



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

DAYSE EUZÉBIO DE OLIVEIRA

**“NÃO PRECISA DE LEGENDA”: UM ESTUDO DA IMAGEM DO NEGRO NA
FOTOGRAFIA PRAIA DE COPACABANA, 2018**

Recife
2020

DAYSE EUZÉBIO DE OLIVEIRA

“NÃO PRECISA DE LEGENDA”: UM ESTUDO DA IMAGEM DO NEGRO NA
FOTOGRAFIA PRAIA DE COPACABANA, 2018

Dissertação apresentada ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco e Universidade Federal da Paraíba, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestra em Artes Visuais.

Área de concentração: Ensino das Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Robson Xavier da Costa

Recife
2020

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

O48n Oliveira, Dayse Euzébio de
“Não precisa de legenda”: um estudo da imagem do negro na fotografia
Praia de Copacabana, 2018 / Dayse Euzébio de Oliveira. – Recife, 2020.
90f.: il.

Orientador: Robson Xavier da Costa.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro
de Artes e Comunicação. Programa Associado de Pós-Graduação em Artes
Visuais, 2020.

Inclui referências.

1. Fotografia. 2. Raça. 3. Corpo Negro. 4. Decolonialidade. 5. Artes
Visuais. I. Costa, Robson Xavier da (Orientador). II. Título.

700 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2020-209)

DAYSE EUZÉBIO DE OLIVEIRA

“NÃO PRECISA DE LEGENDA”: UM ESTUDO DA IMAGEM DO NEGRO NA
FOTOGRAFIA PRAIA DE COPACABANA, 2018

Dissertação apresentada ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco e Universidade Federal da Paraíba como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestra em Artes Visuais.

Aprovada em: 20/02/2020

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Robson Xavier da Costa (Orientador)

Universidade Federal da Paraíba

Professora Doutora Luciene Lehmkuhl (Examinadora interna)

Universidade Federal de Paraíba

Professor Doutor João Henrique Lodi Agreli (Examinador externo)

Universidade Federal de Uberlândia

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, por sempre me envolverem na rede mais segura e confortável de apoio incondicional.

Às amigas da graduação, que de alguma maneira me ajudaram a trilhar o caminho até essa jornada.

À Taisa Dantas, pelas palavras de apoio, revisões, entusiasmo, pelo Ninguém solta a mão de ninguém da vida real.

À Inara Rosas, pela sensibilidade em acompanhar minhas inquietações, descobertas e por contribuir com tantas outras.

Aos amigos do mestrado por dividirem a jornada comigo, tornando-a mais leve e menos solitária.

Ao meu orientador, Dr. Robson Xavier da Costa, pelo pleno suporte, mesmo diante das mudanças de plano em curso.

Aos professores que contribuíram com tantos questionamentos e ampliação de conhecimentos.

Aos colegas de trabalho pelo suporte, compreensão e flexibilidade diante da rotina de estudos.

“Eu sou verdadeiramente uma gota de sol sob a terra...” (FANON, 2008, p.56).

RESUMO

Esta dissertação objetiva analisar o conceito de raça enquanto fator determinante para a construção de olhares estereotipados acerca do negro na fotografia *Praia de Copacabana, 2018*, de autoria do fotógrafo Lucas Landau. A partir dos conceitos de Imagem crítica (DIDI-HUBERMAN, 1998), Raça e Decolonialidade (FANON, 2008; MBEMBE, 2013; MIGNOLO, 2015; MUNANGA, 2004; QUIJANO, 2002), Análise do discurso (FOUCAULT, 1996; FERNANDES, 2008), Regime de visibilidade (RANCIÈRE, 2014), Realidade da fotografia (KOSSOY, 2015; ROUILLE, 2009), Cibercultura e Redes sociais (CIRO, 2001; LEVY, 2010; MANOVICH, 2017) e Memórias e Narrativas históricas (LE GOFF, 1990; HALBWACHS, 1990) e Fórmula de *Pathos* (WARBURG, 2015), conduziu-se uma análise de imagem da fotografia *Praia de Copacabana, 2018* e dos comentários desencadeados por ela na rede social Instagram, com o objetivo de destrinchar esses estereótipos e percebê-los em seu aspecto dialógico, analisando sua relação com outras imagens, com nossas memórias e visando compreender como a perspectiva de um olhar colonizado tem contribuído na construção de discursos ficcionais e olhares estereotipados acerca dos negros na fotografia. Considerando a repercussão em torno da fotografia *Praia de Copacabana, 2018*, e como ela propõem discussões com relação ao lugar social do corpo negro no Brasil, o estudo conclui que os estereótipos racistas se estabelecem através de padrões, que transitam também nas narrativas visuais, evocando outros tempos e lugares. A riqueza discursiva da fotografia, observando a relação entre o processo de criação/construção do fotógrafo e as múltiplas camadas de leituras que ela engendra, são estruturas capazes de nos revelar como determinados arranjos compositivos do passado se estruturam na atualidade.

Palavras-Chave: Fotografia. Raça. Corpo Negro. Decolonialidade. Artes Visuais.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the concept of race as a determining factor for the construction of stereotyped views about the black body in the photograph *Praia de Copacabana*, 2018, by Lucas Landau. Based on the concepts of critical image (DIDI-HUBERMAN, 1998), Race and Decoloniality (FANON, 2008; MBEMBE, 2013; MIGNOLO, 2015; MUNANGA, 2004; QUIJANO, 2002), Discourse analysis (FOUCAULT, 1996; FERNANDES, 2008), Visibility regime (RANCIÈRE, 2014), Reality of photography (KOSSOY, 2015; ROUILLÈ, 2009), Cyberculture and social networks (CIRO, 2001; LEVY, 2010; MANOVICH, 2017) and Historical Memories and Narratives (LE GOFF, 1990; HALBWACHS, 1990) and Pathos Formula (WARBURG, 2015), an image analysis of *Copacabana Beach photography*, 2018 and of the comments triggered by it on the social network Instagram was conducted, with the objective of unraveling these stereotypes and perceive them in their dialogical aspect, analyzing their relationship with other images, with our memories and aiming to understand how the perspective of a colonized heritage has contributed to the construction of fictional discourses and stereotyped gaze about black people in photography. Considering the repercussion about the photograph *Praia de Copacabana*, 2018, and how it proposes discussions regarding the social place of the black lives in Brazil, the study concludes that racist stereotypes are established through patterns, which also transit through visual narratives, evoking other times and places. The discursive richness of photography, observing the relationship between the photographer's creation / construction process and the multiple layers that readings it engenders, are structures capable of revealing to us how certain compositional arrangements of the past are structured today.

Keywords:Photography. Race. Black body. Decoloniality. Visual Arts.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Praia de Copacabana, 2018 - Lucas Landau.....	11
Figura 2 - Captura digital da publicação Praia de Copacabana, 2018.....	14
Figura 3 - Captura de comentários na publicação <i>Praia de Copacabana, 2018</i> no Instagram.....	30
Figura 4 - Captura de comentários na publicação <i>Praia de Copacabana, 2018</i> no Instagram.....	30
Figura 5 - Captura de comentários na publicação <i>Praia de Copacabana, 2018</i> no Instagram.....	31
Figura 6 - Captura de comentários na publicação <i>Praia de Copacabana, 2018</i> no Instagram.....	31
Figura 7 - Captura de matéria do site El Pais Brasil.....	32
Figura 8 - Captura de matéria do site Bhaz.....	32
Figura 9 - Captura de matéria do site O globo.....	32
Figura 10 - Captura de matéria do site O tempo.....	32
Figura 11 - Edição do Journal dês Sçavans, com texto de François Bernier sobre a divisão da terra a partir de diferentes raças ou espécies humanas.....	37
Figura 12 - Montagem da fotografia <i>Praia de Copacabana, 2018</i> original x foto editada e postada no Instagram do fotógrafo.....	44
Figura 13 - Recortes da fotografia <i>Praia de Copacabana, 2018</i>	45
Figura 14 - Captura de comentários escritos na postagem da fotografia Praia de Copacabana, 2018.....	46
Figura 15 - Recorte da fotografia <i>Praia de Copacabana, 2018</i>	46
Figura 16 - Ilustração desconhecida, século XIX, Fonte: Revista História Viva ano VI, edição 66.....	47
Figura 17 - Recorte da fotografia <i>Praia de Copacabana, 2018</i>	47
Figura 18 - Montagem com capturas de fotografias de Albert Henschel.....	49
Figura 19 - Montagem com capturas de fotografias de Christiano Junior.....	50
Figura 20 - Captura de comentários no post <i>Praia de Copacabana, 2018</i> no Instagram.....	52

Figura 21 - Captura de comentários no post <i>Praia de Copacabana, 2018</i> no Instagram.....	52
Figura 22 - Montagem com capturas de fotografias de Albert Henschel.....	53
Figura 23 - Captura de fotografia de Albert Henschel.....	53
Figura 24 - Retrato da coleção Tipo Negros de Alberto Henschel.....	56
Figura 25 - Escrava de ganho vendedora. Fotografia de Christiano Jr.....	56
Figura 26 - Montagem com capturas de fotografias de Albert Henschel.....	57
Figura 27 - Captura de fotografia de Albert Henschel.....	57
Figura 28 - Captura de fotografia de Albert Henschel.....	58
Figura 29 - Recorte da fotografia <i>Praia de Copacabana, 2018</i>	58
Figura 30 - Captura de fotografia de Albert Henschel.....	59
Figura 31 - Captura de fotografia de Albert Henschel.....	61
Figura 32 - Captura de fotografia de Albert Henschel.....	61
Figura 33 - Captura da postagem da fotografia <i>Praia de Copacabana, 2018</i> , no Instagram.....	62
Figura 34 - Captura da publicação do fotógrafo Lucas Landau no facebook.....	63
Figura 35 - Montagem com capturas de fotografias de Christiano Junior.....	65
Figura 36 - Montagem com capturas de fotografias de Christiano Junior.....	67
Figura 37 - Montagem com capturas de fotografias de Christiano Junior.....	68
Figura 38 - Captura de fotografia de Christiano Junior.....	68
Figura 39 - Captura de comentários no post <i>Praia de Copacabana, 2018</i> no Instagram.....	71
Figura 40 - Série Cartas ao mar de Eustáquio Neves.....	78
Figura 41 - Série Páginas Vermelhas. Éder Oliveira.....	79
Figura 42 - Retrato da série Tipos, de Fernando Banzi.....	81
Figura 43 - Retrato da série Tipos, de Fernando Banzi.....	81

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	CAPÍTULO I - A FICÇÃO DO REAL	19
2.1	O ESPECTADOR VIRTUAL.....	25
2.2	ESPELHO DO VISÍVEL	34
3	CAPÍTULO II – REGIMES COLONIAIS	42
4	CAPÍTULO III – PRÁTICAS DE RUPTURAS	73
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
	REFERÊNCIAS	87

1 INTRODUÇÃO

Figura 1 - Fotografia *Praia de Copacabana, 2018*. Lucas Landau.



Fonte: Instagram @landau.

Essa pesquisa se cruza com minha própria jornada enquanto fotógrafa e mulher negra. Há 10 anos venho exercendo o ofício de repórter fotográfica e me confrontando constantemente com a necessidade de fazer escolhas, construções e composições imagéticas. De modo generalizado, é comum no ofício do fotojornalismo, a busca por imagens que provoquem algum impacto no público leitor, nesse processo, a tendência em reforçar determinados estereótipos se naturaliza na prática fotográfica. Como leitora das minhas próprias imagens, inúmeras vezes me questionei sobre essas escolhas, clichês que recaem na exploração de imagens socialmente comoventes, na exploração de corpos, rostos e histórias, frequentemente de pessoas negras em situação de vulnerabilidade.

Na perspectiva de questionar essa tendência de naturalização de recortes, enquadramentos e padrões visuais condicionados à população negra, esse estudo busca compreender a construção de narrativas a partir do ato fotográfico, e da leitura de fotografias, considerando como a memória colonial e escravagista do Brasil afeta a visão que fazemos sobre a imagem dos negros. Com base nessa concepção, o objetivo dessa pesquisa é analisar como o conceito de raça tem contribuído na construção de discursos ficcionais e olhares

estereotipados acerca do negro na fotografia. Tendo como nosso objeto de estudo a fotografia *Praia de Copacabana, 2018*, do fotógrafo Lucas Landau¹, pretende-se, enquanto objetivos específicos, analisar como o passado de nação colonizada pode interferir na nossa maneira de fazer e pensar a imagem dos negros, e, considerando a relação entre o processo de criação/construção do fotógrafo e as múltiplas camadas de leituras possíveis de uma imagem, pretende-se também compreender como essa imagem propõem narrativas que conduzem a uma discussão acerca do lugar social do corpo negro na realidade brasileira.

Em uma breve pesquisa nos anais da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), utilizando a palavra-chave decolonialidade, obtivemos como resultado 06 estudos na área da arte/educação, com foco em práticas pedagógicas. Foi possível localizar ainda algumas investigações na área de poéticas e corporalidade artística, ressaltam-se estudos com ênfase na decolonialidade do saber, estudos culturais e a respeito de como o olhar europeu moldou nossa iconografia, e como esse olhar ainda reverbera nas práticas educativas cotidianas. Neste conjunto de estudos, destacam-se as pesquisas de Carlini (2017), Machado (2018) e Suzuki (2018) cujos trabalhos dissertam sobre a capacidade de ressignificação da memória por meio da arte, e sobre fortalecimento das identidades silenciadas pelo processo colonial, compreensão que dialoga diretamente com nossa pesquisa.

Ao utilizarmos a palavra-chave Fotografia, foram encontrados nos anais da ANPAP, 90 publicações, em sua maioria estudos abordando a relação entre a fotografia e a cidade, outros sobre o uso da fotografia enquanto poética visual e uma vasta maioria situados na área da história da fotografia e suas tendências artísticas como pictorialismo e seu uso atrelado a outras categorias artísticas como *performance*, dança, cinema e gravura.

Entre esses 90 trabalhos, 03 destacam-se em proximidade temática com a nossa abordagem, Vinhosa (2009), que debateu sobre as possibilidades imaginativas da fotografia documental, Perez (2015) discutiu sobre a relação de veracidade que a fotografia exibe com relação ao seu referente, assinalando suas características subjetivas. E Froner e Teixeira (2008) que apresentam discussões sobre os aspectos subjetivos e ficcionais da fotografia, fazendo uma abordagem crítica a partir dos conceitos de Kossoy (2003, 2015) sobre as múltiplas realidades fotográficas, perspectiva também adotada em nossa pesquisa.

Considerando a necessidade de nos aproximarmos ainda mais do objeto de estudo selecionado, realizamos uma pesquisa utilizando o termo “Lucas Landau” na plataforma

¹ Lucas Landau – Fotógrafo autodidata de 29 anos, nascido e criado no Rio de Janeiro, atua na área de cobertura de conflitos sócio-ambientais no Brasil e seus movimentos de resistência. Fonte: <http://www.lucaslandau.com/about>. Acesso em: 12/01/2020

Google Acadêmico. Por meio da pesquisa foi possível obter um resultado de 25 trabalhos publicados, dentre os quais, 09 faziam referência à fotografia *Praia de Copacabana, 2018*. Os estudos tratam de assuntos que vão desde a realidade das favelas no Rio de Janeiro (POSTIGO, 2019), à vivência de crianças em situação de rua (FARAH, 2018). No tocante a análise da fotografia, os textos principiam na leitura da imagem enquanto um meio passível de múltiplas leituras.

Desses trabalhos, 04 (BRANDÃO E MASCARENHAS, 2018; CARLI, 2018; DORETTO E FURTADO, 2019; GERALDO, 2018) se situam na área da comunicação e tendem enquanto abordagem metodológica, questionar o estatuto do real condicionado à fotografia, sendo as discussões sobre a realidade por trás da fotografia da criança o ponto de partida desse questionamento. Com pesquisa situada no campo das Artes Visuais, Macedo (2018), discutiu a questão da natureza processual da fotografia, seus tempos e memórias, com ele compartilhamos o entendimento da fotografia enquanto construção e processo contínuo.

Em tese sobre o gênero da comédia e o cinema enquanto entendimento do outro, Filho (2018) referencia a fotografia *Praia de Copacabana, 2018*, com o propósito de refletir acerca do invisível evocado pelo espectador quando em contato com a imagem, “O que não está na foto são os diversos olhares, os diferentes olhares e interpretações daqueles que viram e compartilharam a fotografia. O que vimos na fotografia que não estava presente? Estava presente e não vimos?” (2018, p. 25).

Essa ausência sentida nos questionamento de Filho (2018) é precisamente o que pretendemos preencher com este trabalho. Uma pesquisa que tenha seu eixo na fotografia como ficção, buscando entender os discursos que ela engendra, e como isso afeta a representação dos negros na contemporaneidade, ainda é restrito no campo da fotografia e da Arte. Acreditamos que ao estudar a fotografia e a construção visual dos negros por esse viés, podemos ampliar a compreensão sobre sua representação imagética em vigor no Brasil.

Utilizamos como fonte primária desta pesquisa, a postagem da fotografia *Praia de Copacabana, 2018* (Figura 02) publicada no perfil do fotógrafo Lucas Landau, na rede social Instagram.

Figura 2 - Imagem 1 à esquerda, imagem 2 à direita (Captura digital *Praia de Copacabana, 2018*).



Fonte: Instagram @landau.

Na postagem original publicada no perfil do fotógrafo, foram exibidas duas imagens que retratam o momento da virada de 2017-2018 do réveillon de Copacabana, Rio de Janeiro. Na ocasião da pauta, o fotógrafo carioca Lucas Landau estava à serviço da Agência Reuters², e as imagens, que foram realizadas para agência, além de cumprir seu destino enquanto cobertura fotográfica do réveillon, ao serem publicadas em redes sociais despertaram o interesse do público, gerando diversos comentários e compartilhamentos, principalmente a imagem à direita (figura 2), selecionada como nosso objeto de estudo.

Além do estudo da própria fotografia, realizamos também, uma pesquisa exploratória nos comentários deixados pelos usuários da rede social Instagram. Visando compreender os contextos de construção da imagem, também nos pautamos em um relato descritivo de Lucas Landau em seu site, acerca do momento de captura da fotografia, o processo de publicação e sua interação com a criança. Este relato nos fornece informações detalhadas sobre o momento de captura e as reações público leitor, contudo, ainda restando algumas dúvidas referentes à edição da fotografia, realizamos uma consulta informal via e-mail com vistas ao esclarecimento dos fatos.

Para fins de uma investigação mais dinâmica e articulada, pretende-se ainda analisar duas séries de retratos dos fotógrafos Albert Henschel³(1827 - 1882) e Christiano Junior⁴

²Agência Reuters é uma agência de notícias britânica, a maior agência internacional de notícias do mundo, com sede em Londres. Fonte: Agência Reuters. Disponível em: <https://br.reuters.com/>. Acesso em: 12/01/2020

³ Alberto Henschel - Alberto Henschel (Berlim, 13 de junho de 1827 – 30 de junho de 1882, Brasil) foi um dos mais importantes fotógrafos que atuaram no Brasil na segunda metade do século XIX. Fonte: Basiliiana Fotográfica. Acesso em: 12/01/2020

(1832 - 1902), considerando que as mesmas, apesar de possuírem contextos históricos diferentes, dialogam em termos de composição visual e carga expressiva com a fotografia *Praia de Copacabana, 2018*. A partir dessa análise dialógica, pretendemos responder o problema da pesquisa: Quais concepções sobre a imagem do negro no Brasil foram expressas nos comentários do Instagram a partir da publicação da fotografia praia de Copacabana (2018) de Lucas Landau?

Por trata-se de uma pesquisa qualitativa e de caráter exploratório (GERHARDT e SILVEIRA, 2009), além do levantamento textual, relatos, matérias e comentários acerca da fotografia *Praia de Copacabana, 2018* e de fotografias, imagens que dialogam com a temática da fotografia estudada, efetuamos um levantamento bibliográfico com vista a esclarecer a problemática da fotografia enquanto potencialidade criadora e desencadeadora de narrativas, e os discursos estereotipados construídos em torno dos negros. Os principais eixos teóricos pelos quais nos pautamos são os conceitos de Realidade da fotografia (KOSSOY, 2015; ROUILLE, 2009), análise de imagens e discursos (DIDI-HUBERMAN, 1998; FERNANDES, 2008; RANCIÈRE 2014 e 2005; WARBURG, 2015), Raça (FANON, 2008; MUNANGA, 2004; MBEMBE, 2013) e Decolonialidade (MIGNOLO, 2015; QUIJANO, 2002; MBEMBE, 2013), Cibercultura e Redes sociais (CIRO, 2001; LEVY, 2010; MANOVICH, 2017) e memórias e narrativas históricas (LE GOFF, 1990; HALBWACHS, 1990).

De tal modo, a pesquisa começa por delimitar como a natureza polissêmica da fotografia fomenta um papel ativo dos espectadores por meio da criação de narrativas e leituras diversas, tendo como base o conceito de *realidade ficcional* de Kossoy (2015), e de *fotografia expressão*, de Rouille (2009), dois conceitos que dissertam sobre as características expressivas e possibilidades de construção subjetiva da fotografia.

Utilizamos textos de Flusser (1985) e Samain (2012), autores que debatem a fotografia, em especial a fotografia documental, com ênfase no seu caráter subjetivo e expressivo, considerando suas múltiplas camadas de composição e significação.

Escolhemos como objeto de estudo a fotografia *Praia de Copacabana, 2018*, em virtude da riqueza discursiva presente nos comentários e reações provocadas pela postagem da imagem no Instagram. Para a leitura e análise dos discursos da imagem, nos apoiamos no conceito de imagem crítica, de Didi-Huberman (1998), e no conceito de regime de visibilidade de Rancière (2014 e 2005). Para Didi-Huberman (1998), o dialogismo e o

⁴ Cristiano Junior - José Christiano de Freitas Henriques Júnior (Ilha das Flores, Arquipélago de Açores, Portugal 1832 - Assunção, Paraguai 1902). Fotógrafo. Imigra para o Brasil em 1855 e fixa-se em Maceió, onde começa a atuar como fotógrafo. Fonte: Brasileira Fotográfica. Acesso em: 12/01/2020

anacronismo são fatores determinantes para leituras críticas de imagens “o que vemos, só vale – vive – em nossos olhos, pelo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29). Com ênfase nesse princípio, podemos pensar a imagem para além da oposição entre o que é tangível e visível, observando-as a partir de exercícios de memória, buscando acessar o lugar de gênese da imagem, a partir de um olhar anacrônico, que o autor compara a um ato de escavação, buscando-se apreender o invisível, os fantasmas, objetos não descobertos, mas também, o nascedouro desses objetos.

A importância de um olhar atento e dialógico se pauta nesse entendimento sobre os tempos que incidem na imagem e que vão além do tempo de sua gênese. Nessa perspectiva, nos fundamentamos em Warburg (2015), no conceito de fórmula de *Pathos* como referência metodológica, analisando as reincidências inscritas na fotografia *Praia de Copacabana, 2018*.

Com relação à análise dos comentários escritos na publicação da fotografia, após a coleta dos comentários, partimos para investigação da produção textual utilizando a análise de discurso (FOUCAULT, 1996; FERNANDES, 2008), com vista a examinar e compreender o lugar ideológico (FERNANDES, 2008) dos comentários objetivando contextualizá-los histórica e socialmente. A produção de discursos por parte dos sujeitos, seja por meio da linguagem verbal ou não verbal, é carregada de subjetividades formadas a partir das relações que esses sujeitos estabelecem com o mundo. Avaliar a construção desses discursos nos ajudará a compreender como as narrativas tipificadas em torno dos negros costumam ser estabelecidas pelo público brasileiro.

Quanto à discussão do conceito de raça e decolonialidade, utilizamos como referência os autores como Fanon (2008), Munanga (2004), Mbembe (2013), Mignolo (2015) e Quijano (2002), que elaboram fundamentos que nos dão base para compreender o processo de construção do conceito de raça, estabelecido no período colonial a partir de uma perspectiva eurocêntrica, e como a imagem social dos corpos negros persiste na atualidade, reforçando de maneira contínua os estereótipos e o imaginário que se expressa no cotidiano brasileiro.

As redes sociais, por possuírem uma natureza agregadora e coletivista (LEVY, 2010), se projetam como vetores desse imaginário coletivo, como evidenciado no caso dos compartilhamentos da fotografia *Praia de Copacabana, 2018*. A fim de conceituar o ciberespaço enquanto meio de sociabilidade e coletividade, nos pautamos no estudo de autores como Ciro (2001), Levy (2010) e Manovich (2017). Pelo seu aspecto colaborativo e socializante, a internet e a tecnologia da informação proporcionam a possibilidade de uma comunicação mais interativa e capaz de projetar um horizonte de espaços virtuais e presenciais com caráter mais coletivo e comunitário (LEVY, 2010).

Toda história é contemporânea porque os acontecimentos do passado ressoam no presente e por esse são ressignificados. O valor da memória coletiva e individual (HALWBWACHS, 1990) na construção das narrativas atuais e passadas, e o poder dessas narrativas enquanto produção histórica (LE GOFF, 1990) são conceitos fundamentais para esta pesquisa. O que se entende enquanto conceito de passado, é que ele não é estático, mas sim um movimento contínuo de reconstruções incessantes que se realizam por intermédio das novas leituras que dele fazemos, “o passado é uma construção e uma reinterpretação constante e tem um futuro que é parte integrante e significativa da história” (LE GOFF, 1990, p. 25).

Considerando a importância de acessar o passado para melhor entender o presente, e a relevância das imagens enquanto fontes para história, esta pesquisa pretende abordar outras imagens fotográficas, a série de retratos Tipo Negros, do fotógrafo Alberto Henschel e a série de retratos de pessoas negras e seus costumes realizada pelo fotógrafo Cristiano Junior buscando desenvolver uma leitura comparativa para compreender de qual modo elas se relacionam com a fotografia *Praia de Copacabana, 2018*, e contribuem para uma construção imagética dos negros.

O nosso mundo continua a ser, mesmo que ele não queira admiti-lo, em vários aspectos, um «mundo de raças». O significante racial é ainda, em larga medida, a linguagem incontornável, mesmo que por vezes negada, da narrativa de si e do mundo, da relação com o Outro, com a memória e o poder (MBEMBE, 2013, p. 102).

A pertinência desse aspecto dialógico da imagem (DIDI-HUBERMAN, 1998) enquanto documento histórico é de fundamental importância para este estudo, considerando que os discursos difundidos em relação à imagem do negro, têm seus significados construídos a partir de narrativas ficcionais fundamentadas no conceito de raça (MBEMBE, 2013). De maneira análoga, a própria história se constitui por meio de construções narrativas que não se esgotam em um passado, como documento histórico dialógico e em constante atualização. A contemporaneidade da fotografia *Praia de Copacabana, 2018*, dialoga com outras imagens, que trazem a representação dos/as negros/as. Analisá-la com base nesse aspecto relacional, pode nos ajudar a compreender os discursos que se propagam acerca dos negros e da imagem que se faz dos negros.

Por fim, a partir do que foi abordado, propomos uma incursão em propostas artísticas que se dispõe a discutir e romper com os discursos coloniais impregnados na nossa práxis e sensibilidade cotidianas, considerando como esses discursos se manifestam nas expressões

visuais e compõem regimes de visibilidade (RANCIÈRE, 2005). *Cartas ao mar*, de Eustáquio Neves⁵, *Páginas Vermelhas*, de Eder Oliveira⁶ e *Tipos*, de Fernando Banzi⁷ são as obras examinadas e perspectivadas enquanto práticas de arte decolonial (MIGNOLO, 2015).

⁵ José Eustáquio Neves de Paula (Juatuba, Minas Gerais, 1955). Fotógrafo. Autodidata. Vencedor do Prêmio Marc Ferrez de Fotografia da Fundação Nacional de Arte, em 1994. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa14337/eustaquio-neves>. Acesso em: 18/01/2020

⁶Nascido em 1983, em Timboteua, região do Salgado paraense. Licenciado em Educação Artística - Artes Plásticas pela Universidade Federal do Pará. Pintor por ofício, desde 2004 desenvolve trabalhos relacionando retratos e identidade, tendo como objeto principal o homem amazônico. Fonte: <http://www.ederoliveira.net/sobre>. Acesso em: 18/01/2020

⁷ Fernando Banzi é jornalista, pós-graduado em fotografia, fotógrafo freelancer, trabalha e reside em São Paulo. Integrante da Goma oficina Plataforma Colaborativa onde desenvolve projetos autorais e comerciais. Fonte: <https://www.fernandobanzi.com/sobre>. Acesso em: 18/01/2020⁷ José Eustáquio Neves de Paula (Juatuba, Minas Gerais, 1955). Fotógrafo. Autodidata. Vencedor do Prêmio Marc Ferrez de Fotografia da Fundação Nacional de Arte, em 1994. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa14337/eustaquio-neves>. Acesso em: 18/01/2020

⁷Nascido em 1983, em Timboteua, região do Salgado paraense. Licenciado em Educação Artística - Artes Plásticas pela Universidade Federal do Pará. Pintor por ofício, desde 2004 desenvolve trabalhos relacionando retratos e identidade, tendo como objeto principal o homem amazônico. Fonte: <http://www.ederoliveira.net/sobre>. Acesso em: 18/01/2020

⁷ Fernando Banzi é jornalista, pós-graduado em fotografia, fotógrafo freelancer, trabalha e reside em São Paulo. Integrante da Goma oficina Plataforma Colaborativa onde desenvolve projetos autorais e comerciais. Fonte: <https://www.fernandobanzi.com/sobre>. Acesso em: 18/01/2020

2 CAPÍTULO I - A FICÇÃO DO REAL

Urge saber que as imagens são nossos olhos passados, presentes e futuros, olhos da história, roupas, nudezas e paredes da história. Roupagens e montagens de tempos heterogêneos. De vivências presentes, de sobrevivências, de ressurgências, de tantas outras memórias (individuais e coletivas). Pensar deste modo as imagens como lugares de questionamentos, lugares dentro dos quais, escrevemos, também, nossa história (SAMAIN, 2012, p. 162).

A potencialidade ficcional da fotografia, mais especificamente da fotografia documental, é um dos conceitos fundamentais desse trabalho, no qual buscamos compreender essa ficção como uma construção narrativa em que um autor constrói modos de representação de determinadas realidades a partir de suas obras. Em *A partilha do sensível*, Rancière (2005) discorre sobre o conceito de montagem no cinema documental, “este eleva a sua maior potência, o duplo expediente da impressão muda que fala e da montagem que calcula, as potências de significância e os valores de verdade” (RANCIÈRE, 2005, p.57). Acerca desse conceito, o autor destaca a potencialidade semântica que a articulação de signos e a interposição de imagens manifestam enquanto possibilidades narrativas do real ficcionalizado na tela.

Considerando essa perspectiva descrita por Rancière sobre o conceito de montagem e a sua aplicabilidade na análise da imagem fotográfica, compreendemos que a ficcionalidade não se opõe à realidade, ela explicita modos de fazer, construções, composições que dão corpo a essas imagens, segundo a subjetividade de seus autores. Essa construção ficcional também não diminui na imagem sua capacidade documental, visto que essas composições estão inseridas em contextos históricos que as influenciam e que por elas são influenciados. Fazer uma análise das estruturas que compõem essas obras narrativas, sejam elas orais, escritas ou imagéticas, possibilita enxergar o modo como as sociedades têm sido historicamente representadas.

De acordo com Le Goff (1990), a história nasce como um relato, com a narração daqueles que podem dizer, sujeitos que tem autoridade narrativa. Ao longo do seu desenvolvimento a história foi dotando-se de métodos e constituindo aspectos críticos com relação aos dados, arquivos e fontes históricas. “A ciência histórica se define em relação a uma realidade que não é nem construída nem observada como na matemática, nas ciências da natureza e nas ciências da vida, mas sobre a qual se ‘indaga’, se “testemunha” (LE GOFF, 1990, p. 09). Contudo, o autor não contrapõe a importância dos sujeitos enquanto agentes da

história ao fazer científico dos historiadores, tendo em vista que o aspecto narrativo da história, as “histórias e relatos”, nunca deixaram de ser material para a sua construção.

Ainda conforme Le Goff (1990), o fato histórico é definido como um evento, um acontecimento que se estrutura por intermédio da pesquisa de historiadores. Essa mediação adiciona ao fato histórico um aspecto de subjetivação que também compreende o conceito de documento histórico.

Mas do mesmo modo que se fez no século XX a crítica da noção de fato histórico, que não é um objeto dado e acabado, pois resulta da construção do historiador, também se faz hoje a crítica da noção de documento, que não é um material bruto, objetivo e inocente, mas que exprime o poder da sociedade do passado sobre a memória e o futuro. (LE GOFF, 1990, p. 09 e 10).

Entretanto, esse aspecto subjetivo não deve ser compreendido como ausência de objetividade ou contrassenso de uma “verdade” ou “realidade histórica”, mas deve conduzir a um olhar crítico, deve colocar em evidência os possíveis arranjos, cruzamentos, silenciamentos e anacronismo que constituem a história.

Para Rancière (2005), esses arranjos são estruturas sensíveis, modos de composição e linguagens que constituem as narrativas históricas a partir de signos e imagens. “Escrever a história e escrever histórias, pertencem a um mesmo regime de verdade. Isso não tem nada a ver com nenhuma tese de realidade ou irrealidade das coisas” (RANCIÈRE, 2005, p.58). Assim sendo, as narrativas se configuram como estruturas ficcionais, essas estruturas, por sua vez, instauram regimes de visibilidade, subjetivações e padrões característicos que determinam tempo, espaços e corpos.

Segundo Pomian (2012, p.23), “a passagem da escrita para a oralidade, da folha de papel coberta de letras para a voz, equivale, de certo modo, a um deslocamento na direção da subjetividade”, fato que se evidenciou ainda mais com a inserção do uso de imagens no fazer histórico. Essa ampliação das possibilidades narrativas na ciência histórica fez com que essas duas modalidades de registro (oralidade e imagens) ganhassem status de testemunhos da história. Esse aspecto da história enquanto testemunho adquiriu novo fôlego a partir do surgimento da internet e das redes sociais online enquanto meios propulsores de narrativas. Se o desenvolvimento da imprensa revolucionou a memória escrita e imagética, o advento da digitalização de conteúdos e de seu compartilhamento massivo por meio da cibercultura aperfeiçoou a disseminação dessa memória textual e visual.

A xilogravura foi uma das primeiras práticas criadas para a reprodução de figuras, mas foi com o desenvolvimento do processo de litografia que se obteve pela primeira vez uma produção massificada de imagens. “Dessa forma, as artes gráficas adquiriram os meios de ilustrar a vida cotidiana” (BENJAMIN, 1987, p. 167).

A crença na racionalidade e eficácia do mecanicismo industrial forjou um meio propício para o surgimento da câmera fotográfica⁸. O desenvolvimento da fotografia e a reprodução técnica de imagens permitida pela câmera fotográfica não só ampliou os métodos de produção de imagens, como também permitiu relações mais abrangentes referentes à representação iconográfica do nosso entorno e de um mundo a ser registrado e visibilizado.

A fotografia surgiu no contexto da revolução industrial, em um período de crescente troca de bens materiais, urbanização e consolidação de uma economia de mercado (ROUILLÉ, 2009). De acordo com Rouillé (2009), a fotografia emergiu como um aparato que dividia com a modernidade insurgente características comuns, como: “o crescimento das metrópoles e da economia monetária; a industrialização, as grandes mudanças nos conceitos de espaço e de tempo e a revolução das comunicações; mas, também, a democracia” (ROUILLÉ 2009, p. 29). Para o autor, a prática fotográfica logo se consolidou como o retrato da sociedade industrial, e a eficiência garantida pela sua natureza mecânica tanto serviu à sociedade moderna quanto dela foi servida.

Criada, forjada, utilizada por essa sociedade, e incessantemente transformada acompanhando suas evoluções, a fotografia no decorrer do seu primeiro século, como destino maior conheceu apenas o de servir, de responder às novas necessidades de imagens da nova sociedade. De ser uma ferramenta (ROUILLÉ, 2009, p. 31).

Sendo assim, a fotografia prosperou na condição de uma imagem produzida mecanicamente, que ofereceu maior eficácia de representação para as condições sociais emergentes correspondendo às necessidades de representação das transformações acarretadas pela revolução industrial. Com a crescente modernização e o relativo barateamento da câmera fotográfica, a produção e circulação de fotografias foram popularizadas, refletindo novas possibilidades de uso.

⁸A primeira câmera fotográfica desenvolvida para produção comercial, construída por Alphonse Giroux, um parente de Daguerre, foi lançada em 1839 e era destinada à produção de daguerreótipos. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3856/daguerreotipo>. Acesso em: 18/01/2020

De ferramenta de apoio às pesquisas acadêmicas, ao registro de empreendimentos arquitetônicos, retratos de famílias, costumes, ritos sociais e paisagens urbanas ou rurais, o uso da fotografia se estabeleceu como uma prática que introduziu um regime de visibilidade às condições sociais e cenários antes desconhecidos.

O mundo tornou-se de certa forma “familiar” após o advento da fotografia; o homem passou a ter um conhecimento mais específico e amplo de outras realidades que lhe eram, até aquele momento, transmitidas unicamente pela tradição escrita, verbal e pictórica (KOSSOY, 2003, p. 26).

Apesar de ter se expandido a princípio a partir de sua função utilitarista de documentação, segundo Rouillé (2009), as definições valorativas da fotografia não são herméticas, variam de acordo com suas circunstâncias. O autor utiliza os termos fotografia-documento e fotografia-expressão para conceituar dois momentos de valoração de características específicas atribuídas ao ato fotográfico, tendo a fotografia-documento se estabelecido no desenvolvimento do período industrial, a partir do declínio da crença da fotografia como espelho do real ou atestado da verdade, ela abriu caminho para um regime mais expressivo do fazer fotográfico e para valorização da subjetividade do fotógrafo “historicamente tal transição funciona quando a fotografia-documento começa a perder contato com o mundo que, no final do século XX, se tornou muito complexo para ela” (ROUILLE, 2009, p. 19).

Desse modo, a fotografia documental não deve ser compreendida em contraste às formas mais expressivas de se fotografar. Kossoy (2015) alerta para o fato de que não se pode analisar o realismo atribuído à imagem fotográfica isolando-o das outras dimensões que a compõem, como o processo de captura da imagem pelo fotógrafo e a leitura da imagem pelo espectador. Todo o processo de elaboração de uma imagem fotográfica, independente de sua função documental ou artística, é estruturado por camadas de realidades construídas e construíveis. Construídas pelas escolhas do fotógrafo, enquadramento, exposição e edição, que em conjunto constituem o seu processo de criação, e construíveis por meio das leituras que cada leitor realiza das imagens, a partir das suas vivências, visões de mundo, e de suas próprias imagens mentais pré-concebidas.

O autor aborda a concepção do mundo da representação fotográfica a partir da noção de natureza ficcional da fotografia e sua potencialidade enquanto criadora de realidades. De acordo com Kossoy, a representação fotográfica está envolvida por contextos desde o momento em que foi criada, desde sua materialização registrada pelo fotógrafo, até o processo

de recepção. “Seria esta, enfim, a realidade da fotografia: uma realidade moldável em sua produção, fluida em sua percepção, plena de verdades explícitas (análogas, sua realidade exterior), e de segredos implícitos (sua história particular, sua realidade interior)” (KOSSOY, 2015, p. 47 e 48).

Na imagem fotográfica encontram-se os componentes materiais: físicos, químicos, tecnológicos, e os imateriais, que são os mentais e os culturais. Segundo Kossoy (2015), estes últimos se sobrepõem hierarquicamente aos primeiros e articulam em conjunto na mente do fotógrafo o processo de criação. “O assunto tal como representado na imagem, é resultado de uma sucessão de escolhas, uma seleção de diferentes naturezas, idealizadas e conduzidas pelo fotógrafo” (KOSSOY, 2015, p.16). É justamente esse conjunto de escolhas que configura a construção da imagem, portanto, a imagem fotográfica é, também, resultado do processo de construção/criação do fotógrafo.

Por mais que a câmera capte na fotografia aspectos semelhantes ao momento e realidade enquadrados, ela não pode ser considerada como um retrato da realidade, mas sim como um fragmento espaço-temporal desse instante real, que tocou a fotografia, e que toma corpo a partir das definições expressas pelo fotógrafo por meio da câmera, e da relação que o leitor firma com a imagem, “a imagem faz apelo à convicção do espectador, como o tribunal faz à convicção do juiz. O documento precisa menos de semelhança ou de exatidão, do que de convicção” (ROULLÉ, 2009, p. 62).

Sobre o ato de ler imagens, Didi-Huberman (2012) aponta que a partir da natureza lacunar das imagens é possível incitar o uso da imaginação no ato da leitura, que por sua vez se destina a preencher essas lacunas. Esse caráter imaginativo não antagoniza com a realidade das imagens, mas se constitui como a liberação do inconsciente, da subjetividade que comumente utilizamos para ler imagens (DIDI-HUBERMAN, 2012).

Frequentemente, nos encontramos, portanto diante de um imenso e rizomático arquivo de imagens heterogêneas difícil de dominar, de organizar e de entender, precisamente porque seu labirinto é feito de intervalos e lacunas tanto como de coisas observáveis. Tentar fazer uma arqueologia sempre é arriscar-se a por, uns juntos a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 212).

Em diante da imagem, Didi-Hurberman (2013) faz um paralelo entre Freud e Panofsky tendo como referência o conceito de *sintoma*, que é quando, segundo o autor, se vivifica a importância do sujeito para o conhecimento, pois nele se situa a dialética do olhar como uma

experiência estética que não se encerra na configuração visível da imagem e não se conforma na sua explicação formal *a priori*, mas se deixa tocar pelo que nela há de invisível. O autor define sintoma como “uma pura e simples dialética do *visível* e do *menos visível*. Uma “simples razão” que volta a fazer do sintoma, por hipótese, ou melhor, por postulado de partida, uma *realidade acessível*” (2013, p. 220).

Essa acessibilidade pode ser entendida como uma não hierarquização dos saberes do historiador e do espectador comum diante de uma imagem, considerando que para compreendê-la é preciso se desvencilhar de conhecimentos prévios que podem se sobrepor à sua vicissitude, e que, comumente, se apressam em explicar sua forma e figurabilidade ignorando o que a imagem tem para oferecer enquanto fenômeno. O autor propõe a ideia de um exercício de leitura como um ato de rachadura, uma cisão que permite um olhar dialético por onde deve entrar a luz da imagem que se faz ver para além do que lhe é formal, e que olha de volta para seu espectador.

Rachar ao meio a noção de imagem seria, em primeiro lugar, voltar a uma inflexão da palavra que não implique nem a imagística, nem a reprodução, nem a iconografia, nem mesmo o aspecto “figurativo”. Seria voltar a um questionamento da imagem que não pressuporia ainda a “figura figurada” — refiro-me à figura fixada em objeto representacional —, mas somente a figura figurante, a saber, o processo, o caminho, a questão em ato, feita cores, feita volumes: a questão ainda aberta de saber o que poderia, em tal superfície pintada ou em tal reentrância da pedra, vir a ser visível (Didi-Huberman, 2013, p. 187).

A respeito da ideia de uma nivelção de saberes, Rancière propõem que “o saber não é um conjunto de conhecimentos, é uma posição” (2014, p.14). O autor alerta para uma lógica de embrutecimento que ocorre tendo por princípio o constante assinalamento de uma dada ignorância, um distanciamento que opõem de maneira qualitativa e quantitativa os saberes do mestre e do aprendiz. Com isso, o autor afirma que não deve haver diferença de valor entre o saber de um intelectual e de um leigo, na condição de que são saberes diferentes e que não se opõem hierarquicamente. Sendo assim, o processo de pedagogização precisa se ater a essa potencialidade de ser um saber enquanto experiência, que não denota uma posição a ser ocupada, mas que se principia no conhecimento partilhado e na vivência comum.

Dialetizar é a palavra chave do exercício do olhar e da imagem enquanto processo, ela, de acordo com Didi-Huberman (2013), estabelece uma relação entre o saber e o ver, sem que um sobreponha a existência do outro, possibilitando que possamos enxergar as engrenagens e montagens (RANCIÈRE, 2014) que compõem essas imagens. Essa prática não está restrita à

intelectuais ou espaços especializados de arte, a dialética do olhar compreende a vivência do cidadão comum, que é interpelado pela arte na sua prática cotidiana e que se permite atravessar por ela.

Esse exercício da experiência de olhar e saber do espectador comum vem passando por um processo de expansão em virtude do desenvolvimento da internet e das redes sociais de comunicação. A prática e consumo de arte não estão mais restritos aos espaços expositivos ou publicações especializadas, a convivência do espectador com a produção artística sofreu transformações na medida em que a criação e compartilhamento de imagens acompanharam as mudanças advindas do progresso contínuo de modernização e barateamento das câmeras e dos métodos de revelação de fotografias.

Também a captação de imagens se tornou um ato cotidiano e mais acessível, a partir do surgimento dos espaços virtuais de relacionamento, e sua capacidade de conexão e disseminação de imagens em instantes reais, a criação e distribuição de textos, fotografias, vídeos e ilustrações cresceram em volume e pluralidade temática, somos interpelados a todo o momento por imagens, fato que se acentuou com o advento de equipamentos de comunicação digital portáteis, e os aplicativos e redes sociais designados à partilha de um cotidiano narrado visualmente, como é o caso do Instagram.

Para Le Goff (1990), narrativa é poder, e se antes essa possibilidade de consumo, construção e disseminação de narrativas estava restrita a grupos específicos e especializados, em face da cibercultura esse poder se desdobra em câmeras celulares, máquinas digitais portáteis, *notebooks*, *tablets*, e outros aparelhos que dão suporte a uma infinidade de imagens, documentos, arquivos e memórias.

2.1 O ESPECTADOR VIRTUAL

Mas, por causa do que me ensinou o místico, eu acredito que exista, agora, alguém profundamente acordado. Alguém que esteja vivendo entre o intervalo tênue entre o sonho e a agilidade. Suponho que ele saiba perfeitamente que este começo de século será nosso batismo do voo para nossa persistência no amor.

Matilde Campilho, 2014.

A concepção da noção de história tem sua origem na prática do relato, na narração do sujeito enquanto testemunha histórica (LE GOFF, 1990), contudo, a partir do seu desenvolvimento enquanto ciência, esse aspecto testemunhal foi progressivamente sendo substituído por métodos explicativos e pelo crivo e mediação dos historiadores. Apesar dessa

virada científicista, e dos contornos mais objetivos e racionais que ela intencionava, a potencialidade subjetiva do saber histórico tem sido retomada, não em termos de uma oposição entre verdade x subjetividade, mas levando em consideração a perspectiva de que o fato e o documento históricos não são dados acabados, mas sim construções sociais que revelam as dinâmicas de poder sobre que detém legitimidade de narração e a quem resulta a função de objeto histórico ou mesmo o silenciamento.

De acordo com Le Goff (1990), sobretudo em virtude dos novos meios de comunicação, esse aspecto de história relato se notabiliza através da produção de uma memória coletiva enquanto documento histórico. Com característica não linear, pautada na vivência dos sujeitos em sociedade, portanto sujeito coletivo, essa memória histórica resultaria na possibilidade de construção e difusão de narrativas mais heterogêneas, colocando o sujeito no controle da sua ação, sujeito detentor de poder histórico e que compõe narrativas a partir de sua vivência em sociedade. É particularmente nessa dimensão do tempo vivido, que consiste a maior mudança gerada pelo advento dos novos meios, o autor explica:

Hoje, a aplicação à história dos dados da filosofia, da ciência, da experiência individual e coletiva tende a introduzir, junto destes quadros mensuráveis do tempo histórico, a noção de duração, de tempo vivido, de tempos múltiplos e relativos, de tempos subjetivos ou simbólicos. O tempo histórico encontra, num nível muito sofisticado, o velho tempo da memória, que atravessa a história e a alimenta.

Se conforme Le Goff (1990), o controle de narrativas indica posição de poder, para Marcondes Filho (2001), na era da cibercultura, o controle do tempo é que denota essa relação de força, o imediatismo da internet faz emergir novos modelos de participação social reconfigurando nossa experiência coletiva em sociedade, uma reconfiguração do real que cada vez mais é legitimada de acordo com o virtual.

Essa legitimação vai além da participação dos usuários nas redes sociais, ou da exposição dos cidadãos na esfera eletrônica, ela também influencia nossas relações fora do ambiente virtual, delimitando o modo como consumimos bens culturais, nosso comportamento social de uma maneira geral, gestos e reações frente às informações com as quais somos interpelados, determinando, de tal modo, a leitura que fazemos do mundo.

A ansiedade/compulsão pela produção contínua, volume e velocidade de informação é continuamente reproduzida em um cenário que propicia o fluxo pelo fluxo, essa relação com o tempo ordena as dinâmicas de produção e consumo em um sistema de retroalimentação. Os usuários das redes virtuais se enquadram nessa dinâmica como engrenagens, replicando um

padrão de movimento automatizado, produtor, mas inerte em sua própria autonomia de gestão, seguem o fluxo contínuo da urgência do presente, em um tipo de "sedentarismo onipresente" como referido por PELBART (p, 1993).

Nessa perspectiva, a natureza programada das novas tecnologias inviabiliza os sujeitos de vivenciar o acontecimento, a experiência de acolhimento de algo que eventualmente não esteja inserido dentro de esquemas predeterminados, o que PELBART (1993) intitula de cronopolítica, condição na qual a duração do tempo é abolida, o futuro antevisto e o passado superado pelo presente, em virtude do controle das experiências via programação maquínica. Diante dessa supressão temporal, assistimos à limitação dos sujeitos enquanto espectadores, particularmente no que diz respeito à assimilação de conteúdos na internet, em virtude da escassez de tempo necessário para a recepção desses conteúdos.

No que se refere a produção de imagens, de acordo com Marcondes Filho (2001), em virtude da rapidez de fluxos característicos da internet, os processos de decodificação estão cada vez mais simplificados “a cultura se realiza pela troca instantânea de cenas, pela sucessão contínua de apelos visuais, pela comunicação através de significantes puros num contínuo jogo de reenvios” (2001, p. 42).

A popularização da prática fotográfica a partir do seu barateamento e desenvolvimento técnico resultou em mudanças na captação e consumo de imagens, essa crescente na produção alterou sobremaneira o volume e características desse consumo. O tempo e a forma como lidamos com essas imagens está diferente, principalmente considerando que o meio no qual essas imagens são veiculadas, a internet, tem características peculiares de uso, pautadas essencialmente no trânsito contínuo de informações. Em uma rede social como o Instagram, cuja função é a socialização com base no compartilhamento de imagens, esse escoamento constante provoca uma ansiedade na prática de recepção visual.

Pioneiro no comportamento de compartilhamento de publicações em outras redes sociais, aspecto que potencializa sua capacidade de disseminação virtual, (MANOVICH, 2017) o Instagram foi lançado como aplicativo no dia 6 de outubro de 2010, a princípio apenas para usuários de Iphone, a rede social se expandiu e popularizou. De acordo com dados de 2016 (MANOVICH, 2017), mais de 2,5 trilhões de fotografias tinham sido compartilhadas na plataforma, que passou por mudanças para abranger uma maior diversidade de formatos de imagens e vídeos.

Segundo Manovich (2017), a rede social Instagram tem como característica de prática o suporte a vários tipos de culturas de usabilidade, desde fotografia amadora, para fins de registro pessoal, a práticas de profissionais da fotografia e construção de portfólios virtuais.

De acordo com o autor, as características das imagens que são postadas no Instagram, não são definidas apenas pelas tecnologias às quais derivam, ou pelo modo como as pessoas usam essas inovações, existem certos padrões que são comumente utilizados para tipos específicos de fotografias, do mesmo modo que compõem a linguagem fotográfica, há também certos padrões culturais que o autor define como uma linguagem, que tendem a se tornar senso comum e definindo os perfil de publicações na rede.

Para Flusser (1985), a forma como deciframos fotografias ocorre de modo não linear, o olhar tateia a superfície da imagem de maneira circular, voltando sempre para elementos que se destacam no plano. Dialogando com a linguagem cultural, como referida por Manovich (2017), esses elementos preferenciais que se destacam, podem ser lidos para além de um padrão ou senso comum de postagens, eles potencialmente funcionam como indicadores de uma prática de construção de imagens e modo de leitura visual. “O vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos. Assim, o ‘antes’ se torna ‘depois’, e o ‘depois’ se torna o ‘antes’. O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o eterno retorno” (FLUSSER, 1985, p. 07).

Flusser (1985) discorre sobre o tempo de leitura de fotografias como um tempo de magia, esse caráter mágico se dá pela própria natureza da fotografia, de condensar em uma dimensão plana cenas reais e acontecimentos, para desvendá-las, o leitor deve estabelecer um olhar “mágico”, dialético, que correlacione o real com a superfície da imagem, o autor ainda alerta para o risco de se interpretar a cena enquadrada na imagem como a própria realidade e não uma representação da mesma. “O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens” (FLUSSER, 1985, p.10). Isso implica que o espectador por vezes não consegue distinguir na imagem seu caráter simbólico e subjetivo, e age de modo ritualístico (FLUSSER, 1985), sendo absorvido pela mágica ilusão do real na imagem.

Se para Flusser (1985) o problema na leitura das imagens é encarar a fotografia como real, não percebendo as engrenagens que a compõem (tanto a programação do aparelho que a limita, quando a subjetividade do fotógrafo e influências culturais), para Didi-Huberman (2013), é estar desperto demais que refreia o observador de sentir a imagem em sua completude.

Em *Diante das imagens*, Didi-Huberman (2013) discorre sobre as imagens dos sonhos e sua intangibilidade, o principal referencial de distinção entre as imagens do sonho e da arte, é que para as imagens dos sonhos não estamos despertos, o autor também difere as imagens da arte e do sonho a partir de sua necessidade de compreensão, sendo a primeira um alvo

dessa busca constante de entendimento. O estar desperto e a necessidade de compreensão são características, segundo Didi-Huberman (2013), que dificultam o ato de olhar, precisamos fechar os olhos para sentir a presença das imagens, e também precisamos da nossa capacidade imaginativa para de fato olhá-las. Diante desse cenário, o autor traça uma diferença entre o ato de ver e olhar.

Mas a maior diferença é certamente que estamos despertos diante das imagens da arte — despertar que faz a lucidez, a força do nosso *ver* — ao passo que estamos adormecidos nas imagens do sonho, ou melhor, estamos ali cercados pelo sono — isolamento parceiro que faz talvez a força do nosso *olhar* (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 204 e 205).

Didi-Huberman (2013), apresenta essa cisão entre ver e olhar como uma rasgadura por onde nossos olhos devem percorrer para terem acesso às imagens, ele faz uma analogia às imagens do sonho porque do sonho só nos atemos a essa sensação de esquecimento, então o paradigma do sonho seria uma rasgadura entre o que está diante de nós e tudo que se apresenta como esquecimento, que para o autor simboliza um desprendimento das certezas que impomos às imagens quando as observamos.

Se para Rouillé (2009) a fotografia é fruto da sociedade industrial na mesma medida em que forja os modelos de tal sociedade, Flusser (1985) a classifica como um modelo de pensamento, enquanto tecnologia, a fotografia constrói modos de ver que respaldam no pensar e viver em sociedade.

No momento em que a fotografia passa a ser modelo de pensamento, muda a própria estrutura da existência, do mundo e da sociedade. Não se trata, nesta revolução fundamental, de se substituir um modelo pelo outro. Trata-se de saltar de um tipo de modelo para outro (de paradigma em paradigma) (FLUSSER, 1985, p. 40).

Considerando que a partir da fotografia redefinimos nossa maneira de viver em sociedade, na atualidade a internet, como maior referência tecnológica e paradigma da sociedade vigente, transforma a realidade a partir de sua racionalidade, principalmente no que tange à maneira como lidamos com o tempo, e como ele determina nosso modo de ser.

A rapidez da internet tem como resultado possível uma ausência de reflexão, uma pressa no olhar em virtude das trocas de fluxos, da produção e contínua sobreposição de conteúdos. É como se em face da cibercultura estivéssemos adormecidos, mas não em um sentido proficiente, como o referido por Didi-Huberman (2013). Essa sensação não ocasiona uma incursão imaginativa do nosso olhar, ele se encontra melhor definido como um tipo de sono automatizado, como sugere Flusser (1985).

Como se estivéssemos apenas seguindo a lógica da programação da máquina, ela forja nossa experiência perceptiva a partir de sua natureza de trocas constantes. A rapidez com que funciona e as publicações assíduas de imagens nas redes sociais demonstram como a experiência de olhar está mais fluida e passageira, até mesmo rasa, do ponto de vista do tempo que comumente dispomos para olhá-las, como se fossem breves sonhos, como se não estivéssemos acordados, um adormecer entorpecido por uma prática automatizada de experienciar a vida por meio de simulacros.

As duas capturas de tela abaixo (Figuras 3 e 4), da publicação da fotografia *Praia de Copacabana, 2018*, de Lucas Landau, trazem a dimensão da *viral* alcançada pela fotografia em questão na internet. O post original recebeu um total de 2.950 comentários (dados captados no dia 23 de dezembro de 2019), a foto foi marcada com *hashtags* que caracterizam o local e ocasião da imagem como #brazil, #copacabana, #riodejaneiro e #happynewyear, o fotógrafo também utilizou marcações populares que caracterizam o estilo da imagem como #dailylife, #pb e #bw. Essas *hashtags* funcionam como um guia para as pessoas que navegam por meio delas terem acesso a imagens com características específicas ou de lugares e eventos específicos, em consequência, elas convertem-se em visibilidade e engajamento para os posts dos usuários que as utilizam.

Figura 3 – Captura de comentários no post *Praia de Copacabana, 2018* no Instagram.



Fonte: Instagram @landau..

Figura 4 – Captura de comentários no post *Praia de Copacabana, 2018* no Instagram.



Fonte: Instagram @landau.

Entretanto, o aspecto viral da fotografia *Praia de Copacabana, 2018*, não advém apenas do uso de *hashtags* populares ou até mesmo da qualidade técnica da imagem, a publicação recebeu um enorme impulso de destaque em virtude da disputa de leituras despertada pela foto. Em comentários postados no Instagram os leitores divergiam principalmente sobre a condição socioeconômica da criança negra representada em primeiro plano.

Comparando as reações da primeira semana em que a imagem foi postada com as reações da segunda semana, é possível notar uma mudança significativa no ponto de vista das leituras dos usuários. As primeiras reações, em sua maioria, reproduziam elogios ao trabalho do fotógrafo e se sensibilizavam com a situação da criança, que aos olhos dos observadores e de acordo com seus comentários, indicava algum tipo de abandono ou pobreza. Na segunda semana, percebe-se a existência de comentários mais heterogêneos, muitos usuários já criticavam a postura do fotógrafo em registrar a imagem de uma criança sem autorização prévia e reagiam à primeira leva de comentários que se compadeciam com a suposta situação de risco social do menino, apontavam que não existir na imagem indício algum que conduza para uma análise nesse sentido, alegando a prática de um olhar estereotipado e racista por parte de usuários da rede.

Figura 5 - Captura de comentários no post *Praia de Copacabana, 2018* no Instagram.



Fonte: Instagram @landau.

Figura 6 - Captura de comentários no post *Praia de Copacabana, 2018* no Instagram.



Fonte: Instagram @landau.

Outra orientação de comentários que podemos destacar estende-se para a possibilidade da imagem representar uma obra aberta e passível de diversas leituras, considerando plausível a divergência de opiniões. A polêmica em torno das impressões sobre a fotografia *Praia de Copacabana, 2018*, gerou debates que ultrapassaram os domínios das redes sociais na qual foi compartilhada. Diversas matérias e artigos também analisaram a multiplicidade de leitura, destacando a inclinação dos usuários do Instagram em construir uma realidade enviesada sobre personagem da fotografia a partir de sua representação corporal.

Figura 7 – Captura de matéria do site El Pais Brasil.



Fonte: Site El Pais Brasil

Figura 8 - Captura de matéria do site BHAZ.



Fonte: Site BHAZ

Figura 9 - Captura de matéria do site O globo



. Fonte: Site O Globo

Figura 10 - Captura de matéria do site O tempo.



Fonte: Site O Tempo

Essa perspectiva sobre o ato fotográfico enquanto uma criação lacunar está inserida em um conceito de leitura de imagens que considera a fotografia uma obra que advém da subjetividade do fotógrafo e das relações sociais e culturais que o influenciam, e que influencia também nosso modo de olhar. Flusser (1985) alerta para a necessidade de estarmos despertos para a programação da máquina fotográfica, a câmera, por ser um aparelho técnico, possui uma programação que lhe é inerente e limita a liberdade de escolha do fotógrafo que a opera, para de fato ter o total domínio da câmera, o fotógrafo precisaria controlar a programação do aparelho.

O fotógrafo “escolhe”, dentre as categorias disponíveis, as que lhe parecem mais convenientes. Neste sentido, o aparelho funciona em função da intenção do fotógrafo. Mas sua “escolha” é limitada pelo número de categorias inscritas no aparelho: escolha programada (FLUSSER, 1985, p. 19).

Deste modo, de acordo com Flusser (1985), a fotografia é resultado dessa interação e embate entre a programação do aparelho e a intenção do fotógrafo, e ambos trabalham na perspectiva de construir modelos de pensamento a partir do registro fotográfico, representações das realidades que retornam para sociedade como paradigma da verdade.

Para que o leitor consiga se desvencilhar do véu ilusório que encobre a imagem fotográfica, é imprescindível ler fotografias buscando desenredar as engrenagens que compõem a programação e a intenção do fotógrafo, “fotografias são imagens técnicas que transcodificam conceitos em superfícies. Decifrá-las é descobrir o que os conceitos significam” (FLUSSER, 1985, p. 25). Entretanto, perspectivando essa análise do autor para a atualidade, poderíamos inferir que o excesso de imagens sendo produzidas e compartilhadas atrapalha a recepção por parte do leitor, que em virtude dessa multiplicidade de informação, não consegue destinar atenção para se debruçar na leitura de tais imagens.

Adotando outra perspectiva com relação ao ponto de vista dos espectadores, Rancière (2014) assinala que o excesso de imagens não é elemento definidor de concepções e leituras estereotipadas, senão o regime de visibilidade no qual tais imagens se encontram. A fotografia é um modelo de pensamento, o que resulta do ato fotográfico constitui um conjunto de relações técnicas e subjetivas que imprimem na imagem seus conceitos e visões de mundo, e retornam para esse mundo como modelo e atestado de realidade/verdade.

Para Rancière (2014), não existe verdade fora da ficção, “o real é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção no espaço no qual se entrelaçam o dizível, o visível, e

o factível” (2014, p. 74) são essas ficções advindas de construções sociais que compõem a fotografia, que devem ser objeto de leitura, a diminuição no consumo de imagens, de tal modo, não resultaria em uma leitura mais profunda das mesmas, para tanto, devemos empreender na interpretação da ficção por trás delas, e que determina o espaço onde cada imagem e cada corpo ou objeto representado deve habitar, ou seja, seu regime de visibilidade.

2.2 ESPELHO DO VISÍVEL

Antes do surgimento do daguerreótipo, apenas a nobreza e o clero tinham o privilégio de serem representados em imagens, a partir do seu desenvolvimento e da relativa acessibilidade que essa tecnologia trazia consigo, a burguesia também passou a se fazer presente no campo do visível. No contexto da atual sociedade da informação, esse lugar das visibilidades deixa de ser um atributo de classes sociais com determinado poder aquisitivo, o acesso a aparelhos fotográficos se popularizou assim como os meios de visualização em massa dessas imagens.

Contudo, o esquema de representação e distribuição desses sistemas visuais não se democratizou de forma homogênea. Hall (1997) define regime de representação como um repertório visual, ou seja, “um sistema de repetição de imagens e práticas de representação histórica” (1997, p. 232). Nos meios tradicionais de comunicação é senso comum a transmissão de cenas violentas contendo grupos raciais específicos, a naturalização do espectador diante do consumo constate dessas imagens nos dá indícios de como um determinado esquema de visualidade pode ser construído em torno de corpos estereotipados, e como a produção de imagens está relacionada a contextos históricos, sociais e políticos.

Para Rancière (2014), a frequente insensibilidade recorrente no olhar dos espectadores diante das imagens de violência com as quais somos confrontados diariamente, não teria relação causal com o volume de produção e distribuição dessas imagens nos meios de comunicação e veículos expositivos em geral.

Essa opinião é amplamente aceita porque confirma a tese tradicional de que o mal das imagens está em seu número, na profusão que invade sem possibilidade de defesa o olhar fascinado e o cérebro amolecido da multidão de consumidores democráticos de mercadorias e imagens (RANCIÈRE, 2014, p. 94).

Segundo o autor, as imagens não são excessivamente e livremente disseminadas, pelo contrário, são selecionadas e mediadas por uma legião de especialistas que as comentam e explicam, são alegorias ilustrativas de discursos, corpos que tem direito a representação imagética, mas apenas dentro do esquema de visualidade discursiva permitido, corpos sem direito a narrativas próprias. “Não vemos corpos demais a sofrerem na tela. Mas vemos corpos demais sem nome, corpos demais incapazes de nos devolver o olhar que lhes dirigimos, corpos que são objetos de palavra sem terem a palavra” (RANCIÈRE, 2014, p. 94).

Estamos habituados a perceber determinadas composições imagéticas como naturais, ignorando os processos ficcionais que as conformam, de tal maneira, a concepção de Rancière (2014) sobre o regime de visibilidade é um conceito chave para que possamos compreender que o nosso olhar não está neutralizado apenas em virtude de uma produção incessante de imagens. As perspectivas do espectador também são imagens, que nem sempre se assemelham à intenção do fotógrafo, mas que fazem parte da configuração geral que a imagem assume, são também formas de ver.

Representação não é o ato de produzir uma forma visível; é o ato de dar um equivalente, coisa que a palavra faz tanto quanto a fotografia. A imagem não é o duplo de uma coisa. É um jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, o visível e a palavra, o dito e o não dito (RANCIÈRE, 2014, p. 92).

Pensar a imagem dos negros a partir de fotografias é pensar como a ideia de realidade x ficção atravessa todo o processo de construção de sua identidade, assim como também atravessa a própria história da fotografia enquanto criadora de realidades. A metáfora do espelho, que no século XIX serviu para dar contorno à prática fotográfica (ROUILLÉ, 2009), igualmente serviu como base para definir a imagem dos negros, tendo como referencial os seres humanos brancos (MBEMBE, 2013).

Em *Peles Negras, Máscaras Brancas* (2008), Fanon fala de ter sua existência alicerçada pelo olhar de indivíduos brancos que constantemente o assinala sobre sua condição de homem negro “o outro, através de gestos, atitudes, olhares, fixou-me como se fixa uma solução com estabilizadores” (2008, p.103). Para o autor, é impossível traçar uma ontologia do ser em uma sociedade colonizada considerando que o negro tem a sua existência fixada sempre a partir de um julgo branco, não sendo possível existir fora desse aspecto condicionante, dentro do sistema colonial. Esse olhar degradante projeta sobre as mulheres e homens negros uma concepção negativa do seu ser, fazendo com que o negro tenha que se confrontar e consequentemente internalizar uma perspectiva irreal de si.

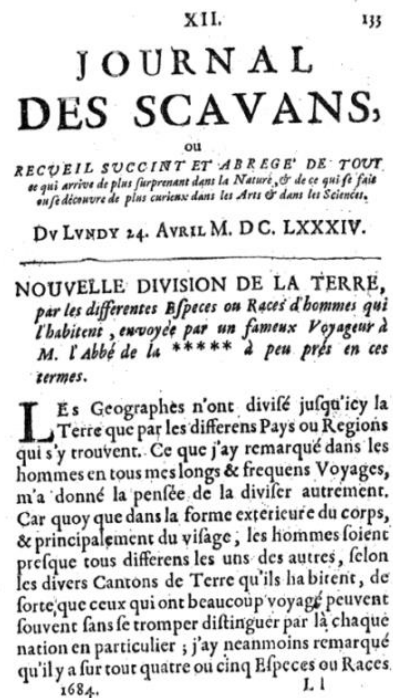
Essa visão totalizadora acerca das pessoas negras, contudo, não se restringe apenas ao período colonial. Por ter sido absorvido para a materialização desse olhar sobre os corpos negros, o conceito de raça ainda é exercido como recurso fundamental de classificação e distribuição social como afirma Souza:

A definição inferiorizante do negro perdurou mesmo depois da desagregação da sociedade escravocrata e da sua substituição pela sociedade capitalista, regida por uma ordem social competitiva. Negros e brancos viam-se e entreviam-se através de uma ótica deformada consequente à persistência dos padrões tradicionalistas das relações sociais. (1990, p.20)

De acordo com Almeida (2018) o conceito de raça não é fixo “seu sentido está inevitavelmente atrelado às circunstâncias históricas em que é utilizado” (2018, p.16). Em sua gênese, o conceito de raça foi designado para classificar a diversidade entre as espécies de animais e plantas. Em 1684 o termo foi utilizado em seu sentido moderno, com finalidade de propor uma divisão entre as “espécies” humanas que habitam a terra, prática impelida pelo período de expansão territorial e de mercado, o médico francês François Bernier (1625 - 1688), em publicação no *Journal des Scavans*, propôs uma nova divisão da terra a partir do conceito de raças humanas, fundamentado na diversidade de suas feições (MUNANGA, 2004).

Outros estudos se somaram a publicações de Bernier, de tal modo que a ideia de raça foi estruturada cientificamente no século XVIII tendo por referência a cor da pele enquanto critério de diferenciação, “no século XIX, acrescentou-se ao critério da cor, outros critérios morfológicos, como a forma do nariz, dos lábios, do queixo e do crânio para aperfeiçoar a classificação” (MUNANGA, 2004, p. 20).

Figura 11 - Edição do Journal dês Sçavans, com texto de François Bernier sobre a divisão da terra a partir de diferentes raças ou espécies humanas.



Fonte: Internet Archive.

A partir de pesquisas nas áreas da antropologia e genética, critérios como o tamanho do crânio entre outros fatores genéticos, foram assimilados para atualizar e justificar o uso do conceito de raça. Contudo, esses critérios se mostraram inoperantes para manter o argumento da divisão da diversidade humana em raças estanques (branco, amarelo e negro).

Porém, em 1912, o antropólogo Franz Boas observara nos Estados Unidos que o crânio dos filhos de imigrados não brancos, por definição braquicéfalos, apresentavam tendência em alongar-se. O que tornava a forma do crânio uma característica dependendo mais da influência do meio, do que dos fatores raciais (MUNANGA, 2004, p.20).

Considerando esses estudos, a divisão da sociedade em raças acabou sendo invalidada cientificamente, todavia, continuou a se perpetuar no imaginário da sociedade moderna e a estruturá-la.

A construção da identidade dos negros transcorreu em paralelo às discussões sobre humanismo e humanidade na Europa, tendo como contexto histórico para essas discussões o desenvolvimento de sociedade moderna, e a expansão do colonialismo (MBEMBE, 2013). A divisão da humanidade em raças, a partir de suas características físicas, não serviu apenas como critério de classificação, mas também, como recurso de hierarquização das raças humanas a partir de tais características, tendo sido estabelecida a raça branca como grande

referencial moral e intelectual, o espelho por meio do qual as outras raças seriam julgadas em termos de diferenciação e semelhança (MUNANGA, 2004).

O pensamento europeu sempre teve tendência para abordar a identidade não em termos de pertença mútua (co-pertença) a um mesmo mundo, mas antes na relação do mesmo ao mesmo, de surgimento do ser e da sua manifestação no seu ser primeiro ou, ainda, no seu próprio espelho (MBEMBE, 2013, p. 12).

De acordo com essa lógica de espelhamento, a raça negra, por não possuir as mesmas virtudes inerentes aos brancos, foi designada à função servil, desprovida de humanidade e caracterizada como mercadoria, dessa maneira, o conceito de raça se estabeleceu como justificativa moral e intelectual para o sistema de colonização. O discurso de que era o dever do homem branco salvar os negros do seu próprio infortúnio por meio da servitude escravagista se alastrou, assim como a exploração dos corpos negros atravessou o Atlântico por meio das caravelas e estes foram transformados em mercadorias e força de trabalho explorada, “homens e mulheres originários de África foram transformados em homens-objeto, homens-mercadoria e homens-moeda” (MBEMBE, 2013, p. 09).

Os discursos ficcionais das nações colonizadoras construíram uma ideia esvaziada de sentido real sobre os negros e a África, e a essas narrativas se incorporaram outros mecanismos nocivos provenientes do aparato colonial, como a destruição da memória dos povos sequestrados do continente africano, a dissolução de suas etnias-nações e a exploração de suas terras. Em consequência desses discursos, a ficcionalização virou senso comum ao se tratar dos negros e da África, e o compromisso com a realidade e com o conhecimento foi relegado (MBEMBE, 2013).

Mesmo em relação à produção de um conhecimento científico, as narrativas discursivas construídas na época foram permeadas por fábulas e constatações fantasiosas, e a identidade dos negros se constituiu a partir de tais fundamentos fictícios, e como tal se perpetuou e permanece no imaginário da sociedade ocidental. “Isso deve-se ao fato do negro ser aquele (ou ainda aquele) que vemos quando nada se vê, quando nada compreendemos e, sobretudo, quando nada queremos compreender” (MBEMBE, 2013, p. 50).

Dessa maneira, a partir de um sentido de espelhamento, o conceito de raça foi concebido por uma sociedade ocidental branca que não se enxergava no que via, na mesma proporção que não queria enxergar o que se mostrava, os negros foram representados como dessemelhança à ideia de ser humano, e a metáfora do espelho repercutiu como um discurso fictício que continuamente tem refletido a imagem do negro no mundo (MBEMBE, 2013).

A característica de espelho associada à fotografia, a partir do surgimento do daguerreótipo, tinha por objetivo defini-la como um aparato de registro fiel da realidade visível, cujo valor como documento estaria intimamente ligado à capacidade de reprodução dessa realidade. Com o desenvolvimento da sociedade industrial, o expansionismo, e urbanização das cidades, foram necessários mecanismos que servissem como meio de registro dessas mudanças e desses “novos mundos” ainda sem visibilidade.

A partir do momento que os espaços heterogêneos ou radicalmente desconectados separam coisa e imagem, tornando-as, assim, incomparáveis diretamente, o valor representativo da imagem – ou seja, sua credibilidade documental – tem necessidade de ser de novo fundamentado (ROUILLÉ, 2009, p. 49).

A modernidade da fotografia dirige-se ao encontro das crenças que se firmavam com o avanço do capitalismo industrial, a racionalidade e técnica como elementos de valoração, fizeram da câmera fotográfica um vetor de realidades. A partir desse entendimento, o valor representativo da imagem fotográfica como meio de documentação do real, se fortaleceu em uma percepção de dar visibilidade a realidades até então invisíveis. A ideia de distanciamento que o aparelho fotográfico provocava, também esbarrava com os ideais modernos de objetividade x subjetividade, as imagens não mais emergiam das mãos de artistas, mas sim de um aparato técnico, preciso e funcional.

Esse valor documental da fotografia está fortemente ancorado no regime de verdade vigente no século do seu surgimento e desenvolvimento, o século XIX, se a imagem fotográfica enquanto documento foi necessária à sociedade industrial, ela também necessitou de suas crenças para prosperar. E são justamente essas crenças na fotografia enquanto espelho do real e documento da verdade, somada a suas características mecânicas, de reprodutibilidade, mobilidade e rapidez, que vão transformá-la em uma tecnologia de mediação entre o mundo e os homens (ROUILLÉ, 2009).

A fotografia como maneira de ver o mundo só apresenta um fragmento do real. A visibilidade proposta pela fotografia é uma construção permeada por diversos processos mecânicos, químicos e digitais, que se somam a uma série de eventos que irão interferir na entrega desse “real” representado. Em vista disso, a fotografia mais representa do que apresenta, “a fotografia cria o real. Entre o real e a imagem, existem, interpostas, outras imagens invisíveis, porém operantes” (ROUILLÉ, 2009, p. 07).

Perspectiva, foco, enquadramento, escolhas do fotógrafo que produziu a foto, bagagem cultural do espectador que leu a imagem, todos esses aspectos, interferem diretamente na construção do produto final, uma imagem fotográfica como um documento vivo, de uma realidade fragmentada e que atinge diversos contornos a partir de cada leitura realizada.

Para Rouillé (2009), a fotografia mais representa do que apresenta uma dada realidade, pintor e fotógrafo não se diferenciam em relação às mediações que se interpõem sobre suas imagens “o fotógrafo não está mais próximo do real do que o pintor diante de sua tela” (2009, p. 159). Sobre o sistema artístico de representação, Burke (2004, p. 34) afirmou que “a arte é quase sempre menos realista do que parece e distorce a realidade social mais do que a reflete”. O autor ainda destaca que devemos encarar as distorções como evidências “o processo de distorção é, ele próprio, evidência de fenômenos que muitos historiadores desejam estudar, tais como mentalidades, ideologias e identidades” e que “a imagem material ou literal é uma boa evidência da ‘imagem’ mental ou metafórica do eu ou dos outros” (2004, p. 36).

As “imagens invisíveis” destacadas por Rouillé (2009), os “não saberes” propostos por Didi-Hüberman (2013) ou as “distorções” apresentadas por Burke (2004), nos interessam ao abordar a concepção dos negros na fotografia, pois são conceitos fundamentais para discutirmos, quais as escolhas que constroem essas imagens e com quais outras imagens dialogam. Para além do que vemos de imediato quando em contato com uma fotografia, existem sobreposições de discursos e de outras imagens que interferem nesse olhar.

A sobreposição de um discurso hegemônico sobre os sujeitos (no caso dos negros) ou sobre as coisas (no caso da fotografia) foi por muito tempo, e ainda é utilizada como estratégia de poder e de controle de narrativas. Segundo Foucault “essa vontade de verdade, assim apoiada sobre um suporte e uma distribuição institucional, tende a exercer sobre os outros discursos - estou sempre falando de nossa sociedade - uma espécie de pressão e como que um poder de coerção” (1996, p. 18).

De acordo com Le Goff (1990), o documento não é um objeto inocente, ele exprime o poder da sociedade sobre o passado, a memória e o futuro. A relação entre a construção desses discursos e as imagens produzidas a partir deles, podem fornecer pistas sobre como somos atingidos por esse olhar do passado, e como podemos acessá-lo ao direcionarmos nosso olhar para essas imagens. A imagem é um corpo vivo (SAMAIN, 2012), carrega dentro de si os rastros de um processo criativo que lhe dá forma e a interpretação dos expectadores que lhes dão significados. Como agente da história ela é, ainda, sujeita a constantes ressignificações.

O modo de construção de uma imagem e o sentido que lhe foi atribuído no passado, fala sobre o modo de fazer e pensar de uma dada sociedade e tempo onde tal imagem foi forjada. Um tempo que em conjunto com a memória, atravessa a história (LE GOFF, 1990) e se constitui matéria do presente. Para Didi-Huberman (1998), não se trata de confrontar o passado e o presente em oposição absoluta, ou de refletir o presente a partir de um passado estático (ou vice versa), mas de encontrar as memórias registradas ou perdidas na imagem, essa relação entre memória temporalidades e lugares encobertos ou inacessíveis configura a autenticidade característica das imagens críticas “uma imagem que critica nossa maneira de vê-la, na medida em que ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 172).

A imagem, assim entendida, é longe de ser uma abstração. Ela é a eclosão de significações, num fluxo, amplo e contínuo, de pensamentos que sabe carregar. É por essa razão que a imagem pode-se tornar um clarão numa noite profunda, a aparição de uma espécie fantasmal esquecida, que, de repente, se desvela por um curto instante, se revela, nos lembra de outros tempos e de outras memórias (SAMAIN, 2012, p. 158).

Devemos visualizar as imagens como lugares de questionamentos (SAMAIN, 2012), perscrutando o olhar de certeza que lançamos sobre elas. A inquietação como prática do espectador lhe confere a perspectiva de ir além da simples projeção do seu próprio ponto de vista sobre as imagens, possibilitando que esse espectador possa ser olhado por elas, acessando, nesse olhar, suas camadas mais profundas, seus lugares inabitados, e despertando para pensar e produzir imagens que também sejam críticas e que não apenas reproduzam discursos hegemônicos.

3 CAPÍTULO II – REGIMES COLONIAIS

“Todo tempo e alimento desse chão em vão, como se nem nome escrevo, alguém sabe aonde eu tô, sorte essa hora, me sinto estrangeiro, sempre vou dizer adeus”
Giovane Cidreira, 2017.

Ao efetuarmos uma análise iconográfica da fotografia *Praia de Copacabana, 2018* (Figura 1), do fotógrafo carioca Lucas Landau, identificamos que se trata de um retrato em preto e branco, de um menino negro na beira do mar, que de boca aberta admira os fogos da virada de ano de 2017-2018, na praia de Copacabana, situada na cidade do Rio de Janeiro. Distanciado da multidão que comemora o réveillon, e lhe serve como pano de fundo na imagem, o menino aparenta estar sozinho, sem camisa e com os braços cruzados na altura da cintura.

As primeiras reações publicadas nas redes sociais acerca da fotografia acompanhavam expressões como “A imagem da exclusão”, “A cara do Brasil”, “Não precisa de legenda”, “A face do abandono”. Tendo essas reações em consideração, questionamos: o que leva o público a associar a imagem de um menino negro à ideia de pobreza e abandono? O que podemos apreender para além dos aspectos visuais registrados nessa fotografia? Se por trás da aparência existe um complexo movimento de enquadramento, exposição, captura, edição e veiculação da imagem fotográfica, complementando a construção do seu sentido, o receptor faz com que essa imagem ganhe vida e aderência por meio de um processo de atribuição de sentidos que envolve seu saber, crenças, memórias, contextos históricos e ideologias.

No entanto, o ato de desvendar as camadas de uma imagem, nos exige ir além do que está explícito na bidimensionalidade da fotografia. Ler uma imagem é também preencher lacunas, se adentrar na fronteira do não-saber (DIDI-HUBERMAN, 2013), das incertezas.

Para além do próprio saber, lançar-se na prova paradoxal de não *saber* (o que equivaleria exatamente a negá-lo), mas de pensar o elemento do não-saber que nos deslumbra toda vez que pousamos nosso olhar sobre uma imagem da arte. Não se trata mais de pensar um perímetro, um fechamento – como em Kant –, trata-se de experimentar uma rasgadura constitutiva e central: ali onde a evidência, ao se estilhaçar, se esvazia e se obscurece (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 15 e 16).

Ao se considerar a fotografia enquanto representação de uma realidade, composta pelo fotógrafo que a capturou, a finalidade a que foi destinada e a maneira como foi assimilada, pretende-se compreender que a imagem fotográfica pode ser lida para além dos elementos iconográficos retratados. Por meio das lentes da câmara, as imagens são agentes da história, ao narrar um fato a fotografia nos põe em contato com nossas visões de mundo, ativa nossa memória. “É a fotografia um intrigante documento visual cujo conteúdo é a um só tempo revelador de informações e detonador de informações” (KOSSOY, 2003, p. 28).

Originalmente captada em formato colorido, a fotografia estudada passou por tratamento em um *software* de edição de imagens, tendo sua cor, iluminação e enquadramento alterados a partir da função de brilho, desaturização e recorte, modificações que acentuaram o contraste entre o menino negro imerso no mar em primeiro plano, a massa desfocada de pessoas vestidas de branco e os prédios em segundo plano. Segundo relato de Landau (2018) em seu próprio site, a opção pela edição da fotografia se deu pelo fato da captura original, em cor, ter resultado em uma imagem escurecida, “Postei duas fotos do menino — a foto viralizada em segundo no *slideshow* porque, no momento, achei a primeira mais interessante — em PB pois estavam escuras em cor (usei ISO 500 pra evitar grão)”.

Tecnicamente, a fotografia original apresenta uma visibilidade uniforme, não oferecendo contrastes entre os elementos integrantes da cena fotografada, de tal modo, é possível dizer que o nosso olhar vagueia pela foto como um todo sem, à primeira vista, encontrar pontos focais de atenção. Por sua vez, a versão em preto e branco, acentua as diferenças de cor, texturas, linhas e volumes, como podemos ver na imagem detalhada na figura 12 fazendo com que a nossa visão se direcione aos pontos de tensão provocados pelos contrastes da fotografia, sendo a expressão da criança o principal ponto focal, nota-se como ela se intensifica na versão editada da imagem.

Outra questão relevante da fala de Landau (2018), é que segundo sua escolha de disposição das imagens no *slideshow* do Instagram, a primeira fotografia (Figura 2) foi selecionada como prioritária, tendo despertado um maior interesse do fotógrafo, que notadamente não perspectivava a potencialidade da segunda imagem. A fotografia em questão foi realizada de um ângulo oposto à fotografia viralizada, nela, a criança se encontra de costas, já não temos a multidão de pessoas ao fundo, mas o mar e o céu em um enquadramento mais aberto. É possível observar ainda, os fogos de artifício, a criança não está sozinha na cena, ela ocupa uma posição central e as outras pessoas, em planos diferentes, ocupam o espaço da foto.

Figura 12- Montagem da fotografia *Praia de Copacabana, 2018* original x foto editada e postada no Instagram do fotógrafo.



Fonte: Instagram @landau

Na publicação do fotógrafo, as reações de indignação que enxergavam a fotografia como um retrato da pobreza, abandono e exclusão, em uma primeira onda de comentários, logo deram margem para revides que contestavam esse estereótipo dos negros que muitos atribuíram à criança da foto. Em uma fotografia, que em sua composição iconográfica não aponta indícios que conduzam a uma situação de abandono ou pobreza, quais elementos contribuem para a construção de narrativas que corroboram para a formação dessa imagem além da própria corporeidade da criança?

Segundo Rancière (2014) a fotografia toma emprestado da técnica de colagem a prática de constituir contrastes entre elementos heterogêneos como recurso para se obter uma tensão na imagem.

No tempo do surrealismo, esse procedimento serviu para manifestar, sob o prosaísmo da cotidianidade burguesa, a realidade reprimida do desejo e do sonho. O marxismo depois a adotou para tornar perceptível, por meio do encontro incongruente de elementos heterogêneos, a violência da

dominação de classe, oculta sob as aparências do cotidiano ordinário e da paz democrática (2014, p. 29).

Figura 13 – Recortes da fotografia *Praia de Copacabana, 2018*.

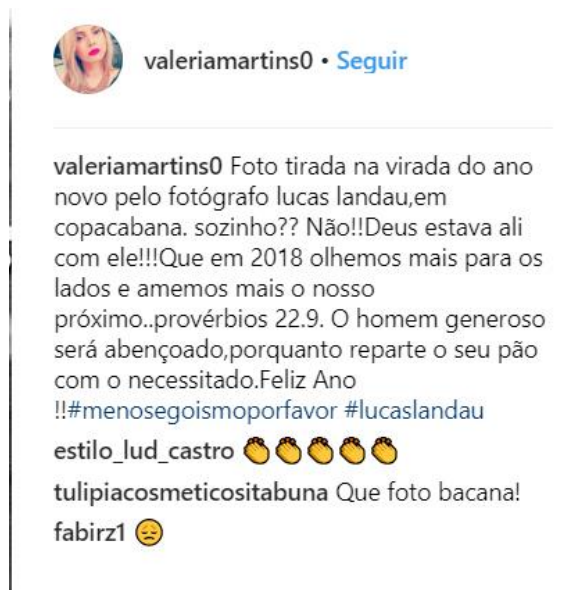


Fonte: Instagram @landau

A fotografia *Praia de Copacabana, 2018*, tendo em perspectiva esses pontos de tensões, nos fornece elementos visuais que se opõem de maneira contrastada. Além da escolha do fotógrafo pela edição em preto e branco observamos também a oposição multidão x indivíduo solitário, e o enquadramento que exhibe uma linha divisória na imagem, sendo o segundo plano visual composto por uma profusão de elementos, pessoas e prédios, e o primeiro plano tendo apenas o menino e o mar.

Essa divisão contribui para a leitura que opõem socialmente a condição da criança e das pessoas ao fundo, também fortalece a narrativa do isolamento e abandono, argumentos recorrentes nos comentários das fotos (Figura 14).

Figura 14 – Captura de comentários escritos na postagem da fotografia Praia de Copacabana, 2018.



Fonte: Instagram @landau

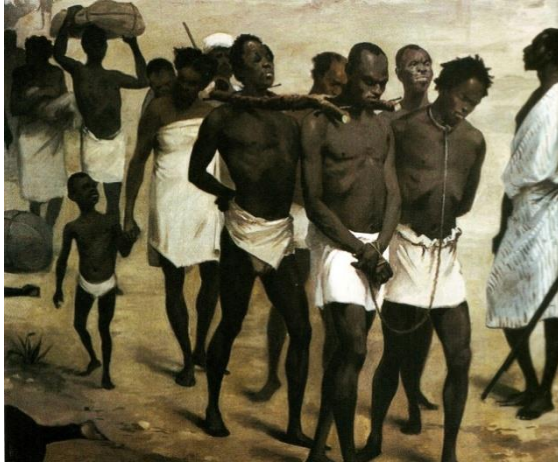
Esse mecanismo de contrastes também pode ser compreendido a partir da oposição entre o posicionamento da criança, de frente, com os braços cruzados e sem camisa, e o grupo de homens que está localizado atrás da criança, de costas, vestidos de branco, abraçados e fazendo uma *selfie*, propondo uma ideia de comunhão (Figura 15).

Figura 15 – Recorte da fotografia *Praia de Copacabana, 2018*



Fonte: Instagram @landau

Figura 16 - Ilustração desconhecida, século XIX.



Fonte: Revista História Viva ano VI, edição 66.



Figura 17 - Recorte da fotografia *Praia de Copacabana, 2018*.



Fonte: Instagram @landau

A disposição das mãos da criança, cruzadas em frente ao corpo, também remete a cenas e modos de representação de negros escravizados durante o período colonial, como podemos verificar na figura 16, conduzidos por correntes ou cordas, essas cenas preenchem um imaginário de aprisionamento constituído pelo gestual das mãos em consonância com a estrutura corporal das figuras, negras e com o busto desnudado. Inserida no panorama geral da fotografia *Praia de Copacabana, 2018*, esse recorte contrasta com as expressões de liberdade protagonizadas pelo público que se abraça ao fundo da foto, celebrando a passagem do ano.

Entretanto, esse jogo de polarizações nos revela significados que vão além dos elementos iconográficos relatados, são modelos de construção de sentido que se inserem na nossa maneira de pensar e produzir conteúdos. Rancière aponta que a técnica do contraste compõe um regime de visibilidade comumente utilizado quando se objetiva despertar algum tipo de comoção pública, recurso usual na fotografia documental e em peças publicitárias. Essas práticas contribuem para uma construção social acerca dos lugares, eventos ou pessoas que são exploradas nessas produções visuais, elas alimentam o imaginário social e dialogam com outras cenas que o compõem, se relacionam também com imagens do passado que reverberam no presente a partir da reprodução dessas práticas.

Sendo o olhar anacrônico entendido como uma relação entre a verdade de um tempo específico e o momento de gênese de um dado objeto em seu lugar originário (DIDI-

HUBERMAN, 1998), devemos observar que a própria gênese de uma obra fotográfica também se corresponde com tempos passados a partir dos referenciais memoriais do fotógrafo e do olhar que dedicamos a ela. “Não percebemos, aqui e agora, nada que não encontre um eco em nossa memória, nada que não esteja ligado ao passado (...). Também “ver” é, de certa maneira, sempre rever” (ROUILLE, 2009, p. 218) São várias as camadas que uma fotografia suscita e que devem ser desvendadas com base em um olhar crítico, que tenham em perspectiva as relações entre as imagens, os autores, os leitores e os tempos que ela pode despertar.

A partir de um entendimento anacrônico sobre as possibilidades de diálogo entre as imagens e os tempos que a compõem, nos lançamos numa perspectiva de leitura imagética desenvolvida por Warburg (2015). O autor propõe enquanto metodologia, uma análise focada nos detalhes e como a reprodução desses detalhes pode nos revelar características que vão além de uma perspectiva pictórica, por meio deles podemos descobrir sentidos, emoções e as intenções transpostas pelo artista nas imagens.

Na perspectiva de desvendar essa “montagem do tempo” ou regime de visibilidade por trás da fotografia *Praia de Copacabana, 2018*, propomos, a partir da metodologia de Warburg (2015), uma análise anacrônica dos detalhes e elementos que compõem a imagem. Por se tratar do retrato de uma criança negra, e considerando o debate social gerado em sua publicação, propomos desvendar sua construção de sentido por meio de um exame comparativo com imagens que integram o acervo do site *Brasíliana Fotográfica*⁹. Utilizamos, para fins de delimitação da pesquisa, a série de retratos *Tipo Negros*, do fotógrafo Alberto Henschel e a série de retratos de pessoas negras e seus costumes realizados pelo fotógrafo Cristiano Junior.

Warburg desenvolveu como método de pesquisa uma série de painéis compostos por reproduções de imagens, aos quais ele deu o nome de *Atlas Mnemosine*.

As imagens jamais estão fechadas em si mesmas, como mônadas: elas se abrem para processos de constelação — de que o *Atlas Mnemosine* seria o exemplo perfeito: imaginando um diálogo de imagens, e de uma forma em que pudessem ser, a cada momento, deslocadas e postas em outras posições, sugerindo novos diálogos com novas imagens, em um processo infindo (WAIZBORT, 2015, p. 10).

⁹ *Brasíliana fotográfica* - *Brasíliana Fotográfica* é um espaço para dar visibilidade, fomentar o debate e a reflexão sobre os acervos deste gênero documental, abordando-os enquanto fonte primária mas também enquanto patrimônio digital a ser preservado. <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/>. Acesso em: 12/01/2010.

Seguindo esse modelo de pesquisa, optamos por dispor as fotografias em uma série de dois painéis, arranjados de acordo com a série de retratos de cada autor. Utilizando a disposição das imagens em painéis como metodologia de análise, podemos nos ater aos diálogos que surgem a partir de seus arranjos, estabelecendo associações não só entre as fotografias, mas também entre os textos que as compõem, sejam enquanto legendas, títulos ou comentários, estando atentos também, a outras possibilidades de imagens que elas podem evocar. Os retratos das figuras 18 e 19 foram selecionados considerando suas potencialidades enquanto produções imagéticas representativas do período do Brasil Colônia. Nosso objetivo não foi analisá-los individualmente, mas enquanto séries, observando quais elementos simbólicos presentes nesse agrupamento de imagens podem ser correlacionados com a fotografia *Praia de Copacabana, 2018*.

Figura 18 – Montagem com capturas de fotografias de Albert Henschel.



Fonte: Site Brasileira Fotográfica.

Figura 19 – Montagem com capturas de fotografias de Christiano Junior



Fonte: Site Brasileira Fotográfica.

As imagens são processuais, a elas aderem sentidos que não se limitam aos contextos aos quais foram originadas, “imersas em contextos, as imagens estabelecem relações entre si, arranjam-se em constelações que são variáveis e permitem ao pesquisador enfatizar um ou outro percurso, transcurso, nexos, contexto” (WAIZBORT, 2015, p. 08). As imagens dão forma a modelos de representação simbólicos, construções visuais de sentido utilizadas em determinada época servem como referencial para produções de outros períodos, sejam carregadas do mesmo sentido referente ou ressignificadas. O ordenamento das fotografias em painéis nos permite construir uma proposta de leitura de imagens onde podemos identificar os pontos de convergência e ressignificações desses modelos simbólicos.

Por modelo simbólico, Warburg (2015) criou o termo *fórmula de pathos*, padrões de linguagens visuais utilizadas para manifestar expressões, emoções ou eventos. O autor cunhou esse termo em estudo acerca das obras de Botticelli (1445-1510) e Dürer (1471-1528), analisando como esses artistas utilizaram ou transformaram, enquanto recursos expressivos, padrões aplicados nas artes da antiguidade. Para Warburg (2015), os artistas recorreram a esses recursos simbólicos do passado não só por uma necessidade de referências plásticas, de modelos de expressões artísticas, mas também como uma necessidade de significação que conseguisse dar vazão e exteriorizar movimentos internos, sentimentos e subjetivações que navegam entre os tempos e afloram como um tipo de memória social ou engrama¹⁰.

Warburg conceituou a fórmula de *pathos* como um sintoma de sobrevivência desses movimentos internos e emoções que, podem emergir dos detalhes das representações, no caso das manifestações artísticas, um esvoçar de cabelo, um gesto, postura etc. Assim sendo, nossa proposta de analisar as séries em conjunto se fundamenta na ideia de estarmos dedicados aos detalhes específicos, recorrentes nessas imagens e que sobrevivem nas expressões culturais. No caso das séries de retratos, notamos a presença de dois elementos simbólicos que sugerem, seja pela sua ausência ou modelo de representação, sintomas cujas sobrevivências encontramos na fotografia *Praia de Copacabana, 2018*. São eles o corpo e o nome.

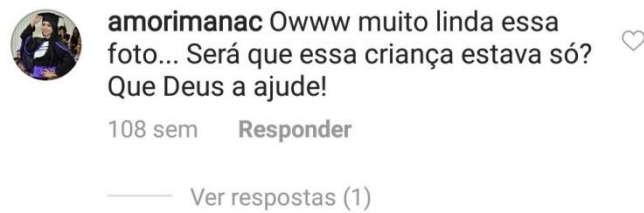
Para Mbembe (2013), a palavra negro existe enquanto designação de algo, mas como toda palavra, ela também evoca algo mais na consciência de quem a nomeia, “O ato de identificação é igualmente uma afirmação de existência, «Eu sou» significa, desde logo, eu existo” (2013, p. 255). A construção ficcional do ser negro e do que esta palavra representa, evoca uma espécie de memória social coletiva que ativa os conceitos de raça e tipologias humanas nos quais os negros foram codificados. A palavra negro como denominação geral de um grupo que embora compartilhe de determinados referenciais originários, mas é diversamente plural e heterogêneo, tem sido historicamente utilizada como um tipo de marcador social, uma ideia que usualmente é empenhada para fins de redução de sua existência em uma espécie de denominador comum.

Um elemento importante presente na publicação da fotografia *Praia de Copacabana, 2018* (Figura 1), é a ausência de nome próprio da criança, de dados sobre ela, ou mesmo de

¹⁰Engrama – Um tipo de memória social já existente, que é evocada pelos artistas enquanto recurso expressivo (WARBURG, 2015).

notícia sobre uma possível autorização da imagem por parte de seus familiares. Esse fato foi notado e publicamente discutido na caixa de comentários da postagem no Instagram, tornando nítida, a disputa de narrativas sobre o corpo e a força que a palavra/conceito negro evoca, como podemos notar nas figuras 20 e 21.

Figura 20 - Captura de comentários no post *Praia de Copacabana, 2018* no Instagram.



Fonte: Instagram @landau

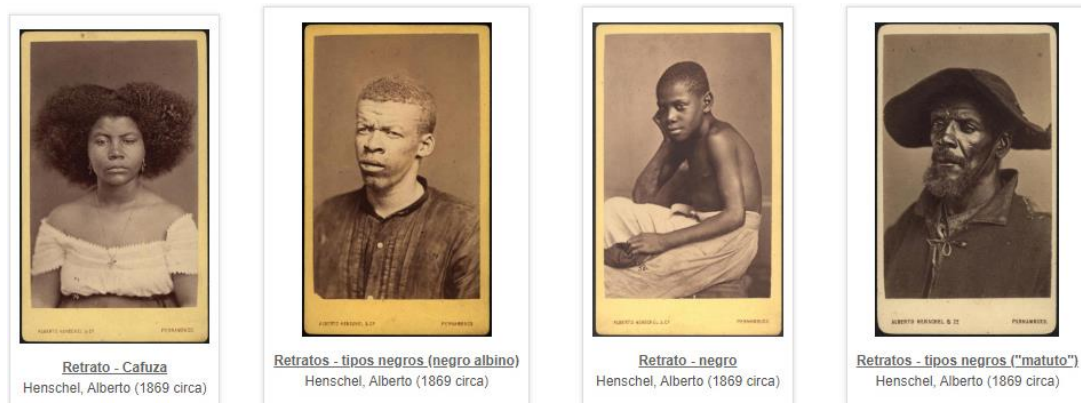
Figura 21 - Captura de comentários no post *Praia de Copacabana, 2018* no Instagram.



Fonte: Instagram @landau

Analisando o primeiro painel (Figura 18), composto por 38 retratos com autoria do fotógrafo Alberto Henschel, notamos a presença de 16 retratos de figuras masculinas, 20 femininas, ambas realizadas em estúdio, além de duas imagens de pessoas negras em situação de trabalho, realizadas na rua. Datados com o ano de 1869, os retratos estão nomeados com o título “tipos negros” ou apenas, “negro”, mais a localização da cidade onde a fotografia foi registrada. Alguns deles ainda contêm especificações como “matuto” e “negro albino”, “cafuzo”.

Figura 22 - Montagem com capturas de fotografias de Albert Henschel.



Fonte: Site Brasileira Fotográfica.

Ao acessar as imagens, podemos obter detalhes sobre sua composição técnica, fotografadas majoritariamente em estúdio, em banho de albumina/prata e estilo monocromáticos/sépia, as fotos foram realizadas em Pernambuco e Salvador, e obedecem a um padrão conhecido como *carte de visite*, um modelo de produção de retratos de custo mais baixo, no qual várias imagens podem ser reveladas em uma mesma chapa. Tendo em vista os padrões tradicionais de retratos fotográficos e pinturas da época, o valor mais acessível da *carte de visite* contribuiu para a popularização do retratismo, sobretudo entre a burguesia, e para a disseminação do seu padrão visual de composição

Figura 23 - Captura de fotografia de Albert Henschel.



Fonte: Site Brasileira Fotográfica.

Iconograficamente, os retratos citados apresentam composições semelhantes entre si, as personagens se encontram posadas levemente de perfil ou perfil completo, trajados com vestimentas variadas, algumas ainda contendo acessórios, como é o caso da imagem acima (figura 22), cuja figura está vestida com capa e chapéu. Segundo Rouillé, a padronização das poses e elementos acessórios tinha a função de criar um modelo de reprodução acessível e preciso, o autor destaca suas características compositivas ao comparando com modelos de moedas “poses estereotipadas em estúdio, objetos socialmente emblemáticos (a cartola, o redingote, e alguns acessórios lembrando o salão burguês, pequeno formato, fabricação em série, circulação e permuta (fazemos seu retrato viajar)” (ROUILLÉ, 2009, p. 54). Contudo, essas *cartes de visite* destoam do padrão imagético referente aos retratos tradicionais popularizados por Disdéri.

Patenteada por Disdéri¹¹ (1819 – 1889) em 1854, o padrão *carte de visite* possibilitava a impressão de vários clichês (ou provas), em dimensão de 6 x 9 cm, em uma mesma chapa negativa, método cujo objetivo era o barateamento e a popularização do retrato fotográfico, devido aos custos mais baixos por impressão. Como acima citado, esse modelo de retratismo se expandiu entre as classes burguesas.

Muito barata, de pequeno formato, e impressa em vários exemplares – ela era entre às dúzias ou às centenas –, a *carte de visite* fotográfica difundiu enormemente os retratos de personalidades (mais ou menos) célebres nas áreas políticas, militar, econômica, industrial, financeira, religiosa, artística, teatral, musical, literária etc. (ROUILLÉ, 2009, p. 53 e 54).

Além da popularização da técnica do retratismo em si, a *carte de visite* também contribuiu para a construção de um padrão de composição estética que compreendia poses, acessórios e enquadramentos característicos. Disdéri fez da *carte de visite* um instrumento de distinção social e simbólica, a composição visual dos retratos era desenvolvida com o objetivo de exibir as características distintivas dos membros da sociedade burguesa. De acordo com Jaguaribe e Lyssovsky (2008), a popularização da *carte de visite* constituiu uma padronização nas práticas de retratismo da segunda metade do século XIX, promovendo a homogeneização da produção imagética da época em diversos países.

A pose de corpo inteiro, além do já consolidado busto, enquanto recurso de enquadramento proporcionava a inserção de uma ampla variedade de recursos cenográficos, era possível introduzir na cena fotografada elementos pessoais que ajudassem na construção

¹¹ André-Adolphe-Eugène Disdéri célebre fotógrafo Francês, criador da *carte de visite*. André Rouillé. A fotografia: entre documento e arte contemporânea, 2009, p. 52.

narrativa, desde o vestuário até ferramentas de trabalho, no propósito de melhor representar a personalidade dos indivíduos registrados na imagem. A composição das cenografias era definida por meio de diálogos entre os retratados e o retratista, no qual este último, procurava extrair de seus clientes a essência que seria transposta para a imagem por meio de códigos gestuais, objetos pessoais, indumentárias e padrões de postura (JAGUARIBE E LYSSOVSKY, 2008).

Esses códigos devem ser lidos como padrões visuais, modos de construir o arsenal imagético que correspondem com as práticas sociais nas quais os regimes de visibilidade são compostos. Rouillè (2009) define a *carte de visite* como a primeira mídia de massa, que atendia perfeitamente aos valores modernos e tecnicistas da sociedade industrial. Em vista disso, Disdéri conseguiu elaborar uma prática fotográfica que correspondia às demandas econômicas e sociais da sociedade industrial e às classes burguesas emergentes. “Em outras palavras, a partir da metade do século XIX, a fotografia introduz, nas imagens, valores análogos àqueles que, por toda parte, estão transformando a vida e a sensibilidade dos habitantes das grandes cidades industriais” (ROUILLÉ, 2009, p.45).

De acordo com Quijano (2002), o controle sobre as produções subjetivas dos povos colonizados se afixa na concepção da Europa enquanto referência para o mundo, com o surgimento dos ideais iluministas, a arte se tornou um potente vetor das subjetividades dos indivíduos modernos. A Europa era considerada o centro político e econômico, logo, suas preferências estéticas e modos de produção artísticos estabeleceram-se como modelo ideal de saberes, sendo exportados como referencial para as outras nações.

No Brasil, os estúdios dos fotógrafos Alberto Henschel (1827 - 1882) e Christiano Junior (1832 - 1902), já consistentes na produção de retratos da sociedade burguesa e imperial brasileiras, dedicaram-se também a produzir retratos de pessoas negras escravizadas. À primeira vista, no que se refere ao formato e enquadramento, o padrão de composição das imagens supostamente tenta se aproximar às normas clássicas da *carte de visite*, exportadas por Disdéri, contudo, nota-se a ausência de elementos compositivos como o fundo das imagens e outros objetos cenográficos que são demandados no retrato em função da distinção social dos indivíduos retratados.

Figura 24 - Retrato da coleção Tipo Negros de Alberto Henschel.



Fonte: Site Brasileira Fotográfica

Figura 25 - Escrava de ganho vendedora. Fotografia de Christiano Jr



. Fonte: Site Brasileira Fotográfica

A relação de reciprocidade entre o retratado e o cliente, característica fundamental da *carte de visite*, é suplantada nessas séries de retratos sobre os tipos negros no Brasil colonial, a ausência de nome próprio nos retratados ou de qualquer característica individualizante mostra como o objetivo dessa produção fotográfica buscou mais atender a uma demanda externa por *souvenirs* exóticos e colecionáveis, do que estabelecer uma narrativa visual de identidade das pessoas negras. A série fotografada por Christiano Junior ainda traz retratos de negros e negras em circunstâncias de trabalho, reforçando a premissa de que o seu valor está atrelado à condição de mão de obra e à função que exercem. “Christiano imaginou sua *carte de visite* de escravos como lembranças pitorescas que poderiam ser adquiridas por viajantes estrangeiros ou brasileiros em viagem ao exterior”. (JAGUARIBE E LYSSOVSKY, 2008, p.08, tradução nossa)¹².

Na figura 18, dentre as 36 fotos de estúdio, a maior parte dos retratos está dimensionada em um tipo de enquadramento que compreende do busto até a cabeça, excetuando-se sete deles, que por sua vez apresentam uma maior complexidade de elementos cenográficos e de vestuário, apresentando também variações nas poses dos retratados. Dentre essas imagens, uma destoa das outras fotos em termos de disposição de trajés, trata-se da foto

¹² “Christiano envisioned his *cartes de visite* of slaves as picturesque souvenirs that could be purchased by foreign travelers or Brazilians going abroad”.

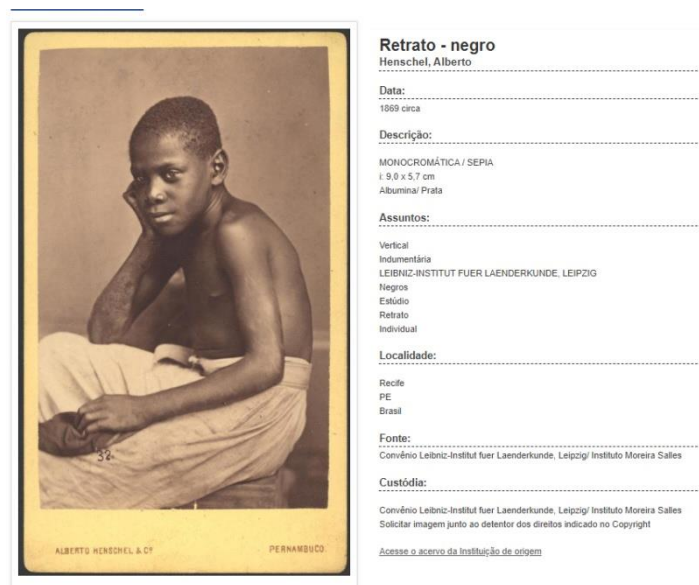
de uma criança, posando sentada com a mão no queixo, em um quadro que inclui das suas pernas até a cabeça.

Figura 26 - Montagem com capturas de fotografias de Albert Henschel



. Fonte: Site Brasiliana Fotográfica.

Figura 27 - Captura de fotografia de Albert Henschel.

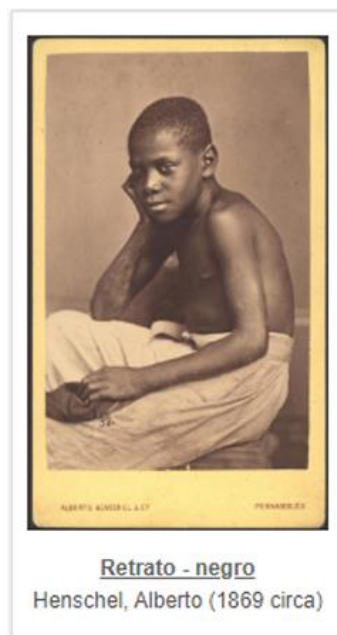


Fonte: Site Brasiliana Fotográfica.

A criança negra, trajada com uma calça branca, se encontra sentada, aparentemente em algum tipo de banco, com um dos braços descansados sobre a perna esquerda segurando o que parece ser algum tipo de chapéu ou boina, a mão direita, encostada sobre a perna direita, apara a sua cabeça, que olha para frente mas não diretamente para a lente da objetiva, o fundo da imagem é neutro, padrão estúdio.

Considerando esse primeiro painel, a fotografia acima citada (Figura 25) é a que mais se assemelha compositivamente com a *Praia de Copacabana, 2018*, dado que ambas representam a imagem de um menino negro. Entretanto, o que podemos assimilar a partir de uma leitura dialógica dos elementos constitutivos das duas imagens excede os aspectos exclusivamente gráficos exibidos na superfície das fotos.

Figura 28 - Captura de fotografia de Albert Henschel.



Fonte: Brasiliana Fotográfica.

Figura 29 - Recorte da fotografia *Praia de Copacabana, 2018*.



Fonte: Instagram @landau

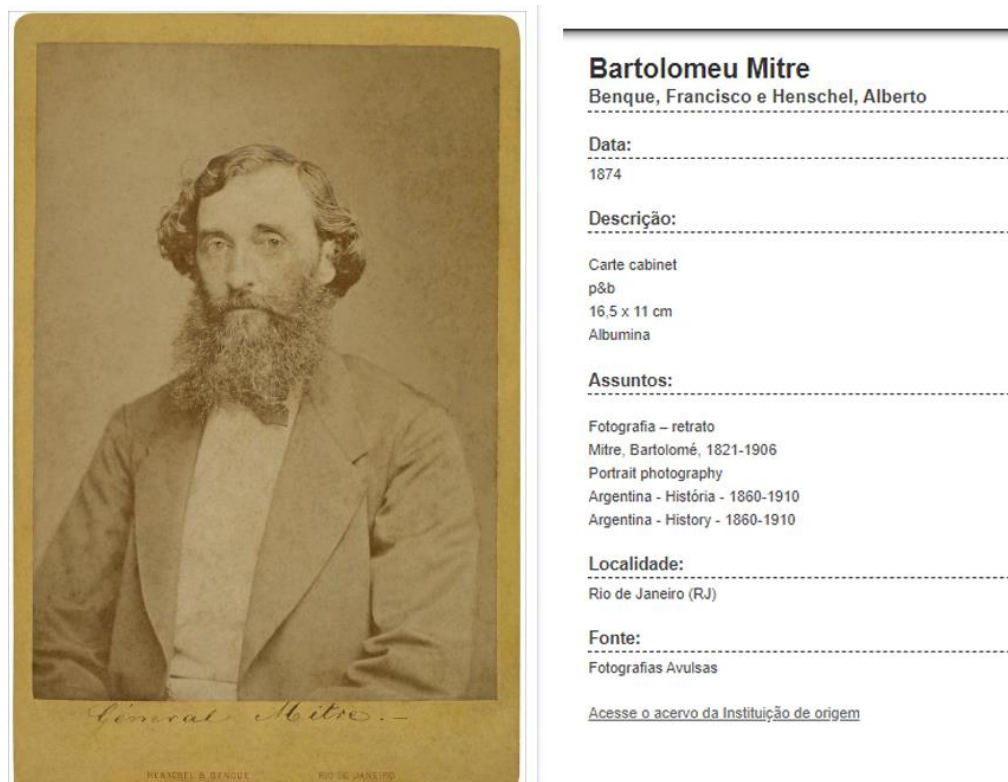
Compreendendo esta leitura dialógica como uma prática aberta capaz de enxergar além do que se manifesta na imagem, mesmo o que não é visível ou legível *a priori*, como proposto por Didi-Huberman (2013), entende-se que devemos estar atentos às ausências, às mensagens que não conseguimos captar em um primeiro olhar. No caso das imagens às quais nos referimos, tanto a fotografia *Praia de Copacabana, 2018* quanto as outras imagens do primeiro painel, podemos notar uma ausência eloquente, a falta do nome próprio das figuras retratadas.

De acordo com Kossoy (2003), a prática fotográfica se destaca enquanto um duplo testemunho, o fragmento do instante captado na imagem é tão detentor de significado quanto à fotografia em si. Considerando a sua forma física de se apresentar ao mundo, sua impressão, o tipo de papel, técnica e químico em que foi revelada, a câmera na qual foi captada, o fotógrafo que a enquadrou e o contexto cultura que o influenciou, todo esses elementos são reveladores de sentido, assim como também são as narrativas não visuais que acompanham essas imagens, títulos, anotações, rabiscos etc.

De acordo com o verbete do fotógrafo Albert Henschel no site Itaú Cultural, suas fotografias sobre a população negra no Brasil se diferem das produções de outros fotógrafos da mesma época por apresentarem os negros em condições dignas.

Se comparadas às imagens feitas na mesma década pelo fotógrafo português José Christiano Júnior, no Rio de Janeiro, as fotos de Henschel diferenciam-se por mostrar os negros à vontade, com altivez e dignidade. Esses retratos seguem o mesmo padrão dos *cartes-de-visite* dos senhores e, neles, as pessoas são apresentadas como indivíduos, não como artefatos de curiosidade ou padrões étnicos (ITAÚ CULTURAL, 2020, n.p).

Figura 30 - Captura de fotografia de Albert Henschel.



Fonte: Site Brasileira Fotográfica.

No entanto, ao analisarmos os retratos dos negros e brancos realizados pelo fotógrafo, constatamos que apesar de apresentarem um padrão estrutural semelhante, a indicação do nome próprio só está presente nas imagens que correspondem a personalidades brancas. Essa diferença de abordagem nominal é indicativa de uma não isonomia de tratamento. Nesse caso, os detalhes textuais da imagem nos encaminham na direção de uma leitura mais contextualizada, que vai além da aparência do que lhe é visível e que denotam um tipo de construção social comum à época, que não seria notado caso apenas nos atentássemos ao conjunto compósito da mesma. Didi-Huberman nos alerta sobre a importância de não nos atermos a discursos imediatistas sobre as imagens

Não podemos nos contentar em nos reportar à autoridade dos textos — ou à pesquisa das “fontes” escritas — se quisermos apreender algo da eficácia das imagens: pois esta é feita de empréstimos, é verdade, mas também de interrupções praticadas na ordem do discurso. De legibilidades transpostas, mas também de um trabalho de abertura — e, portanto, de efração, de sintomatização — praticado na ordem do legível e para além dele (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 28).

Sobre os discursos que mediam as imagens, Rancière (2013) os define como uma prática decisiva para entendermos a relação do expectador com as imagens. Em texto sobre a insensibilidade dos expectadores diante de imagens chocantes e violentas, o autor declina da ideia de que o excesso de imagens seria a causa desse estado de apatia. Em contrapartida, o autor afirma que as imagens as quais temos acesso nos meios de comunicação, no geral, são mediadas, exibidas a partir de discursos oficiais, não são excessivas, pois são filtradas, selecionadas e narradas.

Nas redes sociais, a presença dos discursos que definem as imagens também se destaca, e pode afetar a legibilidade das mesmas. Sobretudo no que diz respeito às imagens dos indivíduos anônimos, dos corpos também violentados nas telas pela ausência do direito de serem nomeados, e de terem uma existência que ultrapasse o senso comum dos estereótipos visuais.

Pois os meios de comunicação dominantes não nos afogam de modo algum sob a torrente de imagens que dão testemunho de massacres, fugas em massa e outros horrores que constituem o presente de nosso planeta. Bem ao contrário, eles reduzem o seu número, tomam bastante cuidado para selecioná-las e ordená-las. Eliminam tudo o que possa exceder a simples ilustração redundante de sua significação (RANCIÈRE, 2013, p. 94).

Fanon (2008) indaga sobre o significado do ser negro “Que quer o homem? Que quer o homem negro? Mesmo expondo-me ao ressentimento de meus irmãos de cor, direi que o negro não é um homem.” (p. 26). Ele aponta a universalidade do homem branco diante do negro “O negro é um homem negro” (p. 26), de acordo com o autor, o homem branco dentro da sua condição de ser universal não precisa ter sua raça especificada quando referido. Essa etiquetagem racial generaliza a existência do negro segundo uma denominação comum que encarcera a pluralidade do seu ser.

Mbembe (2013) aborda a questão dos negros como não seres humanos, para o autor, tanto a palavra negro, quanto a palavra África foram destituídas de memória e esvaziadas de sentido pela colonialidade, em termos dos que elas representam enquanto discurso. Nesse contexto, a linguagem se distancia de sua função “O mundo das palavras e dos signos autonomizou-se a tal ponto que não se tornou apenas um ecrã para apreensão do sujeito, da sua vida e das condições de produção, mas ganhou uma força própria, capaz de se libertar de qualquer ligação à realidade” (2013, p.30).

Figura 31 - Captura de fotografia de Albert Henschel.



Fonte: Site Brasileira Fotográfica.

Figura 32 - Captura de fotografia de Albert Henschel.



Fonte: Site Brasileira Fotográfica.

Na ficha descritiva das imagens apresentadas (figuras 29 e 30), coletadas no site Brasileira Fotográfica e de autoria de Alberto Henschel, observamos como a raça das crianças brancas fotografadas não são especificadas em seus títulos. Esse padrão é resultado de um processo histórico de construção dos negros como uma marca, um tipo especificado, um discurso construído em torno do coeficiente racial, com raiz no período colonial, mas que atravessou o tempo e o atlântico e continua a povoar o imaginário social.

A palavra negro como um substantivo cujo significado já não guarda qualquer rastro de similaridade com o referente, mas que norteia o imaginário popular que é ativado na subjetividade do leitor. Portanto, quando este percebe a imagem de um menino negro na fotografia *Praia de Copacabana, 2018*, mesmo sem informações sobre a criança, consegue criar narrativas e discutir suas características sociais e culturais, como podemos notar nos comentários apresentados na figura 31.

Figura 33 - Captura da postagem da fotografia *Praia de Copacabana, 2018*, no Instagram.



Fonte: Instagram @landau

Landau, em postagem no Facebook, chegou a relatar através de uma edição da postagem original, explicações sobre o fato de não possuir informações sobre a identidade da criança, posteriormente também escreveu um relato contando todo o processo de captura e revelando que, após a viralização da fotografia, conheceu a mãe da criança, que preferiu não ser identificada (LANDAU, 2018, n.p).

Conheci o Leleo, o menino da foto, sua mãe e seus irmãos. Foi muito emocionante. A mãe estava lá atrás no dia 31, ele não estava abandonado. Desde a primeira vez que nos falamos ela não quer se expor. É uma decisão dela, não minha. Eu respeito e por isso não vendo a fotografia para nenhuma parede. (LANDAU, 2018, n.p).

Figura 34 - Captura do post do fotógrafo no facebook.



Fonte: Instagram @landau

Contudo, no Instagram, a fotografia continuou apenas com o nome *Praia de Copacabana, 2018* enquanto legenda, sem referências adicionais. O autor da fotografia relatou ainda que chegou a perguntar o nome e idade da criança, mas que devido ao barulho no entorno apenas conseguiu ouvir sua idade, 8 anos.

A reação dele comigo foi tão legal que achei que deveria perguntar a idade e o nome (foi a única pessoa fotografada nesse dia que conversei). O nome não ouvi, mas lembro que falou oito anos. Me despedi e continuei fotografando os minutos restantes do espetáculo. Voltei pra casa correndo, enviei o material à agência e resolvi postar uma foto no meu Instagram. (LANDAU, 2018, n.p).

Entretanto, a inexistência dessa informação ou da autorização da mãe da criança não foram impedimentos para a postagem da fotografia, um hábito comum no exercício do fotojornalismo ou na fotografia documental em geral, mesmo na prática amadora de fotografia de rua, que teve sua retomada com o surgimento do Instagram e da visibilidade que essa ferramenta traz para tais práticas, o registro de cenas cotidianas e de pessoas anônimas são é uma constante disseminada em redes sociais de compartilhamento de imagens.

A repetição desse padrão contribui com a normalização da reprodução de imagens de pessoas negras sem as devidas informações e autorizações e corrobora com a lógica de que muitos têm direito à imagem, mas poucos à palavra. “O problema não é opor as palavras às imagens visíveis. É subverter a lógica dominante que faz do visual o quinhão das multidões e do verbal o privilégio de alguns” (RANCIÈRE, 2013, p. 95).

Deste modo, o elemento mais significativo da série fotografada por Henschel é a ausência do nome dos retratados e a sua etiquetagem enquanto raça, assinalando a negação da

sua existência enquanto indivíduos. Os retratados aparentam estar a serviço da ciência, fato evidenciado pelo título dado para série de retratos, *tipologia negros*, e da necessidade de catalogação de sua espécie, necessitando unicamente o destaque de suas características físicas, lugar de origens e toda sorte de informação que possam ser utilizadas como recursos científicos ou etiqueta e que contribuam na construção de um olhar externo acerca dos negros e das colônias. É possível observar ainda, que esses conjuntos de retratos, enquanto arsenal imagético se constitui enquanto demanda que confirma um discurso já criado e difundido sobre as existências não brancas e não eurocêtricas.

A fotografia foi uma aliada da lógica do expansionismo colonial, serviu para construir uma imagem das áreas e sujeitos explorados. O uso utilitário do ato fotográfico durante o período do Brasil Imperial se firmou por uma necessidade de documentação dos avanços desenvolvimentistas, da família imperial e cidadãos privilegiados. Contudo, esses registros documentais não estavam livres dos atravessamentos e dos olhares externos.

Kossoy (2015) comenta como as produções dos estúdios fotográficos instalados no Brasil durante o período colonial replicavam modelos europeus de criação, principalmente no que se referia à técnica do retratismo. Diante disso, explica-se porque as *cartes de visite Tipos negros* de Albert Henschel, mantinham uma tentativa de padronização pictórica entre brancos e negros. O autor destaca que não só os padrões de composição das imagens foram espelhados na estética europeia, a própria demanda temática de produção visual foi pensada para satisfazer esse consumo externo. A produção literária, musical e visual da época, buscava fortalecer o imaginário que delineava o Brasil como uma “cultura exótica” em sua fauna, flora e tipos raciais diversificados, “a vegetação exuberante e séries etnográficas dos grupos considerados como racialmente inferiores, “os tipos”, por exemplo, eram temas que o europeu esperava ver quando se tratava de fotografias do Brasil” (2015, p. 81).

Assim sendo, esse olhar estereotipado foi imprescindível para a construção de uma identidade nacional, a produção de imagens para satisfazer essas demandas externas resultou na fabricação de uma concepção identitária que passou a ser absorvida de tal modo, que essa construção, ficção visual da Colônia e dos povos colonizados, assumiu o posto de documento do real. Ainda de acordo com Kossoy (2015), o pensamento cientificista dominava as produções intelectuais no Brasil durante o período de 1870, as fotografias de Albert Henschel e Christiano Junior, que estão dispostas nos painéis das figuras 18 e 19, datam em média desse período.

Figura 35 - Montagem com capturas de fotografias de Christiano Junior.



Fonte: Site Brasileira Fotográfica.

A série de Christiano Junior (Figura 19) se diferencia das fotografias de Henschel por não apresentar uma variedade no vestuário e acessórios dos retratados, o foco da imagem está na fisionomia das pessoas em si e suas origens étnico-raciais, Moçambique nagô, monjolo. Seguiu o padrão cientificista de catalogação que assentia com as perspectivas eurocêntricas, mas que, todavia, entrava em choque com as intenções da família imperial no Brasil, que objetivava passar uma imagem mais “civilizada” e embranquecida da realidade local, considerando a cor branca como ideal civilizatório e a raciologia como uma vertente do cientificismo citado como insurgente na época (KOSSOY, 2015).

Consequentemente, essas *cartes de visite* de Henschel e Christiano Junior, funcionavam de modo diferente dos tradicionais retratos das famílias burguesas. Elas foram produzidas como *souvenires* para estrangeiros, em virtude de uma demanda por uma representação exótica das nações colonizadas, e não por demanda espontânea dos retratados, em sua maioria escravizados. Na série de Henschel (Figura 18) há, ainda, um retrato de uma mulher negra desnuda, com os seios expostos intitulada “Negra da Bahia (Nu de jovem de Salvador)”, conduta fora do comum entre os costumes da burguesia. As imagens produzidas por Christiano Junior foram exibidas em 1865 na Exposição Internacional do Porto, com o título de “Photographies de costumes brasileiros”, os retratos selecionados para exposição contemplavam as séries de bustos e de personagens em situação de trabalho (Lenzi, 2020).

As fotografias tomadas no estúdio de Christiano Jr., feitas para os estrangeiros, não mostram a paisagem, nem a cidade, nem as estradas. Exibem os escravizados. Provavelmente, essas pessoas, ao posarem com seus instrumentos de trabalho, ganharam algum trocado do fotógrafo. Com certeza eram escravizados, pois aqueles que aparecem de corpo inteiro estão, todos, descalços, o que marcava a condição escrava do trabalhador (LENZI, 2020).

Os mecanismos de contrastes, citados por Rancière (2015) como recursos de estereotipização podem ser lidos nas *cartes de visite* a partir da oposição entre a sua função original e o sentido adquirido com os retratos dos negros tematizados enquanto *souvenirs*, apresentados por suas características físicas ou ocupacionais, tendo sua imagem distribuída em um meio que quando utilizado para a representação das classes burguesas, eram considerados veículo de distinção social.

Essa oposição utilitária é explicada pelo fato de que no tocante à produção das *cartes de visite* das classes burguesas, a demanda partia dos próprios fotografados, a produção dos retratos de Henschel e Christiano Junior se corresponde com demandas externas, como já referido, para suprir uma necessidade de consumo de lembranças exotizadas das colônias. Ela se corresponde com a fotografia de Landau, considerando que em seu caso, também existe uma demanda e mediação externa, que se dá por meio do agenciamento dos veículos de comunicação que necessitam de produção imagética e se beneficiam quando essas imagens movem os afetos do público, função primordial dos mecanismos de contrastes, de acordo com Rancière (2015).

Apesar das semelhanças com relação à mediação externa entre a fotografia *Praia de Copacabana, 2018* e as séries de Henschel e Junior, é necessário ressaltar que as diferenças na natureza entre uma fotografia realizada em estúdio e uma fotografia documental se assentam principalmente no que diz respeito ao controle da cena captada. Mesmo sendo a imagem documental menos passível de pré-produções, contudo, a escolha do fotógrafo por edições que fortalecem os contrastes da fotografia dão indícios de uma subjetividade em favor da consolidação de estereótipos.

Nesse segundo painel (Figura 19), contendo as fotografias de Christiano Junior, podemos notar a presença de outro regime de visibilidade em repetição nas fotografias analisadas, a reprodução de imagens dos negros em circunstâncias de trabalho. Para Mbembe, o sequestro e consequente conversão dos negros em mercadoria e mão de obra se caracteriza como a primeira condição marcante de sua biografia, essa modificação serviu como base para a expansão do capitalismo e para a construção do estado moderno, cuja colonialidade, que é a sua própria essência, conserva-se até hoje. Nas figuras 34, 35 e 36, notamos a repetição do padrão de não nomeação dos indivíduos, com a diferença de que nas séries de retratos de Henschel e Christiano Junior, o texto que define o retratado o caracteriza não por sua tipologia étnico-racial, mas em virtude de sua função de trabalho/escravidão.

Figura 36 - Montagem com capturas de fotografias de Christiano Junior.



Fonte: Site Brasileira Fotográfica.

Dois retratos presentes no primeiro painel, com a produção de Henschel, dialogam com a iconografia que retrata indivíduos em função de trabalho, com foco na representação da atividade laboral. A diferença entre as imagens que compõem os dois painéis é que as fotografias de Christiano Junior foram produzidas em estúdio, as cenas são cenografadas para reproduzir o ofício dos retratados.

Figura 37 - Montagem com capturas de fotografias de Albert Henschel.



Fonte: Site Brasileira Fotográfica.

Figura 38 - Captura de fotografia de Christiano Junior.



Fonte: Site Brasileira Fotográfica.

A distribuição e ocupação dos espaços na cidade são resultado dessa condição colonial e legitimam a reprodução de um regime de visibilidade que delimitam quais corpos devem ocupar espaços determinados e as regras dessa ocupação. As imagens que integram os painéis

reforçam o estereótipo de que um corpo negro na cidade tem um *locus* prioritário que gira em função da servidão, fora dessa condição o estranhamento de sua presença é uma constante no imaginário coletivo.

Fanon (2008) fala sobre a importância da linguagem como meio de reconhecimento social e existencial, o sistema colonizador retirou dos negros escravizados e explorados nas colônias o direito a viver em sua linguagem plena, visto que seu objetivo era destituir os negros de qualquer traço que os fortalecessem enquanto cultura. Os estereótipos reproduzidos nos retratos de Henschel e Christiano Junior integram uma linguagem visual construída a partir de uma perspectiva eurocêntrica que foi assimilada no Brasil como consequência da colonização.

“Todo povo colonizado — isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural — toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana” (FANON, 2008, p.34).

As reações da fotografia *Praia de Copacabana, 2018* são indicativas do estranhamento da condição negra fora do *locus* que lhe foi designado. O fato de grande parcela dos leitores, em um primeiro momento de percepção da foto, não interpretarem a presença da criança enquanto parte comum da massa que comemorava a virada do ano, é revelador de como a linguagem visual que prevalece no imaginário da população brasileira, acerca da existência dos negros, é herança da colonialidade que sobrevive através dos rótulos que envolvem corpo e nome negro. Sua visualidade dialoga de modo direto com os elementos comuns nas cenas do período colonial, onde era recorrente observar homens e mulheres em função de servidão escravagista.

Entretanto, a reprodução desses regimes e referências visuais na arte não são apenas recursos que surgem a partir da manutenção de uma memória do passado, são fórmulas expressivas utilizadas para exteriorizar emoções que latejam no presente e que também já foram sentidas em outros tempos. As emoções navegam, são transbordamentos de estruturas que embora não sejam exatamente as mesmas, despertam sentimentos semelhantes.

A construção do nome e corpo negros enquanto fórmulas expressivas estereotipadas não advêm apenas de uma manutenção simbólica do pensamento racista escravagista. A própria lógica de funcionamento da sociedade moderna capitalista, reforça esses papéis por necessidade de manutenção das estruturas de exploração trabalhista de minorias, com vistas ao acúmulo de capital. A modernidade, enquanto projeto de poder, perpetua a lógica da

colonialidade, regulando a percepção de todas as sensações que os nossos corpos emitem, silenciando formas não hegemônicas de relacionar-se com o mundo.

Segundo Mbembe (2013), são três os momentos definidores da condição dos negros, o primeiro, sua transformação em mercadoria, destituído de humanidade, sujeito a todo tipo de provação e sob a condição de gerar lucro para os seus donos. O segundo momento diz respeito ao seu acesso à escrita, a possibilidade de desenvolver uma linguagem própria após ter sido destituído da mesma, quando transformado em objeto/mercadoria. O terceiro momento se refere à globalização, a expansão dos mercados, abertura para o sistema neoliberal e exportação da condição do negro escravizado para outros territórios. Esse último aspecto possibilitou a disseminação dos discursos criados acerca dos negros, a partir do critério de raça.

A criação de narrativas ficcionais sobre os negros tendo como pressuposto o conceito de raça, se condensou a outros malefícios instituídos pelo sistema colonial. Embora o método de classificação da diversidade humana em raças estanques tenha se mostrado inoperante, o conceito de raça permaneceu ativo enquanto método de distinção hierárquica, dominação e exclusão. O sistema de colonização firmou seu poder de controle não só no corpo físico da população negra ou no seu território, mas também atuou no cerceamento da sua subjetividade e imaginário. “A desvalorização e a alienação no negro estende-se a tudo aquilo que toca a ele: o continente, os países, as instituições, o corpo, a mente, a língua, a música, a arte, etc.” (MUNAGA, 2009, p. 24).

A sobreposição desses discursos, somada a escassez de vestígios e arquivos para a preservação da memória e construção identitária dos negros, os coloca na posição de corpos cujas imagens não são construídas a partir de sua própria perspectiva. A visualidade que, hegemonicamente, foi reproduzida a respeito do seu corpo, tendo sua raça como designação universal, é visível em parcela dos comentários presentes na postagem da fotografia *Praia de Copacabana, 2018*, e a aceitabilidade que ela encontrou nos expectadores, ainda remete às ficções e falseamentos desenvolvidos quando de sua exploração pelas nações colonizadoras.

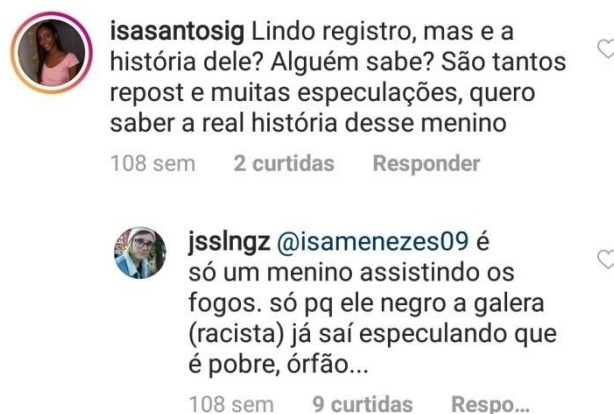
Aliás, é característico da raça, ou do racismo, suscitar ou engendrar um duplo, um substituto, um equivalente, uma máscara, um simulacro. Um rosto humano autêntico traz-se à vista. O trabalho do racismo consiste em relegá-lo para segundo plano ou cobri-lo com um véu. No lugar deste rosto, faz-se renascer das profundezas da imaginação um rosto de fantasia, um simulacro de rosto, até uma silhueta que, assim, substitui um corpo e um rosto de homem (MBEMBE, 2013, p. 66).

O acesso generalizado à representação em imagens não confere *status* como no período de surgimento da fotografia. Mesmo com a variedade e volume de imagens produzidas na atualidade, a questão da visibilidade dos sujeitos ainda é afetada pela maneira como os discursos em torno desses corpos têm sido construídos e disseminados. Corpos sem nomes, imagens generalizadas e banalizadas são exploradas nas mídias em geral.

De acordo com Fernandes (2008), os discursos são constituídos historicamente, nossa subjetividade e construção identitária/ideológica também são formadas de maneira discursiva, a partir de uma relação histórica e social. A permanente construção de narrativas e visibilidades históricas estereotipadas em torno dos negros tem relação direta com o sistema de colonização instaurado no Brasil e com a ausência de políticas afirmativas e de reparação no período que sucedeu ao fim da escravidão.

Quer se trate de literatura, de filosofia, de artes ou de política, o discurso negro foi então dominado por três acontecimentos - a escravatura, a colonização e o *apartheid*. São a espécie de prisão na qual, ainda hoje em dia, este discurso se encontra (MBEMBE, 2013, p.139).

Figura 39 - Captura de comentários no post *Praia de Copacabana, 2018* no Instagram.



Fonte: Instagram @landau

De acordo com os comentários apresentados na figura 37 é possível identificar uma discussão que questiona um comportamento que se mostrou comum dentre as reações à fotografia *Praia de Copacabana, 2018*, a dedução de que a criança era pobre e estava em situação de abandono, fato que, segundo uma das interlocutoras, se deve a cor da pele do menino. Ainda segundo Fernandes (2008), a elaboração de enunciados obedece a formações discursivas historicamente determinadas. Tendo em perspectiva essa afirmação e analisando os comentários da figura 35, e como eles sintetizam enquanto sujeitos discursivos de um

modo geral as discussões ocorridas no post da fotografia *Praia de Copacabana, 2018*, podemos compreender como a colonialidade gerou discursos construídos a partir de um sistema de oposição, tendo a cor da pele como principal marcador de diferenciação, e a exclusão do sentido de humanidade da raça negra com base nesse sistema de diferenças, constituído, por sua vez, a partir de uma ótica branca, estabelecida por meio de um jogo de contrastes branco/negro.

Hall (1997) definiu esse sistema de contrastes como uma maneira reducionista de atribuir significado, um desejo de se afirmar a partir da exclusão do outro. Esses discursos reducionistas, entretanto, têm se confrontado com resistências históricas e também contranarrativas de artistas e grupos sociais cada vez mais fortalecidos por meio de mobilização coletiva e da ocupação de espaços simbólicos, espaços virtuais e da memória eletrônica onde disputam o lugar de fala acerca de suas vivências e corpos.

4 CAPÍTULO III – PRÁTICAS DE RUPTURA

“Quando rejeitamos a história única, quando percebemos que nunca existe uma história única sobre lugar nenhum, reavemos uma espécie de paraíso”.

Chimamanda Ngozi Adichie, 2019.

De acordo com Quijano (2002) as instâncias de controle social se estruturam como um *padrão histórico de poder* que se reproduz a partir da articulação de mecanismos autoritários. Segundo o autor, o atual padrão de poder mundial, está pautado nos conceitos de Colonialidade, Capitalismo, Estado/Estado-Nação e Eurocentrismo. A colonialidade, por sua vez, se sustenta na ideia de raça como instrumento de classificação social, essa ideia é base de sustentação do capitalismo enquanto modo de exploração, tendo o estado como instrumento de controle individual e coletivo, e o Eurocentrismo como lógica de dominação de subjetividades.

Desde então, no atual padrão mundial de poder, impregnam todas e cada uma das áreas da existência social e constitui a mais profunda e eficaz forma de dominação social, material e intersubjetiva, e são, por isso mesmo, a base intersubjetiva mais universal de dominação política dentro do atual padrão de poder (QUIJANO, 2002, p. 37).

A proposta de um pensamento decolonial que rompa com o padrão eurocêntrico de pensamento se delineia na perspectiva de propor outros parâmetros para a experiência sensível, a ideia de uma neutralidade epistemológica omite a realidade de um sentir plural, que também esteja pautado na vivência de cada um e do todo em coletivo. Consequentemente, a decolonialidade se propõe a desmistificar a ideia de neutralidade enquanto disfarce para o eurocentrismo, e sua existência na qualidade de única forma válida de saber, em benefício de um modelo de conhecimento plural, descentralizado, periférico e heterogêneo.

Nesse capítulo propomos um diálogo entre os autores discutidos, na perspectiva de enunciar práticas estéticas que rompam com os regimes de visibilidade e narrativas hegemônicas, como as que constatamos estarem presentes na fotografia *Praia de Copacabana, 2018*. Nossa discussão irá se pautar predominantemente nos conceitos de decolonialidade (QUIJANO, 2002; MBEMBE, 2013; MIGNOLO, 2015) e dissenso (RANCIÈRE, 2014), em articulação com artistas que propõem em suas obras possibilidades narrativas que se deslocam dos regimes de visibilidade impostos pela normatização dos corpos e da experiência subjetiva. *Cartas ao mar*, de Eustáquio Neves, *Páginas Vermelhas*, de

Éder Oliveira e *Tipos*, de Fernando Banzi são as obras examinadas e perspectivadas enquanto práticas de arte decolonial.

A hierarquização do fazer artístico a partir de aspectos regionais e étnicos se concretizou como uma das estratégias mais eficientes da colonização, forma manifesta do racismo que se estende aos dias de hoje e classifica os intelectuais e artistas não brancos como profissionais inferiores (MIGNOLO, 2015). É importante ressaltar que quando nos referimos a um ainda atuante conceito de raça, não estamos o considerando enquanto função biológica, uma vez que nesse contexto, essa classificação foi desconsiderada por sua ineficácia, sobretudo nos reportamos ao coeficiente racial enquanto um denominador social de exploração que atravessa toda nossa vivência em sociedade.

Para contextualizar o conceito de dissenso, Rancière (2014) assinala que um processo global de sujeição não deve ser entendido como prerrogativa para emancipação dos sujeitos. Para o autor, o fator emancipatório vem da plena capacidade de qualquer indivíduo, ele atesta que as estruturas sociais não devem ser tomadas enquanto mecanismo condicionante das posições dos sujeitos em sociedade, “a emancipação deixou de ser concebida como construção de novas capacidades para ser promessa da ciência àqueles cujas capacidades ilusórias só podiam ser a outra face de sua incapacidade real.” (RANCIÈRE, 2014, p. 46).

Contudo, entendemos que a questão da subordinação dos sujeitos em determinadas posições sociais advém de construções, de fato não são lugares naturais, mas naturalizados a partir do processo de assimilação de uma natureza ficcionalizada. Esse processo encarna o propósito de ditar a capacidade e subjetividade de cada ser a partir do coeficiente racial. São construções sociais remontadas em virtude de um sistema colonial que os pretendia enquanto força de trabalho e mão de obra escravizada, materializando essa sujeição por meio da exploração capitalista.

De tal modo, é fundamenta compreender que essas construções discursivas compõem um projeto de não universalidade dos negros e negras, e que o entendimento do processo de uma colonialidade em globalização é necessário para nossa perspectiva sobre a prática de dissenso enquanto ferramenta de uma *Aesthesis decolonial*. (MIGNOLO, 2015).

Por *Aesthesis decolonial*, Mignolo (2015) pressupõem um conceito/estratégia de enfrentamento a uma estética moderna e colonial por meio de propostas artísticas. O autor define Estética como um modelo normatizado da experiência do sentir, comumente atrelado à questão do belo e do estilo. *Aesthesis*, por sua vez, é descrita como uma experiência sensorial aberta a todos os tipos de sentidos, suscitando uma pluralidade sinestésica.

A disputa em torno do que é considerado belo e quais estilos devem ser validados na experiência estética está no cerne da proposta da *praxis* decolonial, posto que essas validações são dispositivos de controle subjetivo gerenciados pelo eurocentrismo. Centrada na criação de propostas expositivas e curatoriais enquanto estratégias de ruptura estética, a *Aesthesis* propõe um deslocamento no senso comum do que é produzido no campo da arte, na perspectiva de irromper com esquemas de regimes de visibilidade pré-definidos.

Acerca da funcionalidade dos Museus enquanto espaços de ruptura, Rancière (2014) destaca a sua função de abrigar obras que são muitas vezes deslocadas de suas concepções e temporalidades primárias, como artefatos religiosos ou históricos.

O museu - entendido não como simples construção, mas como forma de recorte do espaço comum e modo específico de visibilidade - poderá acolher mais tarde qualquer outra forma de objeto do mundo profano, também assim desvinculado. É também por isso que em nossos dias ele poderá prestar-se a acolher modos de circulação de informação e formas de discussão política que tentam opor-se aos modos dominantes de informação e discussão sobre as questões comuns (RANCIÈRE, 2014, p. 59).

O conceito de dissenso para o autor consiste nessa prática de deslocamento de regimes prioritários, e se estende para além do âmbito dos Museus e espaços convencionais de arte. O dissenso é pretendido como prática de um regime político de sensorialidade (RANCIÈRE, 2014). Diferentemente do regime de polícia, cuja orientação se dá a partir do controle e ordenamento dos corpos, o regime político para Rancière, é um lugar de questionamento e reposicionamento

Política não é, em primeiro lugar, exercício do poder ou luta pelo poder. Seu âmbito não é definido, em primeiro lugar, pelas leis e instituições. A primeira questão política é saber que objetos e que sujeitos são visados por essas instituições e essas leis, que formas de relação definem propriamente uma comunidade política, que objetos essas relações visam, que sujeitos são aptos a designar esses objetos e a discuti-los (RANCIÈRE, 2014, p.59).

Segundo Rancière (2014), para tocar a sensibilidade do espectador, se faz necessário tirá-lo de um campo de regime visual onde hegemonicamente determinadas imagens são inseridas, seja o espaço físico onde elas são apresentadas como os museus e galerias, ou a temática e modo como são trabalhadas. Essa prática, ainda comum nos meios de comunicação e repetidamente utilizada na produção imagética em torno da desigualdade social e tragédias, resultam na consolidação dos padrões visuais nas quais tem sido historicamente constituídas.

Para o autor esse deslocamento da experiência sensível não deve ser confundido como uma intencionalidade na arte, que tende a propositalmente projetar determinadas reações nos espectadores. É preciso romper com as dinâmicas do visível, estabelecendo novas possibilidades do sensível, rompendo com a reprodução de estereótipos sociais e raciais espetacularizados com a finalidade de comover os espectadores. Para ele, é necessário explorar diferentes modos de expressão, que sejam capazes de tirar os espectadores de uma zona de conforto visual na qual as imagens violentas, que a priori seriam intoleráveis, não mais os sensibiliza, não pela sua reprodução em excesso, mas pela dinâmica naturalizada de sua enunciação.

A realidade, segundo Rancière (2014), se abre para uma pluralidade de perspectivas de apresentações, sendo a potencialidade da ficção do real uma estratégia de desconstrução das dinâmicas de distribuição dos corpos e do senso comum sobre eles. “O problema não é opor a realidade a suas aparências. É construir outras realidades, outras formas de senso comum, ou seja, outros dispositivos espaçotemporais, outras comunidades de palavras e coisas, formas e significados.” (RANCIÈRE, 2014, p. 99).

Sendo a subjetividade dos povos racializados uma premissa construída e operada historicamente em benefício do sistema colonial, a prática do dissenso e da decolonialidade se mostra como uma perspectiva de criação e expressão de novas sensibilidades estéticas. Embora a arte tenha sido instrumentalizada pelo aparato colonizador enquanto ferramenta de hierarquização e distinção simbólica, artistas e curadores vêm utilizando o fazer artístico como um caminho de resistência e de retomada do entendimento histórico sobre existências não brancas.

Para Mignolo (2015), a arte tem fundamental importância no resgate das narrativas dos povos colonizados, a modernidade tem atuado para apagar, silenciar e deslegitimar formas diversificadas de sentir e se relacionar com o mundo, o fazer artístico, sendo assim, se constitui como espaço de resistência e subversão. Apesar de sua empreitada vitoriosa enquanto modelo econômico, o projeto colonizador da modernidade não conseguiu destituir e aprisionar o imaginário dos povos da diáspora, e é justamente essa função imaginária que irrompe como força capaz de inaugurar ações transformadoras, que se realizam na subjetividade dos povos colonizados e seus descendentes.

Apesar das táticas de esquecimento e silenciamento, próprios da sociedade moderna e colonial, terem sido aplicadas na realidade social brasileira, seu passado escravagista soterrado no Cais do Valongo está presente na obra *Cartas ao Mar* (2018), de Eustáquio Neves. Nessa criação, o artista resgata a memória do Cais do Valongo, localizado na Zona

portuária do Rio de Janeiro, que em julho de 2017 ganhou o título de Patrimônio Mundial da Unesco, passando a ser reconhecido com um “lugar de memória”.

Principal porta de chegada e vala comum dos corpos negros que não sobreviviam à travessia nos navios negreiros após serem sequestrados no continente africano, a história do Cais é rememorada na obra de Eustáquio Neves. Em alusão às cartas que eram lançadas ao mar dentro de garrafas como forma de perpetuação de uma história ou memória, a mensagem em questão é a do terror da escravidão, um anseio para que as pessoas nunca se esqueçam desse passado e sempre reflitam sobre suas reverberações no presente (ORLANDI, 2018).

Cartas ao mar é composta por imagens em grandes dimensões concebidas por meio da experimentação de procedimentos fotográficos analógicos e tinta em papel de algodão. O processo de elaboração da obra se iniciou a partir de uma coleta de depoimentos de moradores e comerciantes da área portuária do Rio de Janeiro. A obra é composta por fotografias de amigos e um autorretrato do próprio fotógrafo. As imagens ainda trazem em sua composição carimbos e textos como “carregado” e “lote”, em referência à condição de objeto reservada à população negra do passado e dos dias atuais “eu também quis falar sobre os navios negreiros contemporâneos, como os trens suburbanos apinhados de gente pobre, em geral negra, que trabalha no centro, vive nas periferias das grandes cidades e chega a passar três, quatro horas ou mais por dia dentro do transporte público” (NEVES, 2018, n.p)

Figura 40 – Série Cartas ao mar de Eustáquio Neves.



Fonte: <http://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/brazilian-photographer-eustaquio-neves/>

O artista aciona os conceitos de memória e silenciamento na medida em que resgata a técnica das mensagens na garrafa como recurso artístico, recriando e reproduzindo no presente uma memória do passado. O contexto marítimo que é pressuposto pelo uso das garrafas dialoga com os navios negreiros e com o Cais do Valongo. A mensagem no caso da obra de Eustáquio é uma criação simbólica, uma memória com base em narrativas históricas e ficcionalizadas pelo artista.

Ainda inseridos como recursos simbólicos, as etiquetas com numeração de lotes e peso escancaram o processo de animalização e objetificação dos negros escravizados. As fotografias dos sujeitos nas mensagens promovem um deslocamento na *práxis* do retratismo, no padrão exotizado das *carte de visite* comum à época da escravidão, como situamos no segundo capítulo, com base nas séries de retratos de Henschel e Christiano Junior.

A partir de seu próprio autorretrato e dos retratos de pessoas próximas, Eustáquio Neves estabelece uma produção visual crítica, afrocentrada e reconstrói as possibilidades memoriais dos negros. Cartas ao Mar se instaura como prática de dissenso por meio da

ruptura com modelos visuais do passado, recriando novas possibilidades narrativas, nela o corpo negro é exposto fora dos regimes de visibilidade que lhes são sugeridos.

A visibilidade dos negros no presente, em diálogo com as produções imagéticas do passado, compõe regimes de visibilidades que são alimentados cotidianamente nos meios de comunicação. Mesmo com a variedade e volume de imagens que são produzidas na atualidade, a questão da visibilidade dos sujeitos ainda é afetada pela maneira como os discursos em torno desses corpos tem sido construídos e disseminados, corpos sem nomes, imagens generalizadas e banalizadas são midiaticizadas pela imprensa sensacionalista.

O artista paraense Eder Oliveira faz da exploração desses estereótipos de violência pela mídia o seu material de trabalho. Em suas obras, o artista reproduz imagens de pessoas com traços físicos comuns à sua região e que são registradas em fotografias publicadas nas páginas criminais de veículos sensacionalistas.

Na série *Páginas vermelhas* (2018), Éder Oliveira promove o deslocamento de uma visibilidade banalizada em registros policiais para pinturas em óleo sobre tela, essas mudanças de suporte e de espaço de visualização, propiciam aos espectadores da obra um distanciamento do discurso que recobre essas imagens quando estão representadas nas páginas vermelhas dos jornais.

Figura 41- Série Páginas Vermelhas. Éder Olivera. 2015.



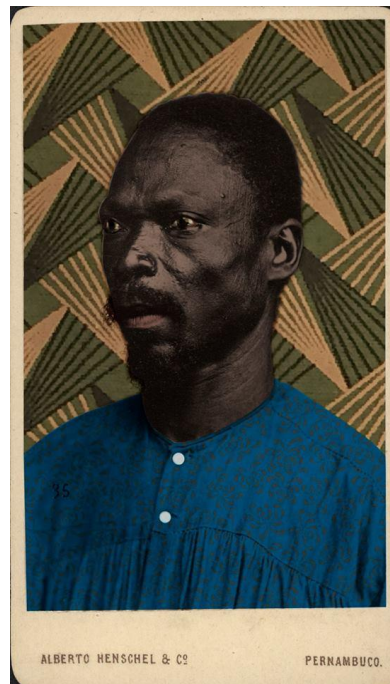
Fonte: <http://www.ederoliveira.net/obras#26>

A popularização das câmeras fotográficas e smartphones gerou um acesso maior à produção de imagem por parte da população. Nas redes sociais, os indivíduos estão constantemente envolvidos em dinâmicas de autoimagem e compartilhamento de narrativas próprias, contudo, os meios de comunicação tradicionais, ainda são instrumentos validadores de significados, e no que diz respeito aos corpos dos negros, os estereótipos de pobreza e violência ainda são os revestimentos predominantes.

Ao promover o deslocamento da fotografia midiaticizada para a pintura, Eder Oliveira subverte o sentido prioritário dessas imagens. A banalidade dos retratos super expostos e midiaticizados reproduzidos em pinturas, indicam como o artista possibilita que a visualidade desses corpos marginalizados entre em contato com o espectador de uma maneira ressignificada, fora dos discursos que habitualmente os contorna

A série Tipos (2019), de Fernando Banzi, nos conduz por outra perspectiva de ressignificação simbólica, por meio da técnica da manipulação e fotopintura digital o artista propõe uma releitura sobre a série de retratos tipológicos do fotógrafo Alberto Henschel. A proposta de Banzi é promover uma restauração simbólica da subjetividade subtraída dos negros escravizados no Brasil e retratados por Henschel na série Tipos Negros. (CUSTÓDIO e RIBEIRO, 2020). Estratégia comum do período colonial, o apagamento de traços identitários das etnias nações sequestradas para fins escravagistas visava enfraquecer seus vínculos de referência aos lugares originários e sentidos de pertencimento e coletividade. Banzi reconstrói as padronagens das vestimentas e adereços dos retratados utilizando estampas características do continente africano, o artista também efetua interferências no fundo da imagem reconfigurando as bases do padrão *carte de visite*.

Figura 42 - Retrato da série Tipos, de Fernando Banzi.



Fonte: <https://www.fernandobanzi.com/>

Por meio dessas interferências, o autor projeta outras dinâmicas enunciativas para as imagens, despertando novas possibilidades de significação e experiência sensível. O passado aqui, assim como na obra *Cartas ao Mar* de Eustáquio Neves, está posto como um ponto de partida e de questionamento, e é por meio dele que as feridas da colonialidade são reabertas e expostas.

Figura 43 - Retrato da série Tipos, de Fernando Banzi.



Fonte: <https://www.fernandobanzi.com/>

Sendo assim, enquanto prática decolonial, a arte é uma potente ferramenta de reparação dos danos e das narrativas forjadas pelo legado colonial. Ao considerar a arte como um lugar de resistência e ressignificações, criam-se processos de identificação, rememoração e construção de visualidades e narrativas plurais, que fogem dos estereótipos redutores e hegemônicos.

A decolonialidade é tanto o desvelamento da ferida quanto a possibilidade de cura. Torna a ferida visível, tangível; dá voz ao grito. E, ao mesmo tempo, a estética decolonial se move em direção à cura, ao reconhecimento, à dignidade daquelas práticas estéticas que foram excluídas do cânone da estética moderna. (MIGNOLO, 2015, p.136, tradução nossa).¹³

Essa reconfiguração das dinâmicas históricas e políticas para o campo da arte é precisamente o que Rancière (2014) propõem enquanto ação de deslocamento dos ordenamentos pré-estabelecidos.

O regime de visibilidade que constribe certas temáticas, corpos e subjetividades a performarem sempre os mesmos estereótipos aos quais são conformados sistematicamente, nos impele a uma acomodação. Sendo assim, essa prática de dissenso, de deslocamento a partir do ativismo artístico rompe com os regimes de visibilidade vigentes, desestabilizando seu sistema.

Nesse quadro, há, em segundo lugar, as estratégias dos artistas que se propõem a mudar os referenciais do que é visível e enunciável, mostrar o que não era visto, mostrar de outro jeito o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos (RANCIÈRE, 2014, p. 64).

Mbembe (2013) discorre sobre as possibilidades narrativas relativas aos indivíduos negros, o autor comenta como a deficiência de vestígios históricos fortalece o regime vitorioso dos discursos concebidos enquanto justificativa para a racialização e exploração dos povos escravizados.

A reconstrução identitária dos negros pós-colonização passou pela necessidade de reabertura dessas feridas e de ruptura das construções históricas enviesadas pelo racismo. Mesmo compreendendo os aspectos ficcionais por trás de tais discursos, é entendimento dos movimentos negros organizados a retomada do conceito de raça como um grito de resistência

¹³ “La decolonialidad es a la vez la develación de la herida y la posibilidad de sanación. Hace la herida visible, tangible; le da voz al grito. Y, al mismo tiempo, la aesthesis decolonial se mueve hacia la sanación, el reconocimiento, la dignidad de esas prácticas estéticas que han sido excluidas del canon de la estética moderna.”

e estratégia de fortalecimento de elos comunitários, “a invocação da raça ou a tentativa de estabelecer uma comunidade racial visam, primeiro, fazer nascer um vínculo com o qual possamos erguer como resposta a uma lógica de subjugação e de fractura biopolítica” (MBEMBE, 2013, p. 68).

De tal modo, tendo a arte como uma plataforma também política de discussão, as obras de Eustáquio Neves, Eder Oliveira e Fernando Banzi devem ser compreendidas a partir dessa dinâmica de reconstrução identitária e reabertura de conflitos. Não se trata de fechar a ferida, visto que ela ainda sangra, mas sim de disputar seus contextos de formação.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao percorrer por todas as etapas desenvolvidas na pesquisa, constatamos que as reações despertadas pela fotografia *Praia de Copacabana, 2018* correspondem a discursos que guardam resquícios de modelos de pensamentos coloniais. A fotografia em si, enquanto artefato visual constituído a partir da subjetividade do fotógrafo, também revela como esses padrões históricos coloniais permanecem ativos no nosso imaginário.

Uma disputa de narrativas se instaurou a partir da postagem da fotografia *Praia de Copacabana, 2018*, na rede social Instagram, e se expandiu por intermédio de outros meios de comunicação. Parte dos usuários da rede interpretou a fotografia presumindo a imagem da criança negra dentro de um contexto de empobrecimento e abandono, enquanto a outra apontava o viés estereotipado dessa interpretação. De tal modo, a pesquisa caminhou no sentido de tentar entender quais contextos históricos contribuíram para a possibilidade dessa disputa de narrativas sobre um corpo racializado e como o fator raça e o processo de colonização são estruturas que ainda edificam o nosso olhar.

No primeiro capítulo identificamos que o conceito de raça foi constituído a partir de um referencial branco e ocidental, esse olhar externo delimitou os contornos da existência do negro segundo uma lógica que condicionava a sua natureza, comportamento e capacidade intelectual como prolongamentos de um coeficiente racial. Essa condição promoveu um silenciamento, apagamento e subjugação das relações sociais e subjetivas do negro, restringindo sua existência em uma oposição redutora ao branco, que por sua natureza era bom e intelectualmente capacitado, um tipo de espelhamento que refletia desfavoravelmente a imagem do negro.

Discutimos ainda no primeiro capítulo como a ideia de um espelhamento transita tanto na concepção da prática fotográfica quanto no conceito de raça. Dialogando com o conceito de regime de visibilidade e colonialidade, observamos como o conceito de raça foi estabelecido a partir de uma perspectiva do homem branco colonizador, os discursos ficcionais das nações colonizadoras construíram uma ideia despejada de sentido concreto sobre os negros e a África, e essas narrativas ainda circulam nas nossas produções discursivas atuais.

No segundo capítulo partimos para a análise da fotografia em si. Começamos descrevendo os aspectos compositivos da fotografia e como as reações publicadas no Instagram estabeleciam leituras que excediam os dados iconográficos explicitados na imagem.

Originalmente captada em formato colorido, a fotografia *Praia de Copacabana, 2018* passou por tratamento em software de edição de imagens, no qual o autor, além de optar pela edição em preto e branco, operou outras modificações que acentuaram o contraste entre o menino negro imerso no mar em primeiro plano, a massa desfocada de pessoas vestidas de branco e os prédios em segundo plano.

Os comentários e reações dos usuários do Instagram na publicação do fotógrafo nos conduziram a questionar o que leva o público a associar a imagem de um menino negro à ideia de pobreza e abandono? O que podemos apreender para além dos aspectos visuais registrados nesta fotografia? A partir desses questionamentos estabelecemos uma análise dialógica observando alguns aspectos compositivos que a fotografia compartilha com as séries Tipos Negros, do Albert Henschel e a série de retratos de negros de Cristiano Jr.

Por meio da metodologia de Warburg (2015) nos propomos a identificar as possíveis sobrevivências, *fórmula de pathos*, de referências visuais características do período colonial brasileiro expressas na fotografia *Praia de Copacabana, 2018*. Com vista a compreender como nosso passado escravagista colonial influencia na visão que temos sobre o ser negro, partimos para uma análise comparativa entre o nosso objeto de estudo e as séries de Henschel e Cristiano Jr, na qual constatamos que os retratos exotizados das *Cartes de visite* e suas práticas fotográficas documentais ajudaram a constituir padrões visuais no imaginário coletivo e a perpetuá-los como estereótipos.

Os detalhes que identificamos enquanto *fórmula de pathos* na análise comparativa entre as fotografias foram o nome e o corpo negro. O elemento comum entre as imagens comparadas e que nos conduziu até essa conclusão foi a ausência de identificação dos retratados, tendo em substituição ao nome próprio a palavra negro etiquetada enquanto característica definidora, um marcador social utilizado historicamente como instância taxativa. No que diz respeito à representação do corpo negro, identificamos a repetição de imagens de pessoas negras em condições de trabalho compondo um regime de visibilidade que reforça a concepção do negro enquanto mão de obra escravizada e mercadoria, essas reproduções conduzem a uma distribuição dos espaços prioritários destinados aos negros na paisagem da cidade, sua presença segundo esse padrão visual é construída tendo em perspectiva o delineamento da sua existência como força de trabalho.

Observamos também que as relações de abusos do período colonial permanecem na modernidade por meio de práticas capitalista e globalizadas de exploração, assim como igualmente permanecem os regimes visuais praticados no passado. Assombrados pelos estereótipos constituídos no período da colonização, essas sobrevivências são expressas em

composições visuais, através de mecanismos, de construções e padrões visuais. Constatamos o jogo de contrastes como o mais evidente mecanismos de exposição desses estereótipos, visto que joga com os afetos dos espectadores de modo intencional, a partir de uma dinâmica de oposições, e, como já referido, os pólos negativos da lógica de oposição recaem sobre o corpo do negro.

No terceiro capítulo utilizamos os conceitos de decolonialidade, *aesthesis decolonial* e dissenso para discutir práticas estéticas que se desprendem dos padrões e regimes de visibilidade vigentes, como os que analisamos a partir da fotografia *Paia de Copacabana, 2018*. Discutimos esses conceitos em articulação com artistas cujas obras estabelecem deslocamentos estéticos e contrapõem as narrativas hegemônicas que estereotipam e silenciam a experiência subjetiva dos povos racializados

As obras destacadas foram Cartas ao Mar de Eustáquio Neves, Páginas vermelhas de Eder Oliveira e a Série Tipo de Fernando Banzi. Essas obras, de modo geral, abordam os regimes de visibilidade comum aos negros, e também, indígenas, como no caso da obra páginas vermelhas, perspectivando uma desarticulação nos rótulos comumente utilizados acerca desses povos. A obra Cartas ao Mar traz a narrativa de si e um olhar crítico sobre a escravidão e a memória da diáspora, na série Tipos, Banzi se propõe a restaurar os traços identitários silenciados pelo olhar colonizado e eurocêntrico presentes nos retratos de Albert Henschel.

Observamos ainda, como esses estereótipos racistas não são elementos compulsórios nas produções visuais, propostas artísticas podem ser posicionadas enquanto prática de ruptura desses regimes visuais coloniais, promovendo deslocamento nos padrões reducionistas, elevando as feridas da colonialidade para a superfície onde elas podem ser contestadas e ressignificadas.

Concluimos o capítulo destacando a importância do surgimento de propostas artísticas que se lançam na perspectiva de reconhecer os danos que os processos coloniais desencadearam e que continuam a desencadear na experiência cotidiana da população negra e dos povos originários.

Por fim, considero que a fotografia *Praia de Copacabana, 2018* nos fornece subsídios para compreender que o legado colonial ainda resiste como discurso vigente no nosso modo de fazer e ler imagens, as discussões levantadas por sua publicação no Instagram são exemplos de uma disputa de narrativas, que, por mais que ainda estejam contaminadas por essa herança histórica, já se mostram atentas aos seus mecanismos de poder.

REFERÊNCIAS

- ALBERT, Henschel. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21607/albert-henschel>. Acesso em: 15 de Jan. 2020. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7
- ALMEIDA, Silvio. **O que é racismo estrutural?**. São Paulo: Editora letramento, 2018.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BRANDÃO, Jack; MASCARENHAS, Mariana da Cruz. **Fotografia documental: representação do mundo ou construção do real**. 2018. Disponível em: <http://seer.casperlibero.edu.br/index.php/libero/article/view/989/932>. Acesso em: 12/01/2020.
- BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: história e memória**. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: Educs, 2004.
- CARLINI, Lara Carpanedo. **Entre memórias e silêncios: as práticas conceitualistas da América Latina e seu projeto socioartístico de emancipação**. 2017. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/S12/26encontro_____CARLINI_Lara_Carpanedo.pdf. Acesso em: 14/01/2020
- CUSTÓDIO, Túlio; RIBEIRO, Stephanie. **Cores e Valores**. 2020. Disponível em <https://www.fernandobanzi.com/tipos>. Acesso em: 15/01/2020.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- _____. **Quando as imagens tocam o real**. 2012. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60/62>. Acesso em: 08/01/2018.
- _____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DORETTO, Juliana; FURTADO, Thais Helena. **O “menino negro” da foto: a produção de sentidos nos comentários dos leitores do El País**. 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/195747>. Acesso em: 12/01/2020.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FARAH, Angela Maria. **A criança em situação de rua na imprensa paranaense: A construção social nos deslocamentos semânticos**. 2018. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-12072018-143945/publico/ANGELAMARIAFARAH.pdf>. Acesso em: 12/01/2020
- FERNANDES, Claudermar Alves. **Análise do discurso: reflexões introdutórias**. São Carlos: Editora Claraluz, 2008.

FILHO, Ney Costa Santos. **Em Busca da Felicidade: O Cinema e a Utopia do Bom, do Bem e do Melhor.** 2018. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/36307/36307.PDF>. Acesso em: 12/01/2020.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia.** São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** São Paulo: Edições Loyola, 1996.

GERALDO, Daniel José. **O garoto negro em copacabana: uma análise do fotojornalismo e sua estética social.** 2018. Disponível em: <http://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/bitstream/123456789/21348/1/PDF%20-%20Daniel%20Jos%C3%A9%20Geraldo.pdf>. Acesso em: 12/01/2020.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Revistas dos tribunais LTDA, 1990.

HALL, Stuart (Ed.); Evans, J; Nixon, S. **Representation: Cultural Representations and Signifying Practices.** Thousand Oaks, CA, US: Sage Publications. Editora Sage Publication, 1997.

JAGUARIBE, Beatriz; LISSOVSKY, Maurício. **The Visible and the Invisibles: Photography and Social Imaginaries in Brazil.** 2008. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/public-culture/article-abstract/21/1/175/50210/The-Visible-and-the-Invisibles-Photography-and?redirectedFrom=PDF>. Acesso em: 14/09/2020

LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** Campinas: UNICAMP, 1990.

KOSSOY, Boris. **História e Fotografia.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

_____. **Realidades e ficções na trama fotográfica.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.

LANDAU, Lucas. **A foto do menino no réveillon.** 2018. Disponível em: <https://www.lucaslandau.com/news/2018/12/2/a-foto-do-menino-no-reveillon>. Acesso em: 20/01/20

LENZI, Maria Isabel Ribeiro. **Retratos de escravizados pelo fotógrafo Christiano Junior (1832 – 1902).** 2020. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/?p=14617>. Acesso em 15/01/20.

MACEDO. Vilcionei de Andrade. **O mundo invisível por trás da fotografia.** 2018 Disponível em: <http://repositorio.unesc.net/bitstream/1/6167/1/Vilcionei%20Andrede%20Macedo.pdf>. Acesso em: 12/01/2020.

MACHADO, Claudete Nascimento. **Arte assombrada e arte engajada dos povos de terreiro: olhares de sobrevoo na amazônia brasileira.** 2018. Disponível:

- http://anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontro_____MACHADO_Claudete_Nascimento.pdf. Acesso em: 12/01/2020
- MANOVICH, Lev. **Instagram and Contemporary images**. 2017. Disponível em <http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image>. Acesso em: 08/01/2018.
- MARCONDES FILHO, Ciro. **Haverá vida após a internet?**. 2001, Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3136> Acesso em: 08/09/2019.
- MBEMBE, Achille. **Crítica da razão Negra**. Lisboa - Portugal: Editora Antígona, 2013.
- MIGNOLO, Walter; GÓMEZ, Pedro Pablo. **Trayectorias de re-existencia: ensayos en torno a la colonialidad/decolonialidad del saber, el sentir y el creer**. Bogota: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2015.
- MUNANGA. Kabengele. **Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo e etnia**. Rio de Janeiro: Editora da UFF. 2004.
- NEVES, Eustáquio. In: ORLANDI, Ana Paula. **Conversa com Eustáquio Neves** “Cartas ao mar”. 2018. Disponível em: <http://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/brazilian-photographer-eustaquio-neves/>. Acesso em: 15/01/2020.
- ORLANDI, Ana Paula. **Conversa com Eustáquio Neves** “Cartas ao mar”. 2018. Disponível em: <http://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/brazilian-photographer-eustaquio-neves/>. Acesso em: 15/01/2020.
- PELBART, Peter Pál. **A nau do tempo rei: Ensaios sobre o tempo da loucura**. Rio de Janeiro: Editora Imago. 1993.
- PEREZ, Karine. **Relações entre fotografia, memória e ficção**. 2015. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2015/comites/cpa/karine_perez.pdf. Acesso em: 12/01/2020
- POMIAN, Krzystof. **Do monopólio da escrita ao repertório ilimitado das fontes: um século de mutações da história**. 2012. Disponível em: <http://revistaacervo.an.gov.br/seer/index.php/info/article/view/564/436>. Acesso em: 05/12/2018.
- POSTIGO, Evelyn Louyse Godoy. **Cidade maravilha, purgatório da beleza e do caos: pureza, desejo e perigo na representação de favelas cariocas**. 2019. Disponível em: https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/11812/TESE%20EVELYN%20FINAL_.pdf?sequence=2&isAllowed=y. Acesso em: 12/01/2020
- QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade, poder, globalização e democracia**. In: Revista Novos Rumos, v. 17, n. 37, p. 4-25, maio./ ago. 2002.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes. 2014.

_____. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac. 2009.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade, poder, globalização e democracia. In.: **Revista Novos Rumos**, v. 17, n. 37, p. 4-25, maio./ ago. 2002.

SAMAIN, Etienne. **As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo**. 2012. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/viewFile/23089/13635>. Acesso em: 08/01/2018.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se Negro**. Rio de Janeiro: Editora Graal. 1990.

SUZUKI, Clarissa. 2018. **Retornar ao passado para ressignificar o presente e construir o futuro: de-colonialidade no ensino das artes visuais**. 2018. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontro____SUZUKI_Clarissa.pdf. Acesso em: 14/01/2020

TEXEIRA, Henrique Augusto Nunes; Froner, Yacy Ara. **Por um regime de oposições: A crítica da imagem fotográfica a partir de Boris Kossoy**. 2008. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2008/artigos/077.pdf>. Acesso em: 12/01/2020

VINHOSA, Luciano. **Documentos e registros: um ponto de vista crítico sobre os discursos da arte e a fotografia**. 2009. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/luciano_vinhosa_simao.pdf. Acesso em: 12/01/2020.

WARBURG, Abby. **História de fantasmas para gente grande**. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

WAIZBORT, Leopoldo. In: WARBURG, Abby. **História de fantasmas para gente grande**. São Paulo: Companhia das letras, 2015.
