

REVISTA
DE
**CULTURA
VISUAL**

e-ISSN 2184-1284

N.º 17 | 2026

**Poéticas e Políticas da Autorrepresentação na
Fotografia Africana e Afrodescendente em Portugal**
Poetics and Politics of Self-Representation in Photography
by Africans and People of African Descent in Portugal

<https://doi.org/10.21814/vista.7055>
e026003

Fernando Gonçalves



© Autores

POÉTICAS E POLÍTICAS DA AUTORREPRESENTAÇÃO NA FOTOGRAFIA AFRICANA E AFRODESCENDENTE EM PORTUGAL

Fernando Gonçalves

Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO

O artigo analisa processos contemporâneos de descolonização do olhar e de autodeterminação visual na fotografia africana e afrodescendente em Portugal, entendendo a imagem como um campo de disputa em torno da representação, da memória e da cultura visual. A discussão proposta tem como base um fenômeno que ocorre atualmente em Portugal e em diversos locais do mundo: o impulso de emancipação do olhar desses sujeitos e seu reposicionamento nas culturas visuais como reivindicação à equanimidade nos diálogos interculturais. Esse processo se manifesta na produção de narrativas visuais como forma de luta por visibilidade, reconhecimento e reparação histórica, estratégias que chamamos aqui de “autorrepresentação” e “autorreparação” na fotografia contemporânea. Partindo da crítica à fotografia como tecnologia colonial de controle e apagamento, apoiada em autores como Hall, Mirzoeff, Azoulay, Sealy e hooks, o artigo analisa as exposições *Africa: See You, See Me!* e *Álbuns de Família*, e os trabalhos artísticos de José Sérgio e Marta Pinto Machado, que ativam a autorrepresentação como estratégia para construir novas sensibilidades coletivas e disputar o lugar da população negra na cultura visual portuguesa, posicionando a fotografia como gesto de autoinscrição e reinvenção do comum. O texto conclui que tanto as exposições quanto os trabalhos analisados compartilham uma espécie de solidariedade ética e política, que se conectam entre si pelo anseio de visibilidade, reconhecimento e justiça.

PALAVRAS-CHAVE

fotografia contemporânea, descolonização, autorrepresentação, arquivo, memória

POETICS AND POLITICS OF SELF-REPRESENTATION IN PHOTOGRAPHY BY AFRICANS AND PEOPLE OF AFRICAN DESCENT IN PORTUGAL

ABSTRACT

This article analyses contemporary processes of decolonising the gaze and achieving visual self-determination in photography by Africans and People of African Descent in Portugal, viewing the image as a contested site where representation, memory, and visual culture intersect. The discussion is grounded in a phenomenon currently observable in Portugal and in various global contexts: the impulse towards the emancipation of the gaze among these subjects and their assertion of a place within visual cultures as a claim to equity in intercultural dialogues. This process manifests in the production of visual narratives as a form of struggle for visibility, recognition, and historical reparation — strategies here conceptualised as “self-representation” and “self-reparation” in contemporary photography. Drawing on a critique of photography as a colonial technology of control and erasure, supported by authors such as Hall, Mirzoeff, Azoulay, Sealy, and hooks, the article examines the exhibitions *Africa: See You, See Me!* and *Álbuns de Família*, as well as the artistic works of José Sérgio and Marta Pinto Machado, which activate self-representation as a strategy for constructing new collective sensibilities and contesting the position of the Black population within Portuguese visual culture, thereby positioning photography as a gesture of self-inscription

and the reinvention of the common. The text concludes that both the exhibitions and the analysed works share an ethical and political solidarity, united by a common aspiration for visibility, recognition, and justice.

KEYWORDS

contemporary photography, decolonisation, self-representation, archive, memory

INTRODUÇÃO

O presente artigo discute os processos de descolonização do olhar na fotografia contemporânea africana e afrodescendente em Portugal e de autodeterminação de sujeitos, que, ao longo da história colonial, se viram privados do direito de controle sobre a própria representação como “outro”. Partindo das premissas de que a fotografia constitui historicamente uma tecnologia de controle social, violência e apagamento e de que a imagem é um campo de disputa por poder, o texto chama a atenção para processos contemporâneos de produção e de circulação de narrativas visuais que propõem outros olhares sobre os africanos e afrodescendentes como “outro” em Portugal¹.

Parte da discussão que propomos tem como base um fenômeno que ocorre atualmente em Portugal e em diversos locais do mundo: o impulso de emancipação do olhar desses sujeitos e seu reposicionamento nas culturas visuais como reivindicação à equanimidade nos diálogos interculturais. Esse processo se manifesta na produção de narrativas visuais como forma de luta por visibilidade, reconhecimento e reparação histórica, estratégias que chamamos aqui de “autorrepresentação” e “autorreparação” na fotografia contemporânea. Tais experiências se dão no contexto da multiplicação, sobretudo nas últimas duas décadas, de ações como as diretivas mundiais da década internacional de afrodescendentes da Organização das Nações Unidas (2015–2024), que buscam reconhecer a existência e o valor das expressões culturais e artísticas dos povos africanos e afrodescendentes como gesto de aproximação e de reparação histórica.

O texto inicia essas discussões com uma breve contextualização da questão da fotografia como dispositivo colonial, sua desestabilização e apropriação como tecnologia de emancipação na esteira das atuais discussões sobre representação, memória e descolonização no campo fotográfico. Em seguida, são discutidas duas experiências curatoriais recentes neste campo, que fazem parte dos atuais movimentos de emancipação do olhar e de reparação histórica, partindo de um olhar de Portugal sobre África e a diáspora: *Africa: See You, See Me!* (África: Vê-te, Vê-me!), realizada em Lisboa em 2010, e *Álbuns de Família*, ocorrida também em Lisboa, em 2024. Com isso, passa a explorar

¹ Esta discussão parte de uma pesquisa em andamento sobre comunicação intercultural e processos de autorrepresentação na fotografia contemporânea e que tem como recorte a fotografia produzida por africanos e afrodescendentes atuantes em Portugal, intitulada “Comunicação Intercultural na Fotografia Contemporânea”. Por sua vez, faz parte de uma pesquisa mais ampla realizada no Brasil, com financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. A pesquisa no Brasil, “Comunicação Intercultural e Encontros de Mundos e Saberes na Fotografia Indígena Contemporânea Brasileira”, aborda os processos de comunicação intercultural na fotografia indígena contemporânea e analisa a autorrepresentação como estratégia da luta dessas populações por seus direitos.

a questão da visibilidade e da reparação através de um outro ângulo — o da produção de narrativas visuais que partem da própria experiência de artistas africanos e afrodescendentes em Portugal: José Sérgio, moçambicano radicado no Porto, e Marta Pinto Machado, artista portuguesa de origem cabo-verdiana radicada em Braga².

A discussão sobre as exposições e as práticas desses artistas convergem no texto para discutir as lutas pela emancipação do olhar, apoiada em autoras e autores como bell hooks, Nicholas Mirzoeff, Ariella Azoulay e Tina Campt. A escolha das mencionadas exposições se justifica por abordarem especificamente a questão da autorrepresentação, de um ponto de vista institucional, permitindo abordar contribuições e limites de tais iniciativas. A opção pelos dois artistas se justifica por ambos discutirem, em seus trabalhos, a autorrepresentação e a retomada da memória como parte de uma estratégia emancipatória — que denominamos aqui de “autorreparação” —, e por sinalizarem os gestos dos sujeitos envolvidos, cujo olhar carrega as marcas de suas próprias experiências e reflexões a partir de suas vivências em Portugal.

DESCOLONIZANDO A FOTOGRAFIA E O OLHAR

A fotografia está longe de ser uma técnica neutra, que representa a realidade de forma objetiva. Ela modula e constrói realidades e identidades e procura legitimar dinâmicas culturais e históricas que erigem hegemonias e produzem apagamentos diversos de maneira estratégica (Anjos, 2021; Maldonado, 2024). Susan Sontag (1977/2004) foi uma das primeiras pensadoras da fotografia a discutir tais questões, apontando, ainda que de um ponto de vista muito geral, como a fotografia reforça relações de controle e de objetificação, ao colocar o fotógrafo em uma posição de poder sobre o fotografado e ao legitimar narrativas dominantes.

Porém, ao tratarmos da história colonial, é possível observar como tais processos de controle e objetificação assumiram características bem mais específicas. Analisando o uso da fotografia nesse contexto, pensadores dos estudos visuais contemporâneos como Mark Sealy (2019), Nicholas Mirzoeff (2011) e bell hooks (1992/2019) reiteram os aspectos de controle observado por Sontag, mas acrescentam a ele seu caráter racial.

No campo da fotografia, diversos autores demonstram como ela surge em estreita relação com os processos moderno-coloniais e seus regimes de autoridade, sendo a raça um dos pilares desses regimes. Stuart Hall (2013, 2013/2016) aborda a raça e seu papel na construção de estigmas e estereótipos sociais associados a pessoas negras como forma de controle social. Nicholas Mirzoeff (2011) descreve esse regime de autoridade como parte da “visualidade”, um dispositivo que regulava quem poderia ser visto e em quais condições. Joaquín Barriendos (2019) denomina esse regime de representação de “colonialidade do ver”, responsável por construir o “outro” racializado/colonizado, visto

² As análises dos trabalhos desses artistas, com quem tive a oportunidade de conversar pessoalmente, se inspiram no método da “escuta das imagens”, de Tina Campt (2017). Neste método, interessam, para além da observação em si da imagem e dos arquivos, os elementos que não estão presentes diretamente na imagem, mas que também a constituem. Esses elementos aparecerão através de dados de contexto da produção das imagens e de fragmentos de suas histórias, não para explicá-las, mas para expandir as análises, vinculando-as às discussões propostas pelo artigo.

como ameaça ou sujeito a ser civilizado. Mark Sealy (2019) argumenta que a fotografia consolidou uma relação hierárquica, que posicionou o fotógrafo e espectador ocidental em superioridade, reduzindo o retratado a um objeto catalogado e desumanizado. Por fim, bell hooks (1992/2019) mostra como imagens estigmatizantes da negritude reforçam noções de superioridade racial branca e legitimam seu desejo de escravização e dominação.

Mas esse pensamento crítico também foi pródigo em demonstrar as possibilidades de insurgências e resistências a essas formas de poder. Hall (2013/2016), por exemplo, fala não apenas de recusa e reversão de estigmas e estereótipos, mas das possibilidades de “contestação dos regimes racializados de representação” (p. 211); Sealy (2019) fala de uma “descolonização da câmera”, como forma de desafiar a hegemonia do olhar ocidental, promovendo uma reconfiguração das narrativas visuais e uma perspectiva mais plural, emancipada e inclusiva; Mirzoeff (2011) propõe a noção do “direito a olhar”, como uma reivindicação pela redistribuição da autoridade de representação, concebendo-o também como parte de um direito ao real entendido como um “comum” em construção. hooks (1992/2019), por sua vez, cria o conceito de “olhar opositor”, que recusa a identificação do olhar com o ponto de vista da branquitude, constituindo uma consciência crítica diante das imagens, crucial para criar experiências do olhar como forma de resistência e de produção de novos regimes de visibilidade.

São essas insurgências no pensamento crítico sobre as imagens que encontramos atualmente em uma série de práticas na arte contemporânea, fotografia e cinema africano e afrodescendente. Este artigo defende que a autorrepresentação na fotografia pode ser considerada, no contexto das atuais disputas pelo visível e pela memória, uma prática insurgente e emancipatória, onde corpos negros deixam de ser objetos da câmera e se colocam a si mesmos como sujeitos que olham de volta, tensionando as formas dominantes de representação e reivindicando seu próprio lugar na história.

AUTORREPRESENTAÇÃO E AUTORREPARAÇÃO COMO AÇÕES ESTÉTICAS E POLÍTICAS

No início da pesquisa sobre artistas e fotógrafos negros africanos e afrodescendentes em Portugal, surgiram iniciativas como, por exemplo, o Hangar (<https://hangar.com.pt/>) e a União Negras das Artes (UNA; <https://uniaonegradadasartes.pt/automapeamento/>). Esta última apresenta vários artistas atuando nas mais diversas linguagens (música, teatro, cinema, fotografia e *mixed media*), dentre os quais Marta Pinto Machado, mencionada mais adiante.

Ao consultar a página web da UNA, deparamo-nos com o termo “automapeamento” em destaque. Nele, são lançadas as perguntas: “quem somos no setor da cultura em Portugal?”, “o que fazemos e em que vertentes artísticas?” e, finalmente, “qual nosso legado na arte portuguesa?”. Criada em 2021, a UNA se define como uma iniciativa que se dá no âmbito da luta antirracista e da afirmação de negritude em Portugal, com ênfase nas diversas manifestações e debates recentes em torno da reivindicação de direitos humanos, da descolonização do conhecimento e da valorização do legado artístico-cultural protagonizado por pessoas negras. Esta iniciativa surge em um contexto institucional

mais favorável à reparação histórica, onde é possível fazer mais pressão junto das instituições culturais, que pouco ou nada cumpriram das diretivas da Organização das Nações Unidas relativas à igualdade racial e à promoção da diversidade, ou das regulamentações do Programa de Apoio às Artes, que prevê, através da Portaria n.º 146/2021 (2021), a integração do critério de diversidade étnico-racial nos concursos de apoio às artes, como instrumento orientador de políticas culturais mais inclusivas.

Ao descrever-se como um espaço que trabalha para transformar o setor cultural português, tornando-o mais justo e representativo, a UNA reconhece a necessidade de unir a luta por representatividade institucional no campo das artes à luta antirracista. Este caso serve para mostrar que o gesto de se colocar em cena e de se fazer ver são manifestações de um processo a que chamamos de “políticas de autorrepresentação”. Essas políticas não estão relacionadas com o criar imagens ou representações de si, mas com processos coletivos de autoinscrição ou de produção de narrativas que performam, nos termos dos sujeitos envolvidos, suas próprias experiências e imaginações políticas para lutar por direitos e visibilidade.

É neste sentido que percebemos a UNA, entre outras iniciativas, como manifestação de uma política de autorrepresentação, mas não só — também como expressão de uma “autorreparação”, não como forma de sanar por conta própria as consequências sociais e subjetivas das assimetrias interculturais, mas como gesto coletivo de caráter existencial e político, que Oliveira et al. (2021) veem como “formas inventivas de afirmação existencial”. Assim como a autorrepresentação, a autorreparação pode ser compreendida como uma expressão daquilo a que Mirzoeff (2011) chamou de “direito de olhar”. Ou seja, são práticas emancipatórias que buscam não apenas reconhecer direitos, mas reposicionar os sujeitos na partilha de um comum do qual foram e ainda são excluídos, por não serem vistos como iguais.

É no âmbito dessas lutas por visibilidade, reconhecimento e emancipação que se verificam iniciativas curatoriais institucionais portuguesas, como as exposições *Africa: See You, See Me!* e *Álbuns de Família* e as produções de artistas de José Sérgio e Marta Pinto Machado, que abordaremos a partir de agora.

AFRICA: SEE YOU, SEE ME! E ÁLBUNS DE FAMÍLIA: DOIS OLHARES INSTITUCIONAIS SOBRE A AUTORREPRESENTAÇÃO

A exposição *Africa: See You, See Me!* foi realizada de 1 de outubro a 28 de novembro de 2010, em Lisboa, no Pavilhão Preto do Museu da Cidade (atual Palácio Pimenta) e fez parte das ações do projeto *AFRICA.CONT*, financiado pela Câmara de Lisboa³. Contou com curadoria do nigeriano Awam Amkpa (2012), professor de teatro, cinema e estudos africanos na Universidade de Nova Iorque, que afirma, no texto de apresentação, que a exposição retrata “a história da fotografia africana e de sua diáspora em sua diversidade, e sua influência em imaginários não-africanos de África” (p. 10).

³ O projeto previa a construção de um Centro de Arte Africana Contemporânea na cidade e a exibição da mostra em diversos países africanos. Porém, o projeto foi descontinuado em 2012 por falta de recursos, conforme informado pela plataforma de cultura PPorto dos Museus, em 29 de junho de 2012 (*Câmara Municipal de Lisboa Desistiu do Projecto Africa. cont*, 2012). Mais informações sobre o projeto podem ser acessadas em <https://www.buala.org/pt/etiquetas/africacont>.

A história desta história fotográfica é iniciada, no catálogo, pelas representações coloniais, com retratos etnográficos que reproduzem África como uma selva povoada pelos “primitivos”. As críticas a essa perspectiva estão presentes nos textos do curador da mostra e coordenador do projeto *AFRICA.CONT*, José António Fernandes Dias, que chama a atenção para o lugar que estas imagens ocupam no contexto das representações coloniais na África.

Diante da paulatina descolonização da fotografia nos últimos 70 anos, quando os africanos passaram a se narrar a si próprios, Awam Amkpa (2012) lança duas interrogações:

como nós, como africanos, nos vemos e nos imaginamos a nós próprios e também como queremos que os outros nos vejam? Como superamos as imagens depreciativas dos africanos e criamos novas representações – simultaneamente críticas e celebrativas, artísticas e documentais – para transmitir através dos próprios africanos, das suas histórias de intervenção e de terminação para reinventar os seus mundos? (p. 10)

Mais do que propriamente tentar responder a essas indagações, a exposição procurou traduzir tais reflexões, exibindo dois conjuntos de imagens. O primeiro conjunto é composto por retratos de estúdio, retratos de africanos e imagens do cotidiano, feitos por fotógrafos africanos. Essas imagens evidenciam as mudanças por que passou a fotografia no continente, à medida que os fotógrafos foram dominando e subvertendo convenções imagéticas legadas do passado colonial e criando suas próprias referências. Nestas subversões e invenções, vemos a produção de retratos feita de forma negociada com os fotografados, que possibilita a construção de identidades não fixas, porém autorreflexivas e em constante mudança. O segundo conjunto de imagens é composto por fotografias de África e de africanos, feitas por fotógrafos não-africanos, que partilham de uma relação de diálogo com artistas africanos. É a esse diálogo que se refere provavelmente o subtítulo do catálogo: *Influências Africanas na Fotografia Contemporânea*. São exemplos dessas influências os retratos de Marco Ambrosio de migrantes africanos na Itália, inspirados no estilo de grandes retratistas como o malinense Seydou Keïta⁴. A diferença é que o olhar desses fotógrafos não se pautava mais pela gramática visual colonial, que classifica, hierarquiza e determina o significado “menor” de sujeitos e lugares. Tal olhar se inspiraria agora na visão contemporânea dos próprios africanos para construir cenas onde a humanidade dos sujeitos não é negada e onde essas representações são uma forma de construção narrativa entre muitas possíveis.

Essas imagens, juntamente com os diferentes textos críticos que as acompanham, permitiriam, por um lado, relacionar a exposição aos desejos de autodeterminação e de autorrepresentação que foram evocadas anteriormente. Isso ocorre pelo tom autorreflexivo da mostra e dos textos, que buscam evidenciar os modos como a fotografia, africana e não-africana, pode ser transformada em uma aliada na construção de outras formas

⁴ Keïta, juntamente com outros fotógrafos africanos, desafiou nos anos 50 e 60 as representações estigmatizantes do africano como primitivo, para criar representações com os próprios fotografados. Através dessas representações, esses sujeitos construíam formas de autoinscrição em suas cenas sociais.

de ver e representar, reverberando o pensamento de autores como Mirzoeff, Azoulay e hooks. Mas, por outro lado, a exposição é uma iniciativa institucional que se inscreve em um horizonte de reparação histórica, o que implica considerar suas possibilidades e limites. O gesto de conferir a um importante curador africano negro autonomia para conceber uma exposição que problematizava criticamente o passado colonial por meio da fotografia certamente não apazigua o passado. Mas contribui para evidenciar as disputas em torno das políticas de representação e seu objeto: as assimetrias e desigualdades que elas representam.

Mesmo tendo sido uma das maiores exposições de fotografia deste tipo em Portugal, verifica-se, como demonstram iniciativas semelhantes à UNA, que tais disputas e desigualdades ainda estão longe de terminar, porque são as próprias consequências do passado colonial que perduram no presente. Isto porque, embora muitas instituições culturais reconheçam, discursivamente, as assimetrias raciais, não chegam a resolvê-las de forma estrutural. Pelo contrário, as próprias instituições que dizem buscar sanar tais assimetrias, podem, na prática, continuar a operar continuidades coloniais, por meio de lógicas de *tokenização* e extrativismo cultural.

O fato é que, quase 15 anos mais tarde, iria realizar-se em Lisboa uma outra grande mostra fotográfica com a temática da autorrepresentação, mas em um contexto marcado tanto pelos avanços das discussões sobre racismo e decolonização em Portugal quanto pelo aumento das hostilidades contra os imigrantes. Trata-se da mostra *Álbuns de Família*, que representa um olhar circunstanciado sobre as memórias da diáspora africana, produzido pelos próprios africanos e afrodescendentes na região que concentra a maior parte desta população no país.

A exposição ocorreu entre 28 de abril e 30 de novembro de 2024, em um dos espaços mais simbólicos do colonialismo português: o Padrão dos Descobrimentos. Organizada por Inocência Mata e Filipa Lowndes Vicente, a exposição contou com a participação de africanos e afrodescendentes residentes na Grande Lisboa, desde 1975, ano das independências africanas. Segundo Mata, o objetivo foi tornar visíveis pessoas que, embora frequentemente percebidas como estrangeiras, já nasceram ou vivem em Portugal há décadas, configurando-se como parte constitutiva da nação (*Exposição Sobre a Diáspora Africana em Portugal Quer Contrariar Arquivos Oficiais*, 2024). Para Vicente, a mostra constitui um gesto de “contrariar e desconstruir o arquivo colonial português (...) poderosíssimo” (*Exposição Sobre a Diáspora Africana em Portugal Quer Contrariar Arquivos Oficiais*, 2024, para. 10), considerando que arquivos públicos e privados estão repletos de fotografias de pessoas negras sob condições coloniais de violência e desigualdade.

De fato, “contrariar” o arquivo colonial não é um gesto anódino e deve ser visto como a recusa de práticas de dominação e de exclusão. Como demonstraram bell hooks (1992/2019), Ariella Azoulay (2019/2024) e Tina Campt (2017), os arquivos são mais do que meras coleções de documentos, são espaços que refletem e reforçam estruturas de poder. São tecnologias que constroem narrativas e representações de forma seletiva e intencionada, que organizam nosso olhar e nosso conhecimento sobre o mundo e sobre

o “outro”. Portanto, quando, na exposição, é pedido a africanos e afrodescendentes que compartilhem memórias pessoais produzidas por eles mesmos, seguindo a gramática afetiva dos álbuns de família, isso permite que outros olhares emergam e outras imaginações se produzam e circulem sobre essas pessoas.

A exposição foi estruturada em seis núcleos temáticos, que abordam diferentes formas de autorrepresentação. Destacam-se: imagens da diáspora antes de 1975; textos e fotografias autobiográficas de autoras, como Djaimilia Pereira de Almeida; fotografias familiares, que narram trajetórias pessoais; acervo criado por fotógrafos de estúdio e itinerantes; obras de artistas contemporâneos, como Mónica de Miranda, René Tavares e Marta Pinto Machado, que tensionam o arquivo colonial a partir de arquivos pessoais; e imagens digitais familiares produzidas e compartilhadas em redes sociais.

A montagem desses conjuntos de autorrepresentações, intervenções e reflexões sobre a prática de construção de memória e formas de autoinscrição pode ser vista como um gesto político. Primeiramente, porque constitui uma forma de reparação histórica, que fortalece o “direito de olhar” (Mirzoeff, 2011) e o “olhar opositor” (hooks, 1992/2019). E, também, porque implica a criação de novos arquivos, capazes de construir uma nova sensibilidade coletiva que afirme o valor da existência negra africana e afrodescendente.

Esses processos de criação e afirmação de novas sensibilidades coletivas são vistos por hooks (2009/2022) como formas de inventar mundos onde negros sejam vistos — e se vejam — como sujeitos plenos do visível e da própria sociedade. A autora desenvolve esse argumento através da noção de “pertencimento”, que envolve uma dimensão afetiva e política a partir da articulação entre corpo, comunidade e território. Para hooks, é preciso compreender que há uma estreita relação entre representação, lugar e existência e, neste sentido, pertencer passa também pelo direito de ser visto, de ter sua humanidade reconhecida, de conquistar seu espaço na cultura visual e na sociedade em que se vive.

É esta dimensão de *pertencimento* que fortalece uma auto imaginação coletiva na exposição de imagens autobiográficas de *Álbuns de Família*. Ao cruzar duas histórias — a da diáspora africana lisboeta com a da fotografia como autobiografia visual —, a exposição procura demonstrar como as histórias pessoais cruzam-se com a história coletiva, com a história política, com as histórias nacionais e internacionais. Mas, a exposição também mostra que construir diálogos e laços em novos territórios e culturas é sempre uma experiência atravessada por assimetrias (Walsh, 2019), sobretudo nos contextos pós-coloniais. Dar visibilidade e reconhecer essas histórias invisíveis como parte de uma sociedade é um primeiro passo nas negociações mais equilibradas entre diferentes mundos.

Como duas formas de olhar que se cruzam e convergem para a autorrepresentação, *Africa: See You, See Me!* e *Álbuns de Família* contribuem para essas negociações, através do reconhecimento institucional da produção de narrativas, que atuam como formas de luta pelo direito à humanidade e à existência. Porém, é importante perceber que ambas correspondem apenas a um dos lados da construção de um “comum”. Se queremos contribuir efetivamente para um diálogo intercultural em condições equilibradas, é preciso reconhecer também o valor das narrativas e reflexões produzidas diretamente e intencionalmente pelos próprios envolvidos, em seus próprios termos. É o que veremos a seguir, com a análise das produções dos artistas José Sérgio e Marta Pinto Machado.

VISIBILIDADE E AUTORREPRESENTAÇÃO NAS IMAGENS DE JOSÉ SÉRGIO

José Sérgio é um jornalista e fotógrafo moçambicano, radicado em Portugal há mais de 25 anos, residindo atualmente na cidade do Porto. Nasceu em Maputo, onde estudou fotografia no Centro de Documentação e Formação Fotográfica e integrou a equipe de fotografia do Instituto Nacional de Desenvolvimento de Educação de Moçambique, de 1989 a 1994, e foi, paralelamente, fotojornalista do *Jornal de Notícias* e do *Desafio*. Desde 2018, desenvolve uma pesquisa pessoal em torno de temas como a imigração, comunidades africanas e afrodescendentes e as relações entre Portugal e África. Desta pesquisa resultaram duas exposições: *A Viagem que Guerra Junqueiro Nunca Fez* (2019) e *Presentes! Africanos e Afrodescendentes no Porto* (2020). Tomei conhecimento de seu trabalho em conversas com colegas da Universidade do Minho que sabiam de meu interesse em conhecer fotógrafos africanos e afrodescendentes da região. Contactei-o pelo Instagram e marquei uma conversa no Porto, em 10 de outubro, no simpático café Cenáculo, no Campo Lindo. No encontro, José Sérgio contou a história da exposição *Presentes!* e do seu trabalho anterior, sobre Guerra Junqueiro.

A *Viagem que Guerra Junqueiro Nunca Fez* surgiu sem uma intenção premeditada. O nome sugestivo da exposição se deve ao fato de José Sérgio ter sido convidado pela Casa-Museu Guerra Junqueiro para participar de uma exposição coletiva em torno da figura do famoso poeta do realismo português. Ficou acertado que ele desenvolveria um projeto fotográfico a partir do espólio de Junqueiro, pertencente ao museu.

Pesquisando sobre sua vida, José Sérgio descobriu um curioso fato: em 1890, Junqueiro havia sido eleito deputado por duas vezes pelo distrito de Quelimane, sem, contudo, jamais ter estado naquele país. Como moçambicano, esse estranho fato despertou seu interesse. Verificando ainda que nenhuma das peças do espólio do escritor fazia referência à sua terra natal, decidiu combiná-las poeticamente com elementos da cultura moçambicana, para levar ficticiamente Guerra Junqueiro a Moçambique. O resultado foi a exposição.

José Sérgio contou, em entrevista realizada em 10 de outubro de 2025, que selecionou diversas peças do espólio de Junqueiro e que as relacionou com algo de Moçambique, que tinha a ver com suas vivências ou com sua imaginação, produzindo um total de 33 fotografias, expostas na mostra. É o caso da imagem de um ananás protegido por um elmo que pertencera a Guerra Junqueiro (Figura 1).



Figura 1. *Ananás com elmo*, da série *Viagem que Guerra Junqueiro Nunca Fez*, 2019

Créditos. José Sérgio, 2019

Na imagem, observamos que o elmo com o ananás repousa sobre um tecido colorido, elemento também comum em Moçambique, e é posicionado contra um fundo negro. O uso desses elementos também não é gratuito: é parte da estratégia de ressignificar objetos para dar-lhes outra função narrativa. A junção do elmo com o ananás cria conceitualmente o vínculo imaginário entre Junqueiro e Moçambique. O tecido e o fundo negro ajudam a isolar visualmente aqueles dois elementos, deslocando-os de seus contextos e instalando-os em uma ambiência imaginativa que reforça a ideia da viagem imaginária.

Outras imagens da exposição seguem essa estratégia de isolamento dos objetos através do uso de fundo negro, como vemos na Figura 2, onde a estátua do escritor é combinada com pedaços de cocos abertos, outro elemento que constrói o elo imaginário entre ele e Moçambique.

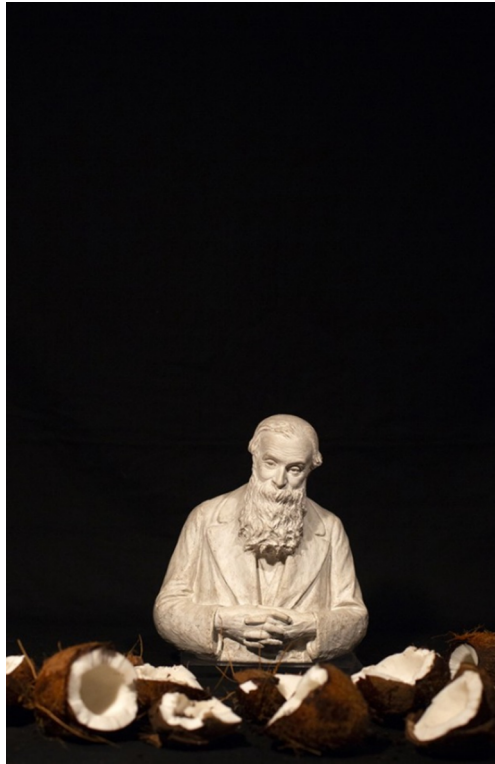


Figura 2. Fotografia da série Viagem que Guerra Junqueiro Nunca Fez, 2019

Créditos. José Sérgio, 2019

Porém, há imagens (Figura 3) em que o elemento deslocador dos sentidos é o mesmo que realiza o encontro imaginário entre Junqueiro e Moçambique, no caso, o tecido colorido, muito popular em Moçambique e conhecido como capulana.



Figura 3. Fotografia da série Viagem que Guerra Junqueiro Nunca Fez, 2019

Créditos. José Sérgio, 2019

Nas imagens em que a capulana serve, ao mesmo tempo, como elemento vinculante e como isolador visual, que desloca sentidos dos objetos e os posiciona em outro espaço de significação, a viagem de Junqueiro ganha uma materialidade singular, construída diretamente entre os dois objetos simbolicamente deslocados.

É por meio dessas aproximações e reconfigurações que José Sérgio transforma tais combinações em um gesto poético, que também é político. Apesar de não constituir propriamente um ato de autorrepresentação, a série constitui um diálogo intercultural crítico, que questiona a lógica de poder, que torna possível uma figura pública portuguesa ocupar por duas vezes um cargo político em um país onde nunca esteve e com o qual nunca teve qualquer vínculo. Mais do que remediar simbolicamente um “lapso” histórico, a viagem imaginária criada por José Sérgio o expõe. É possível entender essa exposição como um gesto que posiciona o artista moçambicano como sujeito de enunciação, alguém que disputa narrativas e seus sentidos e que instaura outros pontos de vista no âmbito desse diálogo intercultural.

É possível ver este gesto de posicionamento em seu trabalho posterior, *Presentes! Africanos e Afrodescendentes no Porto*, que se configura como uma outra forma de interferência, mas, desta vez, acerca da invisibilidade de pessoas negras africanas e afrodescendentes na cidade do Porto.

José Sérgio contou que a ideia para a exposição realizada em 2020 surgiu da inquietação ao ouvir de amigos portugueses que não existiam africanos negros na cidade, desde que chegara ao Porto, vindo de Lisboa. Apesar de serem escassos dados estatísticos⁵ oficiais, sabe-se que Lisboa concentra até hoje grande parte dos africanos da diáspora e que, portanto, no imaginário português, é em Lisboa que se encontram africanos negros. Mas é certo também, como inclusive é mencionado em um dos textos que compõe o catálogo da exposição *Álbuns de Família*, que a presença negra africana em todo Portugal remonta ao século XV (Mata, 2025, p. 25).

Foi andando no metrô que José Sérgio flagrou essa presença. Contou que buscou estatísticas e dados oficiais sobre a presença de pessoas negras no Porto em órgãos públicos, consulados e representações de países africanos e universidades e não encontrou nada. Isto levou-o a decidir inventariar, por conta própria, esta presença e provar que sim, existiam africanos negros na cidade. Começou, então, a interpelar e a conversar com algumas pessoas negras que encontrava pela rua e a perguntar se poderia fotografá-las, sendo que nem todas aceitavam. Outras pessoas, ao contrário, demonstravam entusiasmo com a possibilidade de mostrar o lado africano da cidade. E, assim, aos poucos, foi ganhando corpo um projeto que levou cerca de dois anos a ser realizado.

Durante este período, José Sérgio visitou, conviveu e fotografou cerca de 80 pessoas nacionais de Gâmbia, Mali, Cabo Verde, Brasil, Angola, Guiné-Bissau, Guiné-Conacri, Senegal, Moçambique, Cuba, São Tomé e Príncipe, Costa do Marfim e Portugal, seja na rua, em suas casas, locais de trabalho ou de lazer. Foram idosos, adultos, jovens, crianças, professores, artistas, ativistas, médicos, chefs de cozinha, estudantes, cabeleireiros, desportistas nascidos, residentes antigos ou recém-chegados, que aos poucos foram lhe descortinando um Porto negro que até então desconhecia.

⁵ É possível ter acesso a alguns dados em Gabinete de Estratégia e Estudos (2023).

Além das conversas, José Sérgio entrevistou essas pessoas, o que lhe permitiu verificar que a maioria vive em situação de desvantagem:

as pessoas não brancas têm, em Portugal, de lutar mais do que as outras para serem vistas, têm de dar provas de que são capazes, de que estão ao mesmo nível. Apesar de vermos repetido o chavão de que as oportunidades são iguais para todos, na realidade não são. No terreno, percebe-se que não são. E é por esse motivo que é preciso dar visibilidade a estas pessoas, a este tema. (Maia, 2023, para. 29)

O processo de construção dos registros também foi parte importante do trabalho, que sempre seguia um protocolo. No primeiro encontro, fotógrafo e o futuro retratado conversavam, trocavam impressões; no segundo, José Sérgio filmava uma entrevista-padrão que esperava, futuramente, tornar-se um documentário. A fotografia só seria feita depois de recolhida toda a informação. Os retratos eram criados em conjunto, horizontalizando as relações entre fotógrafo e fotografado, instituindo assim uma relação afetiva e respeitosa, radicalmente oposta à forma dos antigos registros coloniais. José Sérgio pedia também aos fotografados que escolhessem o lugar e o modo como gostariam de ser vistos e retratados, o que concedia às imagens um aspecto performativo e auto-imaginativo, que lembram as fotografias de estúdio de Seydou Keita e certas apropriações contemporâneas de seu estilo, vistas na exposição *Africa: See You, See Me!*

As representações de si que daí emergiram eram quase sempre retratos posados que exibiam um ar de orgulho de “ser portuense” e que formavam uma “amostra” multifacetada dos “afroportuenses”, integrantes de uma grande e heterogênea “comunidade”, porém pouco visível e reconhecida. O resultado desses processos de trocas e escutas sensíveis formou a exposição, exibida de outubro a dezembro de 2020 no Mira Forum, importante centro cultural do Porto. A exposição contou com cerca de 40 fotografias impressas em médio formato dispostas em *banners* instalados no teto da galeria de maneira que os espectadores precisavam passear entre eles para vê-las, reproduzindo sensorialmente a experiência de deambulação do próprio fotógrafo pela cidade, ao longo do processo de criação dos registros (Figura 4).



Figura 4. Vista da exposição *Presentes!*, 2020

Créditos. José Sérgio, 2020

Em 2023, foi publicado o livro do projeto, composto por 196 imagens, onde é possível ver com maior detalhe a diversidade dessa comunidade e suas formas de integração na cidade. Entre as imagens do livro, destaca-se, em muitas delas, o ar de empoderamento e de “orgulho de ser portuense” (Figura 5 e Figura 6), que nos levou a pensar na questão do vínculo afetivo, que hooks (2009/2022) reconhece na articulação entre corpo, comunidade e território. O que a exposição e o livro de José Sérgio evidenciam, a partir dessas autorrepresentações, são expressões dessa articulação.



Figura 5. Do livro *Presentes!*

Fonte. De *Presentes! Africanos e Afrodescendentes no Porto*, por J. Sérgio, 2023



Figura 6. Do livro *Presentes!*

Fonte. De *Presentes! Africanos e Afrodescendentes no Porto*, por J. Sérgio, 2023

Importa considerar que essa relação com o lugar — atravessada pelas condições racial e diaspórica — é parte de um processo de subjetivação política, na medida em que esse “pertencimento” e esse “orgulho” não são dados, mas construídos e negociados no cotidiano, consciente ou inconscientemente. Negociam-se aí formas de autoinscrição, de presença, de circulação, de ocupação do espaço público, e também de fronteiras, memórias, visibilidades, direitos e formas de reconhecimento social.

Neste sentido, a exclamação no título da exposição *Presentes!* (também presente no título de *Africa: See You, See Me!*) parece exprimir esse trabalho autorreflexivo, que faz parte do denominado aqui de “autorreparação”. Neste contexto, a autorreparação envolve o que Bárbara Altivo (2019) chamou da produção de “resistência e invenção de vida diante da violência e de um horizonte emancipatório a ser conquistado” (p. 48). Autorreparar refere-se à possibilidade de instaurar, segundo formas próprias de enunciação e ação, espaços de liberdade e justiça capazes de responder aos conflitos e dissensos que constituem essas assimetrias. O que as autorrepresentações viabilizam, como política de visibilidade e luta, é a criação de espaços de autorreparação e experiências de encontro com o “outro”, que permitam a construção de um “comum”, onde as diferenças de cada parte têm o mesmo reconhecimento e direito de enunciação e de existência.

As políticas de autorrepresentação, como parte de estratégias de autorreparação, também podem ser encontradas nos trabalhos da artista visual Marta Pinto Machado, onde discute as relações entre memória, arquivo, sujeito e território, a partir de arquivos familiares e oficiais.

MEMÓRIA E FABULAÇÃO CRÍTICA DO ARQUIVO EM MARTA PINTO MACHADO

Como mencionado no início do artigo, conhecemos os trabalhos de Marta Pinto Machado (<https://martapintomachado.pt/>) a partir do site da UNA. Ela fazia parte do automapeamento de artistas negros que buscam criar espaços de visibilidade para seus trabalhos e fortalecer a cena artística negra no país.

Marta é portuguesa, de origem cabo-verdiana, e vive e trabalha em Braga. Possui formação como arquiteta pela Universidade do Minho, com um mestrado em Fotografia pela Escola das Artes da Universidade Católica do Porto e, atualmente, é doutoranda em História na Universidade Nova de Lisboa. Seu trabalho artístico analisa as ambiguidades da história e a sua relação com as narrativas oficiais do mundo ocidental, centrando-se nas temáticas do colonialismo, identidade e território. A artista visual é muito ativa na cena cultural do Minho, tendo participado em diversos eventos e residências na região, especialmente em Braga, como o Contra-Quiosque, Festival Paraíso e Encontros da Imagem. A primeira vez que a encontrei pessoalmente foi em setembro de 2025, no Festival Paraíso (<https://braga25.pt/programa/paraiso-2/>), programa artístico multidisciplinar de Braga, que anualmente ocupa espaços da cidade. Na ocasião, falou sobre alguns de seus trabalhos e, ao final, conversamos brevemente e ela concordou com a possibilidade de marcarmos uma entrevista.

Em nossa conversa pude então entender as histórias que permeiam alguns de seus trabalhos mais conhecidos, como *Nôs Txon*, *Ceci N'Est Pas Francisco* (Isto Não É o Francisco), *Erosão* e *Beyond Solid Ground* (Para Além da Terra Firme), relacionados com arquivos e memórias pessoais no contexto da diáspora africana em Portugal e do colonialismo e das relações entre geografia e identidade. Trataremos aqui dos dois primeiros trabalhos.

O projeto *Nôs Txôn*⁶ (<https://martapintomachado.pt/project/nos-txon>) aborda, nas palavras da autora,

as relações entre sujeito e lugar quando confrontado com uma nova geografia, neste caso específico, de uma mulher cabo-verdiana, e a sua relação com a geografia que habita, a experiência do “lugar” numa geografia desconexa, e a busca ou constituição de identidade.

“Nôs txon” é uma expressão cabo-verdiana que significa “o nosso lugar”. A mulher e a geografia habitada, a que se refere, são, respectivamente, sua mãe e sua experiência migratória na França, antes de vir para Portugal.

Marta contou que sua mãe, ao chegar a França, vinda de Cabo Verde, trabalhou durante alguns anos como empregada doméstica na casa de uma família rica e começou a fazer fotografias, do tipo *polaroid*, de si mesma, no ambiente de trabalho, com o propósito inicial de enviá-las à sua família. Contudo, poucas fotografias teriam sido de fato enviadas, mas a prática se tornou frequente, porque a sua mãe as fazia mais para si própria do que para mostrar a outras pessoas.

Com o tempo, foram se transformando em uma espécie de diário íntimo, onde sua mãe registrava as negociações que ia fazendo com o lugar onde vivia e trabalhava e com a mulher que se ia tornando nele. Algumas dessas *selfies* performaram sua nova identidade

⁶ Projeto publicado, em 2022, em livro pela editora Pierrot Le Fou: <https://pierrotlefou.pt/F22>.

como “doméstica”. Mas, paulatinamente, as fotografias como “la bonne” (doméstica) foram dando lugar a imagens de uma mulher que se reinventava: fotografias onde ora aparece em seu quarto vestida para ir estudar, ora vestida apenas para sentir-se bonita (Figura 7).



Figura 7. Montagem de imagens da série *Nôs Txon*, 2019–2021

Créditos. Marta Pinto Machado, 2019–2021

Marta conta que só tomou conhecimento dessas imagens quando já era adulta e que se sentiu impelida a fazer alguma coisa com elas. Foi quando criou a série *Nôs Txon*, onde interfere nas imagens, adicionando, abaixo delas, pequenos textos datilografados em papel, por meios dos quais “fabula” esses arquivos, ou seja, cria outros sentidos para as imagens através de pequenos comentários. O termo “fabulação” é inspirado no conceito filosófico homônimo de Deleuze e Guattari (1991/2009), utilizado para indicar usos imaginativos da linguagem (literária ou pictórica, por exemplo), que realizam um trabalho poético de transformação. No caso, fabular os arquivos por meio de ações, como inscrições sobre a imagem, rasuras, adições ou fotomontagem, implica criar outra coisa a partir dos arquivos, tornando-os objetos expressivos, que operam para além da denotação, de forma material e, ao mesmo tempo, simbólica. Trata-se de uma estratégia recorrente em trabalhos contemporâneos de arte, que discutem arquivo e memória como artefatos socioculturais no contexto do que o crítico e historiador da arte Hal Foster (2004) chamou de “impulso arquivístico”.

Essas intervenções assumem uma condição muito particular no trabalho, pois esses pequenos textos, criados pela artista, figuram como se fossem comentários feitos pela própria mãe, convertendo os arquivos de objetos narrativos e de memória em objeto poéticos e políticos (Figura 8).



Figura 8. Imagens da série *Nôs Txon*, 2019–2021

Créditos. Marta Pinto Machado, 2019–2021

Na primeira imagem, a mãe de Maria aparece na cozinha, de cabelos presos e uniforme de trabalho, e o texto adicionado remete à rotina laboral e a uma suposta conversa com uma empregada que trabalhava em outra casa. Na segunda, aparece de cabelos soltos, vestida para ir à escola, e onde é possível ler: “quando eu ia à escola eu era eu e não ‘la bonne’”. Na terceira, aparece na imagem com um fundo neutro, “como ela mesma”, onde lemos: “gostava de me sentir bonita, já bastava a frustração de ser uma ‘bonne’, dizia para mim própria ‘eu não vim para cá para ser a bonne de ninguém’”.

Por meio desses acréscimos, Marta discute a condição de migrante da mãe e seu desejo de não ser reduzida ao seu papel como empregada doméstica. É possivelmente a isto que a artista se refere quando afirma, na página web do projeto, que a intenção do trabalho é “compreender a memória revisitada do corpo como parte da paisagem e da leitura do sujeito em sua inserção no lugar”.

De fato, na obra, ser uma empregada doméstica que estuda, que não emigrou “para ser a empregada de ninguém” e que deseja “sentir-se bonita para si mesma” constituem dimensões autorreflexivas, que indicam processos de negociação que muitos imigrantes fazem ao encontrar-se em outro país, muitas vezes em condições precarizadas ou de invisibilidade. Em *Nôs Txon*, tais processos ocorrem em um contexto em que a experiência subjetiva se entrelaça com a vivência em uma nova geografia e com as dinâmicas laborais e existenciais marcadas por relações de poder que se perpetuam entre Europa e África como legado colonial. A experiência individual/pessoal se articula, assim, às experiências de outros migrantes ou mesmo, por vezes, dos próprios filhos de africanos nascidos em Portugal, que também estão sujeitos, como “outro”, a vivenciar violências e exclusões.

O trabalho com as imagens de arquivo pessoal em *Nôs Txon* se aproxima muito do que Tina Campt (2017) identificou como “escuta das imagens”. Esta “escuta” implica não apenas observar o que as imagens mostram, mas também como ressoam — por meio de silêncios, ausências e afetos, que permitem acessar a histórias e subjetividades que escapam às análises visuais e arquivísticas tradicionais. Para Campt, arquivos fotográficos são espaços tensionados entre memória e apagamento, capazes tanto de registrar quanto de silenciar.

Entendemos *Nôs Txon* como um trabalho de “escuta”, nos termos de Campt (2007), que ativa, por meio de arquivos familiares, essas dimensões afetivas e políticas das experiências da diáspora africana. Refletindo criticamente através desses arquivos, a série vincula uma história pessoal a uma experiência histórica, racial, de classe e de gênero. O recurso à autorrepresentação atua como uma estratégia para evidenciar processos envolvidos nas experiências migratórias e diaspóricas, inscritos nas memórias de sujeitos cujas vidas e histórias frequentemente se perdem ou são apagadas ao longo do tempo, das geografias pós-coloniais e dos deslocamentos. Neste sentido, fica clara a importância de exposições como *Álbuns de Família* (da qual a própria Marta participou ao lado de artistas como Mónica de Miranda), que dão visibilidade a essas vidas e histórias e refletem sobre a importância de seu reconhecimento político e social.

Um outro trabalho de Marta, que aborda a questão dos arquivos e dos apagamentos, é o vídeo *Ceci N'Est Pas Francisco*, concebido e realizado durante uma residência artística em Braga, parte da programação do evento Braga25 — Capital Portuguesa da Cultura. Mas, desta vez, ao invés de arquivos familiares e materiais de caráter autobiográfico, a artista se debruça sobre os arquivos públicos, para questionar a historiografia oficial, destacando sua parcialidade e incompletude. A artista descobriu no Arquivo Distrital de Braga uma fotografia de João Francisco Mendonça, um futebolista negro que viveu em Braga nos idos dos anos 1960. Decide aprofundar a história de Francisco, mas encontra apenas fragmentos dispersos. Descobre, por exemplo, que Francisco tentara obter um passaporte para sair do país, em 1961, e, a partir desse momento, não se tem mais registros sobre o que lhe acontecera. Assim, diante das ausências, a artista propõe construir uma história imaginada de Francisco, a partir dos fragmentos dos arquivos oficiais, abordando questões racial⁷ e politicamente silenciadas.

A obra consiste em um vídeo de 11 minutos e 33 segundos, formado por blocos de imagens entremeados por comentários em voz-off. O vídeo começa com uma cena mostrando a artista vasculhando os arquivos em busca de informações sobre Francisco, em uma pasta com diversos retratos de identificação com pequenas anotações em cada um (Figura 9).

⁷ Em determinado momento, o vídeo mostra uma antiga caixa de fósforos espanhola que tinha em uma das faces um pequeno texto e o nome de um dos irmãos de João Francisco — Jorge Alberto —, também jogador de futebol. Jorge partiu para Espanha para jogar profissionalmente no final dos anos 1950 e lá se naturalizou espanhol. Noutra face, vemos uma caricatura de Jorge, representado como um macaco negro.



Figura 9. Frame do vídeo Ceci N'Est Pas Francisco, 2025

Fonte. Retirado de *Ceci N'est pas Francisco*, por M. P. Machado, 2026, 00:00:01. YouTube. (<https://www.youtube.com/watch?v=BA3sfG101FA>)

Ouvimos, então, comentários sobre a falta de informações e discrepância de dados referentes a um pedido de passaporte de Francisco, em 1961. Em outro momento, descobrimos, a partir de uma referência ao filme *Operação Angola: Fugir Para Lutar* (2015), de Diana Andringa, que Francisco poderia ter tido a intenção de voltar para Angola para participar das lutas por independência de seu país. O filme cita um Francisco Mendonça, que vivia em Braga e que iria ser levado de carro por membros de uma organização não governamental francesa, que conduzia uma operação de fuga de estudantes da Casa dos Estudantes do Império. Era esperado encontrarem Francisco para o levarem a Espanha, depois a França e, em seguida, possivelmente a Angola, o que, segundo o filme, não chegou a ocorrer. Diante da falta de dados que confirmassem o que realmente teria acontecido, Marta Pinto Machado, então, fabula:

esta é a história de uma fuga que não aconteceu. É uma não-história de Francisco. Uma história impossível. Uma história particular e plural, de um período de tempo inalcançável e parcialmente apagado. Uma história em potência. Hannah Arendt questiona: o que é a História quando os intervenientes, as pessoas, são compelidas a agir através do apelo imperial de fazer História? Qual é o papel dos arquivos institucionais nos processos sócio-político de memorialização? O que é deixado de fora e como pode esta narrativa existir no espaço público? Estas histórias em potência, como diria Ariella Azoulay. O tempo do arquivo já passou. Será? Será que é um clichê intelectual condenado à repetição? Pode um corpo ser um arquivo?

A obra é considerada, pela artista, como a criação de um novo arquivo, cuja intenção não é preservar o que existe, mas resistir ao apagamento do que existe e dar um

novo significado. Esses gestos de resistência e criação estão presentes no que Saidiya Hartman (2020) chamou de “fabulação crítica”. Diante da impossibilidade de alterar o passado e o modo como este foi representado, Hartman defende ser possível mudar o modo como este passado é narrado no presente. Essa outra forma de imaginar e descrever os fatos geraria contra-histórias, narrativas ficcionais, com as quais seria possível apropriar-se dos elementos da história ou dos arquivos para então rearranjá-los e apresentá-los de outra forma.

O vídeo de Marta encarna esses processos de apropriação, assumindo o desejo de resistir e recontar o arquivo. Tal como Azoulay — citada em *off* no vídeo —, Marta realiza uma tarefa política de recusa da história como fato consumado e irreversível. A artista se pergunta o que terá acontecido com Francisco: terá conseguido obter seu passaporte e atravessado a fronteira? Ninguém sabe ao certo. É a incompletude do arquivo que permite a Marta então reimaginar e recontar a história de Francisco, através de uma fabulação crítica. E a maneira como encontrou para fazê-lo foi criando o que ela chamou de uma “não-história”, onde Francisco não é aquele conjunto fragmentado e apagado de dados. Diante da impossibilidade de saber qual foi seu destino, só resta dizer que o Francisco dos arquivos não é Francisco: *Ceci N’Est Pas Francisco*.

O vídeo termina com a imagem de um jovem rapaz negro de costas diante de um tecido florido, olhando para o lado rumo ao infinito. Um modo, segundo Marta, de imaginar um final aberto e mais gentil para a não-história de Francisco (Figura 10).



Figura 10. Frame do vídeo *Ceci N'est pas Francisco*, 2025

Fonte. Retirado de *Ceci N'est pas Francisco*, por M. P. Machado, 2026, 00:06:38. YouTube. (<https://www.youtube.com/watch?v=BA3sfG101FA>)

Como *Nôs Txon*, *Ceci N’Est Pas Francisco* articula arquivo, identidade, geografia e passado colonial. Para isso, recorre não ao recurso da autorrepresentação, mas ao da

autorreparação, que lhe é conexo. Autorreparação porque não se trata de uma ação oficial ou institucional de reparação histórica, como na exposição *Africa: See You, See Me!*, mas do gesto implicado de uma artista portuguesa afrodescendente que recusa o apagamento de histórias de africanos migrantes como Francisco e de tantos outros que vieram antes e depois dele, como sua mãe. Essa solidariedade ética e política, apesar do caráter individual, se inscreve em um contexto coletivo de lutas e resistências, que se configura de distintas formas e em diferentes tempos e lugares, que se conectam entre si pelo anseio de visibilidade, reconhecimento e justiça, como *Presentes!*, *Africa: See You See Me!* e *Álbuns de Família*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

À luz das discussões desenvolvidas, o artigo evidenciou que a fotografia contemporânea africana e afrodescendente em Portugal se configura como um campo estratégico de disputa simbólica, no qual a autorrepresentação e a autorreparação operam como práticas estéticas e políticas indissociáveis. As exposições *Africa: See You, See Me!* e *Álbuns de Família* demonstram, no âmbito institucional, tanto os avanços quanto as tensões inerentes aos processos de descolonização do olhar, ao promoverem a visibilidade de narrativas historicamente silenciadas e, simultaneamente, revelarem os limites estruturais dessas mesmas instituições na superação das continuidades coloniais.

Por sua vez, os trabalhos de José Sérgio e Marta Pinto Machado deslocam essa discussão para o terreno da experiência situada, onde a produção de imagens emerge como gesto implicado de autoinscrição e reinvenção do comum. Em José Sérgio, a construção de retratos negociados e a invenção poética de narrativas visuais evidenciam a presença negra como realidade concreta e reivindicam pertencimento no espaço urbano português. Já em Marta Pinto Machado, a ativação de arquivos pessoais e institucionais por meio da fabulação crítica explicita os silêncios da história e propõe outras formas de narrar o passado, transformando a ausência em potência narrativa.

Conectadas, essas experiências delineiam uma ética compartilhada, na qual a imagem deixa de ser instrumento de objetificação para tornar-se dispositivo de agência, memória e imaginação política. Assim, tanto as práticas curatoriais quanto as artísticas analisadas convergem para a afirmação de um “direito a olhar” que não se limita à visibilidade, mas implica a reconfiguração das condições de enunciação e reconhecimento. Nesse sentido, a autorrepresentação, articulada à autorreparação, revela-se como um gesto fundamental na construção de novas sensibilidades coletivas e na reescrita das narrativas visuais, contribuindo para a constituição de um comum mais plural e efetivamente compartilhado.

REFERÊNCIAS

Altivo, B. R. (2019). *Rosário dos kamburekos: Espirais de cura da ferida colonial pelas crianças negras no Reinadinho (Oliveira-MG)* [Tese de doutoramento, Universidade Federal de Minas Gerais].

- Amkpa, A. (2012). *Africa: See You, See Me! Influências africanas na fotografia contemporânea*. CML/Sextante Editora.
- Anjos, M. dos. (2021). *Alfredo Jaar: Lamento das imagens*. Sesc.
- Azoulay, A. A. (2024). *História potencial: Desaprender o imperialismo* (C. Euvaldo, Trad.). Ubu. (Trabalho original publicado em 2019)
- Barriendos, J. (2019). A colonialidade do ver: Rumo a um novo diálogo visual interepistêmico. *Revista Epistemologias do Sul*, 3(1), 38–56.
- Campt, T. (2017). *Listening to images*. Duke University Press.
- Câmara Municipal de Lisboa desistiu do projecto *Africa.cont*. (2012, 29 de junho). PPorto dos Museus. <https://pportodosmuseus.pt/2012/06/29/camara-municipal-de-lisboa-desistiu-do-projecto-africa-cont/#:~:text=A%20ideia%20j%C3%A1%20custou%20mais%20de%20meio,no%20Palacete%20Pombal%20e%20em%20tr%C3%AAs%20edif%C3%ADcios>
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2009). *O que é filosofia?* (B. Prado Jr. & A. A. Muñoz, Trans.). Edições 34. (Trabalho original publicado em 1991)
- Exposição sobre a diáspora africana em Portugal quer contrariar arquivos oficiais. (2024, 22 de abril). Jornal 24 Notícias. https://24noticias.sapo.pt/noticias/exposicao-sobre-a-diaspora-africana-em-66268ad79c08990146ed4854?utm_source=chatgpt.com
- Foster, H. (2004). An archival impulse. *October*, 110, 3–22.
- Gabinete de Estratégia e Estudos. (2023). *População estrangeira residente em Portugal — África*. <https://www.gee.gov.pt/pt/lista-publicacoes/estatisticas-de-imigrantes-em-portugal-por-nacionalidade/regioes-do-mundo/9126-populacao-estrangeira-com-estatuto-legal-de-residente-em-portugal-africa/file>
- Hall, S. (2013). Raça, o significante flutuante. *Revista Z Cultural*, VIII(2).
- Hall, S. (2016). *Cultura e representação* (D. Miranda & W. Oliveira, Trans.). Apicuri; PUC-Rio. (Trabalho original publicado em 2013)
- Hartman, S. (2020). Vênus em dois atos. *Revista Eco-Pós*, 23(3), 12–33. <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v23i3.27640>
- hooks, b. (2019). *Olhares negros: Raça e representação* (S. Bordes, Trad.). Elefante. (Trabalho original publicado em 1992)
- hooks, b. (2022). *Pertencimento: Uma cultura do lugar* (T. Breda, Trad.). Elefante. (Trabalho original publicado em 2009)
- Machado, M. P. (2026, 23 de fevereiro). *Ceci n'est pas Francisco* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=BA3sfGio1FA>
- Maia, A. M. (2023, 31 de dezembro). José Sérgio faz o retrato africano e afrodescendente no Porto. *Público*. <https://www.publico.pt/2023/12/31/p3/noticia/jose-Sérgio-fez-retrato-africano-afrodescendente-porto-2075058>
- Maldonado, F. (2024). A não inocência das imagens: Representação, auto-representação e decolonização. In R. Torres, F. V. Nunes, & R. H. A. Alves (Eds.), *Anais do 1º Encontro Regional da ANPAP Sul e 2º CWB_Latina - Colóquio Internacional de Arte Desde a América Latina - Arte no século XXI: Para além das fronteiras* (pp. 1–20). EMBAP; UNESPAR.

- Mirzoeff, N. (2011). *The right to look: A counterhistory of visibility*. Duke University Press.
- Oliveira, L., Figueroa, J. V., & Altivo, B. R. (2021). Pensar a comunicação intermundos: Fóruns cosmopolíticos e diálogos interepistêmicos. *Galáxia*, (46), Artigo e47910. <https://doi.org/10.1590/1982-2553202147910>
- Portaria n.º 146/2021, de 13 de julho, Diário da República n.º 134/2021, Série I de 2021-07-13. (2021). <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/portaria/146-2021-167133020>
- Sealy, M. (2019). *Decolonizing the camera: Photography in racial time*. Lawrence & Wishart.
- Sérgio, J. (2023). *Presentes! Africanos e afrodescendentes no Porto*. Câmara Municipal do Porto; Direcção-Geral das Artes.
- Sontag, S. (2004). *Sobre fotografia* (R. Figueiredo, Trad.). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1977)
- Walsh, C. (2019). Interculturalidade e decolonialidade do poder: Um pensamento e posicionamento “outro” a partir da diferença colonial. *Revista da Faculdade de Direito de Pelotas*, 5(1), 6–39. <https://doi.org/10.15210/rfdp.v5i1.15002>

NOTA BIOGRÁFICA

Fernando Gonçalves é professor titular da Faculdade de Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil. É doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com pós-doutoramento em Sociologia do Cotidiano pela Universidade Paris V, Sorbonne. Seus interesses de investigação são as intersecções entre comunicação, arte e cultura visual, particularmente as práticas artísticas com fotografia, que discutem questões relacionadas ao corpo, à memória e a saberes e territórios minorizados. Em 2022 e 2024, coeditou a coletânea *Políticas e Narrativas do Corpo* (I e II). Em 2020, publicou o livro *Estética e Política da Representação na Fotografia Contemporânea*; em 2016, publicou *Ruídos Para Ver*; e, em 2006, *Fabulações Eletrônicas: Poéticas da Comunicação e da Tecnologia em Laurie Anderson*.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4886-3166>

Email: fernando.goncalves@uerj.br

Morada: Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rua São Francisco Xavier, 524, Maracanã, Rio de Janeiro, Brasil

Submetido: 05/12/2025 | Revisto: 21/02/2026 | Aceite: 07/03/2026



Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.