culturais contemporâneas, a narrativa predominante permanece aquela da grande desconexão entre as regiões Africanas. Isso ficou evidente no relato de alguns participantes que se deslocaram de países Africanos até Cabo-Verde. Há uma grande complexidade logística¹¹ (escassez e alto custo dos voos até Cabo Verde) e bu-

11. O artista Samba viajou de Bissau (Guiné-Bissau) por via terrestre até Dakar (Senegal) onde teve de apresentar diversos documentos para poder embarcar num voo para Praia (Cabo Verde). Chegando em Praia, novamente teve problemas e ficou retido na polícia de fronteiras até contactarem a organização

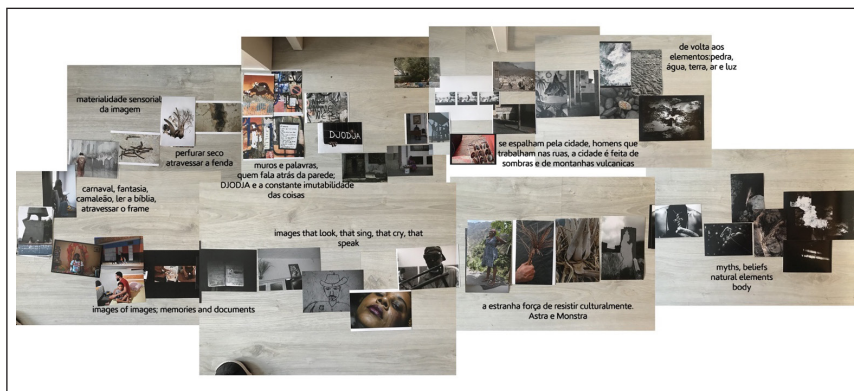


Figura 1. Montagem fotográfica e texto, 2023.

rocrática¹² (dificuldade para obtenção de vistos para visitar outros países Africanos). Hélio relata que seu deslocamento entre Luanda (Angola) e Mindelo (Cabo Verde) trouxe várias questões entre as quais ele destaca a natureza da própria viagem: «*por que eu tenho que passar pela Europa para chegar a Cabo Verde?*».

MONTAGEM IMAGINATIVA COMO MÉTODO CURATORIAL

Essas foram apenas algumas das narrativas insulares que se manifestaram através de um trabalho de montagem imaginativa com as imagens produzidas pelos participantes da residência artística na ilha de São Vicente. Em comum, elas tentam se distanciar das narrativas que naturalizam as histórias das nações, confrontando

da residência para que ele pudesse ser liberado. Por fim, Samba fez o último trajeto de Praia (ilha de Santiago) até Mindelo (ilha de São Vicente) por via marítima.

12. Sobre o processo de obtenção de visto, Hélio conta que teve que pagar propinas ilegais para funcionários da administração para obter seu passaporte e poder viajar para Cabo-Verde. Ele conta também que apesar de tudo isso, ainda sofreu com a desconfiança dos agentes quando fez a escala em São Tomé e Príncipe e quase perdeu o voo para Lisboa, de onde finalmente pode embarcar num voo até Mindelo.

visões uniformes e totalizantes de uma história universal. Além disso, questionam categorias representativas oriundas da história da arte ou mesmo configurações institucionais no âmbito cultural. Ao traduzir visualmente essas estórias, a montagem imaginativa funciona como uma estratégia curatorial de potencial renovador das categorias visuais. Para concluir, proponho que essa estratégia pode ser uma valiosa ferramenta em práticas curatoriais de coloniais devido a três fatores.

Uma montagem imaginativa se atenta à materialidade das imagens. Em primeiro lugar, isso significa considerar as práticas que determinaram sua produção como um fator essencial para sua interpretação. Assim considerada, a materialidade pode ser relacionada aos processos sociais e históricos do olhar. No entanto, o significado das imagens como representações do mundo se inscreve tanto em contextos mais amplos quanto em suas manifestações subjetivas¹³. Desse modo, a materialidade das imagens inclui não somente o contexto social, político e econômico, mas também a relação afetiva estabelecida durante a produção de imagens.

Em segundo lugar, a montagem imaginativa permite pensar uma arquitetura curatorial onde a relação palavra-imagem surge de maneira não-hierárquica. Ao mesmo tempo que rejeita a primazia do discurso sobre as imagens, ela pondera que o significado das imagens vai além do visual. Como coloca W. J. T. Mitchell, uma imagem só pode ser assimilada se compreendemos as maneiras pelas quais ela mostra o que não pode ser visto¹⁴. Isso diz respeito ao potencial narrativo do projeto curatorial, uma vez que um conjunto de imagens pode ir muito além de simplesmente ilustrar uma estória. Nesse sentido, as fotografias vão evocar ideias e sensações que não necessitam estar diretamente ligada à qualidade indicial ou mimética da imagem.

13. PINK, Sarah. «Interdisciplinary agendas in visual research: re-situating visual Anthropology». *Visual studies*, 18 (2) (2003), pp. 179-192.

14. MITCHELL, W. J. T. «What is an image?». *New literary history*, 15 (3) (1984), p. 526.

Em terceiro lugar, a montagem imaginativa abre espaço para cosmovisões não-ocidentais presentes em expressões verbais, metáforas em línguas não hegemônicas e em concepções próprias de tempo e espaço. Nesse aspecto, as narrativas devem ser consideradas em termos de sua função social. Elas colaboram tanto para a compreensão dos indivíduos como sujeitos culturais quanto para proporcionar uma consciência sociopolítica mais engajada. No caso dessa investigação por exemplo, podemos afirmar que as narrativas visuais evocam uma concepção do tempo que pode ser espiralar¹⁵ ao invés de linear. Em relação a representação do espaço através da fotografia, o clichê «escrever com a luz» é subvertido. A representação espacial é produzida especialmente através da ausência de luz. Em outras palavras, isso significaria considerar uma «escrita com sombras» como uma forma de percepção do tempo e do espaço.

Por fim, esses três fatores vão em direção à uma concepção curatorial onde o ponto central não diz respeito a como os objetos se definem, mas sobretudo ao que eles provocam afetivamente. Um projeto curatorial não se define tanto em termos de qual é o seu significado, mas sobretudo pela maneira que ele constrói e administra a experiência dos itens apresentados¹⁶. Assim, a montagem imaginativa em um projeto curatorial deve atuar na construção de uma experiência em torno das imagens apresentadas e, sobretudo, na relação entre elas. Como consequência, suas estórias se afastam das grandes narrativas lineares, tornando principalmente uma maneira de apreender diferentes realidades, reconfigurar o passado e sondar o futuro.

15. Em contraposição à concepção do tempo linear, característica da modernidade ocidental, Leda Maria Martins (1997) propõe o termo de «temporalidade espiralar», que implica um caráter de constante renovação e atualização. Ver MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza, 1997.

16. FILIPOVIC, Elena. «Question 5: What is an exhibition?». En: Hoffmann, Jens (ed.). *Ten fundamental questions of curating*. Milan: Mousse, 2013.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APPADURAI, Arjun. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
- BARTHES, Roland. *Camera lucida: reflections on photography*. London: Vintage, 1980.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou le Gai Savoir inquiet: l'œil de l'histoire 3*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quand les images prennent position: l'œil de l'histoire 1*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2011.
- FILIPOVIC, Elena. «Question 5: What is an exhibition?». En: Hoffmann, Jens (ed.). *Ten fundamental questions of curating*. Milan: Mousse, 2013.
- LOBBAN, Richard. *Cape Verde: crioulo colony to independent nation*. New York: Routledge, 2018.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza, 1997.
- MEINTEL, Deirdre. *Race, culture, and Portuguese colonialism in Cabo Verde*. Syracuse: Syracuse University, 1984.
- MITCHELL, W. J. T. «What is an image?». *New literary history*, 15 (3) (1984), pp. 503-537.
- NWAGBOGU, Azu. «Side lanes in curatorial practice». [Curso]. *Hangar Centro de Investigação Artística*. Lisbon, February 2021.
- PINK, Sarah. «Interdisciplinary agendas in visual research: re-situating visual Anthropology». *Visual studies*, 18 (2) (2003), pp. 179-192.

