

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ

HADASSA GOMES FONSECA

**A ESTÉTICA DISSIDENTE EM REDE: O AUTORRETRATO FOTOGRÁFICO
COMO CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE DE PESSOAS NEGRAS**

DISSERTAÇÃO

CURITIBA

2023

HADASSA GOMES FONSECA

**A ESTÉTICA DISSIDENTE EM REDE: O AUTORRETRATO FOTOGRÁFICO
COMO CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE DE PESSOAS NEGRAS**

The Dissident aesthetics in social media: The self-portrait as a construction of identity for black people.

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR).

Orientadora: Professora Doutora Maurini de Souza.

CURITIBA

2023



[4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Esta licença permite remixe, adaptação e criação a partir do trabalho, para fins não comerciais, desde que sejam atribuídos créditos ao(s) autor(es) e que licenciem as novas criações sob termos idênticos. Conteúdos elaborados por terceiros, citados e referenciados nesta obra não são cobertos pela licença.



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Campus Curitiba



HADASSA GOMES FONSECA

A ESTÉTICA DISSIDENTE EM REDE: O AUTORRETRATO FOTOGRÁFICO COMO CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE DE PESSOAS NEGRAS

Trabalho de pesquisa de mestrado apresentado como requisito para obtenção do título de Mestre Em Estudos De Linguagens da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Área de concentração: Linguagem E Tecnologia.

Data de aprovação: 25 de Agosto de 2023

Dra. Maurini De Souza, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Dr. Francisco Jose Daher Junior, Doutorado - Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop)

Dr. Marcelo Fernando De Lima, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Documento gerado pelo Sistema Acadêmico da UTFPR a partir dos dados da Ata de Defesa em 28/08/2023.

Dedico a aquelas com a qual divido o pranto e o prato, a aquelas que sem a guiança em amor, beleza e graça, não seria possível fazer “andar a palavra”. Dedico a aquelas que sempre estiveram de corpo, alma e espírito em minhas pequenas revoluções diárias. A vocês, Rosemeire, Erika e Rebeca.

AGRADECIMENTOS

O ato de parar para agradecer é sempre feito por um movimento de retorno, é como se a mente fizesse todo o trajeto de um caminho percorrido até aqui. Atravessar um grande portal, seja ele qual for nunca é uma tarefa fácil, é continuamente um caminho de fé, pois, não se sabe o que aguarda durante a caminhada, nem como será do outro lado, mas a expectativa de transformação e de novas possibilidades que surgirão depois que se deixa a entrada do portal, é que faz a viagem valer a pena. Eu mencionei, na introdução deste trabalho, que a pesquisa se propunha como um oráculo, que indica caminhos sábios para uma missão muitas vezes impossível, a menção ao oráculo não é à toa, pois, durante toda a minha jornada como mestranda, os variados oráculos estiveram me apontando os caminhos, me lembrando de que não estava sozinha e de que essa jornada já tinha sido caminhada muito antes e também sonhada por todas e todos aqueles que vieram antes de mim. Vislumbrar o caminho percorrido até aqui também me faz pensar sobre as bifurcações que existem na estrada, sobre as expectativas, sobre as decepções, sobre as boas surpresas também; a verdade é que, apesar de ter um objetivo traçado, às vezes as coisas não serão exatamente como se imaginou, mas isso não é algo ruim, só quer dizer que qualquer jornada vai nos atravessar de formas diferentes, talvez seja até tenebrosa, mas não quer dizer que não valha a pena.

Apesar do meu tom poético, estou longe de romantizar a jornada acadêmica. Produzir ciência enquanto um corpo dissidente, sendo atravessada pelos marcadores sociais de raça, gênero, sexualidade e classe, muitas vezes em vulnerabilidade socioeconômica, emocional, territorial e física, nunca estive distante de minha pesquisa; o pessoal não se desvencilha da gestação de uma pesquisa, é algo íntimo, está presente nos maus, intermediários e bons momentos, por isso celebro a finalização deste ciclo, pois reconheço de onde vim e sei que não cheguei até aqui sozinha.

Neste momento agridoce, grandioso e simbólico em que atravesso esse grande portal, revejo a minha longa caminhada. Uma caminhada repleta de muito amor, incentivo, lágrimas de felicidade, noites mal dormidas, relapsos de desespero, fadigas mentais e emocionais, leituras, alimentação, respiração e também de pausas

- às vezes forçadas. Começo agradecendo imensamente ao amor primordial da minha vida, agradeço a minha mãe, Rosemeire, muito obrigada por embalar os meus sonhos desde pequena, por me ensinar sobre as maravilhas do mundo ao meu redor, a enxergar os mínimos detalhes com curiosidade e poeticidade, pois só assim eu encontraria forças para lidar com os horrores acometidos pela vida; obrigada por ser um exemplo vivo de amor, coragem, fé, magia pessoal e revolução; obrigada por chorar de emoção com cada nova ideia minha e por me fazer retornar ao centro do amor quando eu não tinha forças para continuar, minhas palavras de amor e gratidão a você nunca serão suficientes. Agradeço a meus irmãos Erika e Rebeca, por serem parte da terra fértil que sustenta os meus pés e acolhem as minhas sementes, por regarem as minhas raízes enquanto eu cresço forte, por me mostrarem que meu valor está para além do que eu produzo, pois ele é inerente á mim; agradeço a vocês, minha família de sangue e de alma por serem eternamente a minha inspiração, sabedoria, feitiçaria, amor e coragem, pois vocês me lembram todos os dias que a vida vale a pena, que os sonhos valem a pena, que o amor vale a pena; por isso seguimos nessa jornada quebrando maldições ancestrais; vocês são medicina.

Não poderia deixar de agradecer a todos os ancestrais, que estiveram e estão comigo nesse plano e em dimensões outras, cuidando dos meus caminhos, me sussurrando palavras, apontando caminhos, renovando minhas forças e firmando meus pés. Agradeço especialmente à minha querida bell hooks; encontrar sua sabedoria, muito antes de pensar em trilhar a jornada como mestranda, foi um divisor de águas; sua sapiência, arte, ativismo me ensinaram gentilmente sobre amor e poder que existe em buscar a minha autoafirmação enquanto sujeita. Agradeço carinhosamente a Dra. Maria Inês Carvalho Correia, muito obrigada pela sua guiança, incentivo, tutoria e carinho durante o projeto de afirmação Pré-Pós; jamais esquecerei sua generosidade, sua história e luta. Agradeço a minha querida Orientadora Professora Dra. Maurini de Souza, pela sua energia, incentivo, suas palavras assertivas, pela abertura ao diálogo, por apontar caminhos mais simples e muitas vezes mais leves e por acreditar na pesquisa. Agradeço ao Professor Dr. Marcelo Fernando de Lima, por ter tido uma escuta atenta e visto potencial na pesquisa, por sua generosidade, pelo incentivo em uma escrita autoral e pelas referências que serviram de inspiração para a pesquisa e para a minha vida.

Agradeço ao Professor Dr. Francisco José Daher Junior, por ter aceito de forma aberta a participar da minha banca de qualificação, pela guiança sincera e incentivadora, e por me reafirmar a importância da memória. Agradeço a inspiração, intelectualidade e ativismo de todas as pessoas que vieram antes de mim e pavimentaram um caminho de dissidência, que ousaram trilhar um caminho fora da curva e para além de todas as estatísticas, burlando as mortes físicas e simbólicas. Agradeço a todas as boas energias, carinho e votos de confiança de todas as pessoas, entidades, deusas, elementais, irmãs e irmãos da terra que verdadeiramente desejam que eu trilhe um caminho de sabedoria, graça e beleza. Como mencionei, eu não cheguei aqui sozinha e a gratidão será diária.

RESUMO

FONSECA, Hadassa Gomes, A estética dissidente em rede: O autorretrato fotográfico como construção de identidade de pessoas negras. 2022. Dissertação - Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2022.

O processo de desidentificação da população negra se deu desde o período de colonização e seguiu-se através da colonialidade perpetuada pelo projeto de uma sociedade moderna. O grande trauma que assola a história de pessoas afro-diaspóricas dissidentes oferece uma identidade forçada, estereotipada, racista e binária, na qual não cabe a multiplicidade de corpos-mundos que existem em toda a sua potência. Visto que a construção visual, artística e fotográfica foi desenvolvida, contada e representada sob uma ótica colonial, faz-se necessário compreender a importância desses corpos contarem suas próprias narrativas. A presente pesquisa busca evidenciar, através da construção teórica e da análise de imagens, como o autorretrato compartilhado em rede tem sido um caminho possível de contranarrativa, autodefinição e da construção de identidade de pessoas negras dissidentes de gênero e sexualidade. Do ponto de vista teórico, buscou na literatura meios para se compreender os processos históricos da fotografia, bem como elucidar como a construção da imagem dominante auxiliou no constante apagamento da memória, subjetividade e narrativas desses grupos. Através da literatura engajada com o feminismo negro e interseccional, se reconhecem os processos políticos e sociais que envolvem a representação de pessoas negras na fotografia; busca-se também identificar as categorias de gênero, sexualidade e raça e suas dinâmicas de poder na imagem fotográfica, para assim contribuir no campo de pesquisa em imagens que valorizem e instiguem o desenvolvimento de criações visuais, que contribua para a memória, narrativas e subjetividades da e para a população negra, de gênero e sexualidades dissidentes. Para o desenvolvimento das análises de imagens, utilizam-se os estudos da semiótica visual como norteadora para a compreensão dos processos da construção de imagem, bem como os estudos de poéticas visuais, colaborando para a compreensão das fotografias para a além de uma função prática. O corpus da análise se baseia na própria autora que desenvolve a pesquisa, adotando um viés epistemográfico, visando a construção de um discurso acadêmico que vise o pessoal e subjetivo, como constituinte de saberes marginalizados. Assim, entre as principais conclusões, verificou-se que ao posicionar um olhar epistemográfico, isso é, através de uma narrativa autodesenvolvida, compartilhada em uma plataforma onde se habitam saberes subalternizados, se torna possível a construção de uma análise de imagens tecidas de forma interdisciplinar, compondo um conjunto de saberes que, primeiramente, se analisam de forma crítica e social, para então se poder compartilhar e analisar outras imagens com um viés interseccional e politizado. Assim, com base na literatura trazida para essa pesquisa, o autorretrato autoanalisado permite a

construção de um olhar para o campo das imagens que se constroem de forma pessoal valorizando as transformações coletivas. Deste modo, conclui-se que o autorretrato se torna uma ferramenta necessária para a construção da autoagência, compreensão e construção de identidade de pessoas negras.

Palavras-chave: Identidade. Autorretrato fotográfico. Negritude. Dissidência. Gênero e sexualidade.

ABSTRACT

FONSECA, Hadassa Gomes, The Dissident aesthetics in social media: The self-portrait as a construction of identity for black people . 2022. Dissertação - Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2022.

The process of disidentification of the black population took place since the period of colonization and continued through coloniality perpetuated by the project of a modern society. The great trauma that plagues the history of dissident Afro-diasporic people offers a forced, stereotypical, racist and binary identity, in which the multiplicity of body-worlds that exist in all their power does not fit. Since the visual, artistic and photographic construction was developed, told and represented from a colonial perspective, it is necessary to understand the importance of these bodies telling their own narratives. This research seeks to highlight, through theoretical construction and image analysis, how the self-portrait shared online has been a possible path of counter-narrative, self-definition and identity construction for black people who are gender and sexuality dissidents. From a theoretical point of view, we sought in literature ways to understand the historical processes of photography, as well as elucidate how the construction of the dominant image helped in the constant erasure of the memory, subjectivity and narratives of these groups. Through literature engaged with black and intersectional feminism, the political and social processes that involve the representation of black people in photography are recognized; It also seeks to identify the categories of gender, sexuality and race and their power dynamics in the photographic image, in order to contribute to the field of research into images that value and instigate the development of visual creations, which contribute to memory, narratives and subjectivities. of and for the black population, of dissident genders and sexualities. For the development of image analysis, visual semiotics studies are used as a guide for understanding the processes of image construction, as well as studies of visual poetics, contributing to the understanding of photographs beyond a practical function. The analysis of the self-portraits is based on the author herself who develops the research, adopting an epistemographic bias, aiming at the construction of an academic discourse that aims at the personal and subjective, as a constituent of marginalized knowledge. Thus, among the main conclusions it was found that by positioning an epistemographic look, that is, through a self-developed narrative, shared on a platform where subalternized knowledge is inhabited, it becomes possible to construct an analysis of images woven in an interdisciplinary way, composing a set of knowledge that, firstly, is analyzed in a critical and social way, so that other images can be shared and analyzed with an intersectional and politicized bias. Thus, based on the literature brought to this research, the self-analyzed self-portrait allows the construction of a look at the field of images that are constructed in a personal way, valuing collective transformations. Therefore, it is concluded that the self-portrait becomes a necessary tool for the construction of self-agency, understanding and construction of identity for black people.

Keywords: Identity. Self-portrait. Blackness. Dissent. Gender and sexuality.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Turning	27	
Figura 02 - O que sustenta o Rio	29	
Figura 03 - Pessoas negras escravizadas		44
Figura 04 - Pessoas negras escravizadas	44	
Análise 01 - Autorretrato	104	
Análise 02 - Autorretrato	109	
Análise 03 - Autorretrato	112	
Análise 04 - Autorretrato	114	

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
1.1 Apresentação.....	13
1.2 O caminho da pesquisa.....	15
2 IDENTIDADE, FOTOGRAFIA E ASPECTOS SOCIOCULTURAIS.....	21
2.1 Autorretrato e Cibercultura.....	21
2.2 Fotografia.....	22
2.3 Fotografia como linguagem.....	36
2.4 O caráter social da imagem: Uma reflexão crítica ao olhar hegemônico na fotografia, representação e estética.....	42
2.5 Representação, Etnocentrismo e Estereotipagem.....	51
2.6 Memória: Uma arqueologia de contra narrativas em direção a descolonização.....	59
2.7 Identidade: Conceitos para além do hegemônico.....	62
3 CORPO, REPRESENTAÇÃO, TECNOLOGIA E PODER: Por uma perspectiva negra, queer e feminista.....	77
3.1 Política visual e imagens de controle: as interseções políticas e sociais na construção da imagem da/o sujeita/o negra/o e um olhar sobre as dissidências.....	83
3.2 Olhando para si: Gestos de desobediência e reconhecimento: Um diálogo entre autorretrato e autodefinição.....	95
4 IMAGENS TRANSGRESSORAS E SABERES MARGINALIZADOS: análises em busca de uma subjetividade negra radical.....	99
4.1 Análise de Imagens: Por que o instagram?.....	102
4.2 Análise de Imagens: Autorretratos.....	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	118
REFERÊNCIAS.....	121

1 INTRODUÇÃO

1.1 Apresentação

Eu gosto de acreditar que a presente pesquisa foi desejada a muito tempo, algo ancestral que me foi passado através do sangue que carrego comigo. Assim como a poeta norte-americana Maya Angelou (1978) profeticamente afirma em seu poema "Still I Rise"¹, também trago comigo os dons de meus antepassados e eu carrego as esperanças e sonhos de meus ancestrais.

O autorretrato expressa em imagem a subjetividade do indivíduo, que é movido pelo desejo de ser visto em seus próprios termos. Assim como o autorretrato é íntimo a quem o faz, a pesquisa, na medida em que estava sendo desenvolvida, se tornou íntima a mim, me motivando a analisar, inclusive, imagens próprias, considerando a trajetória de minha vida. Acredito que o gosto pela fotografia me foi passado pela urgência de minha família, em se reconhecer uma busca pela memória. Por ter nascido em uma época em que o acesso às câmeras fotográficas analógicas e a revelação do filme eram escassos, desse modo muito pouco foi registrado de nossa infância em São Tomé e Príncipe, especialmente em relação a minhas irmãs mais novas, que lembram muito pouco de como era nosso país de nascença e como foi crescer sendo uma criança são tomense. Nos dias de hoje, com uma maior facilidade a aparelhos de captura de imagem, o desejo por registrar as tradições pessoais e momentos do cotidiano de meu ambiente familiar é feito como se fosse uma missão a ser cumprida, uma vida a ser lembrada, uma reafirmação de nossa existência de vida cotidiana, tecendo poesia nas banalidades do dia a dia que nos foi privada. A busca pela memória é algo que nos mantém conectados com boa parte da história da população negra e afrodiáspórica, pois o apagamento e a falta de direito de conhecer a própria história é algo que nos foi e ainda é negado. As formas de representação desde os primeiros registros imagéticos desenvolveram um olhar violento, racista, exotificado e estereotipado em relação a vivências e famílias de pessoas negras, permitindo que uma contranarrativa e a busca por novas formas de construção de imagens brotasse como uma flor que nasce no asfalto.

¹ "Ainda assim eu me levanto" (Tradução nossa).

Faço este relato pessoal, pois como afirma a autora Grada Kilomba - a qual compartilha da ancestralidade são tomense comigo - em sua obra *Memórias da Plantação: Episódios do racismo cotidiano* (2019), o discurso acadêmico não tem a possibilidade de ser neutro, pois sempre está envolto pela subjetividade, olhar, crença e posicionamento de quem a desenvolve, inseridos dentro de um “tempo e lugar específicos, de uma história e uma realidade específicas” (p.40), evidenciando a urgência de se construir uma epistemologia que inclua o pessoal e o subjetivo como parte de um discurso acadêmico, evitando que discursos de intelectuais negras/negros acabem sendo categorizados como “acientíficos”, por não fazerem parte das narrativas construídas em instituições de saberes voltados para o sujeito intelectual branco. Dessa forma, assim como Grada Kilomba (2019) afirma, situar o lugar de onde se teoriza a pesquisa permite que o discurso esteja inserido dentro da realidade da pesquisadora que a escreve, permitindo o desenvolvimento de uma pesquisa teórico-poética, que possa permitir a transgressão de uma linguagem que apesar das concepções modernas, está em constante mudança.

O autorretrato se caracteriza como uma imagem que o sujeito faz de si mesmo, seja através de uma pintura, um desenho, e no caso da pesquisa, em forma de fotografia. Após a minha formação como técnica em processos fotográficos, o interesse pela fotografia artística se tornou aguçado pelos primeiros autorretratos, ao me retratar foi a primeira vez que tive a consciência de que tinha um corpo, me tornei visível para mim mesma.

Sendo um corpo negro dissidente de gênero e sexualidade, tomo como análise das imagens os autorretratos feitos por mim, pois compreendo, assim como Kilomba (2019), a importância de uma análise de imagem pensada através de um viés pessoal e subjetivo, pois evoco um conhecimento marginalizado através do corpo e suas inscrições, das memórias que ele carrega e das experiências que ele vive. Ao localizar minha autoimagem na metodologia da pesquisa, busco a autodefinição como caminho possível para a luta pessoal e coletiva da negritude, ao me auto analisar, me coloco como crítica da minha própria produção intelectual e criativa, em vez de apenas analisar outras imagens com um distanciamento influenciado por uma prática epistemológica tradicional, elitista e supostamente objetiva.

1.2 O caminho da pesquisa

A expressão estética utilizada pelo corpo negro em diáspora - um corpo político - é parte fundamental da constituição da identidade do sujeito. Visto que a construção visual, artística e fotográfica foi desenvolvida, contada e representada sob uma ótica colonial, faz-se necessário compreender a importância desses corpos contarem suas próprias narrativas. Desde que o projeto colonial foi instaurado e pessoas africanas foram sequestradas pelos colonizadores, foi necessário um sofisticado e violento trabalho para apagar os vestígios de pertencimento, subjetividade e humanidade desses sujeitos que foram “despojados de seu armamento cultural preexistente” (TAYLOR, 2016, p.3), por serem destituídos do direito de pertencer. Despídos de seus adornos e marcas que contavam suas histórias e linhagem cultural, foi necessária a construção de alguma “barreira estilizada entre eles e as novas forças sociais com as quais seriam forçados a lutar.” (TAYLOR, 2016, p.3). Podemos compreender na obra *Black is beautiful: a philosophy of black aesthetic* (2016), que insistir no livre arbítrio, beleza e a construção de significado diante da opressão, do desespero e da morte - física e simbólica - está no cerne do empreendimento da “estética negra” (p.20)

A estética negra se utiliza da arte, crítica ou análise para explorar (através da especulação) o papel que objetos e práticas expressivas podem desempenhar na criação e manutenção de mundos e vidas negras. Desse modo, assim como define a filósofa, escritora e artista Denise Ferreira no ensaio *Four theses on Aesthetics* (2021) para a revista *E-flux*, que aborda questões relacionadas à crítica de arte, arquitetura, cinema e teoria, a estética negra, “ou seja - aquela que fomenta, facilita e modula a “enunciação negra” – sinaliza um outro lugar fora dos padrões hegemônicos para a análise da criação artística, da existência coletiva e da prática política “[...] um enunciado que, em seu desarranjo imanente da gramática da modernidade, marca e é marcado pela arte da passagem sem coordenadas nem chegada, a arte da vida em partida.” (SILVA, 2021, p. 2, tradução nossa), permitindo que a expressão da negritude seja um agente de transgressão e transformação.

Stuart Hall, em sua obra, *Cultura e Representação* (2016), argumenta que a “fotografia é também um sistema representacional, que utiliza imagens para transmitir um sentido fotográfico a respeito de determinado indivíduo, acontecimento

ou cena” (p.24). Levando em consideração que a linguagem transmite sentidos, de um determinado grupo, a fotografia - linguagem fotográfica - também foi e ainda é utilizada para criar narrativas e conduzir significados. Deste modo, compreende-se que grupos dominantes podem moldar as formas de comunicação e representação, produzindo um discurso que se “relaciona com o poder, regula condutas, inventa ou constrói identidades e subjetividades e define o modo pelo qual certos objetos são representados, concebidos, experimentados e analisados.” (p.26-27). O mesmo pensamento crítico é elaborado por Patricia Hill Collins, em sua obra *Pensamento Feminista Negro – Conhecimento, Política e a Política do empoderamento* (2019), no qual categorizou como “ímagens de controle”, em que imagens estereotipadas definem valores sociais, sendo assim um “importante instrumento de poder, de grupos de elite” (p.82) manipulando ideias sobre a condição de mulheres negras e grupos não brancos marginalizados. Sendo assim, analisar as formas de utilização das imagens e suas dinâmicas sociais é um dos primeiros passos para discutir a grande ferida colonial ainda existente dentro da linguagem fotográfica, bem como revela “as maneiras pelas quais as opressões de raça, gênero, sexualidade e classe se interseccionam.” dentro do mundo das imagens (COLLINS, 2019,p.82).

O processo de desidentificação da população negra se deu desde a colonização e seguiu-se através da colonialidade perpetuada pelo projeto de uma sociedade moderna, pois como cita Taylor (2016), a modernidade, de forma significativa, era fundada em um projeto racial, pois “o que pensamos como o mundo moderno surgiu em parte pela elaboração e atuação de narrativas sobre quem e o que poderia ser visto como civilizado e humano” (p.26), resultando em uma visão simplista em relação ao *progresso* social, “segundo o qual alguns povos, principalmente na Europa, descobriram como se elevar acima de um mundo de escuridão não civilizada e não-ocidental. Tornaram-se, em uma palavra, modernos. E eram, em geral, brancos.” (p.26)

Com a perda da população negra africana de seu território que, segundo Milton Santos (2005, p.233), “é um lugar onde reside a única possibilidade de resistência aos processos perversos do mundo, dada a possibilidade real e efetiva da comunicação, logo da troca de informação, logo da construção política”, o grande trauma que assola a história de pessoas afrodiáspóricas dissidentes oferece uma identidade forçada, estereotipada, racista e binária, na qual não cabe a multiplicidade de corpos-mundos que existem em toda a sua potência.

Pensar questões relacionadas às construções de identidade permite olhá-las para além de categorias fixas, bem como possibilita a reinvenção e recusa das limitações e violações de categorias institucionais que contribui para a perpetuação do genocídio e apagamento de corpos e potências de vidas dissidentes, seja de forma física e/ou simbólica. A imagem fotográfica, especialmente o autorretrato, juntamente com as questões relacionadas a identidades, estão interligadas, ambas estão em um constante diálogo de aceitação e recusa. Passando por um processo de escolha do que se é ou do que se deseja afirmar ou recusar, ambas se encontram em uma dança implexa, capaz de criar caminhos possíveis para a construção imagética e estética de modos diferentes de pensar e se apresentar ao mundo.

A presente pesquisa tem como título " A estética dissidente em rede: O autorretrato fotográfico como construção de identidade de pessoas negras". Possui como tema central o autorretrato fotográfico e o seu compartilhamento em mídias digitais. A pesquisa busca evidenciar, através da construção teórica e da análise de imagens, como o autorretrato compartilhado em rede tem sido um caminho possível de contranarrativa, autodefinição e da construção de identidade de pessoas negras dissidentes de gênero e sexualidade.

A análise das imagens exige não apenas um conhecimento técnico aplicado, mas mais do que isso, nos convida a desenvolver um olhar sensível, levando em consideração os limites do que se está ou não ao alcance de uma interpretação, visto que cada pessoa desenvolverá um olhar subjetivo dependendo da aproximação ou vivência com a fotografia apresentada. Para o desenvolvimento das análises de imagens, utilizam-se os estudos da semiótica visual como norteadora para a compreensão dos processos da construção de imagem, bem como os estudos de poéticas visuais, colaborando para a compreensão delas para além de uma função prática, mas que também busca "despertar uma experiência ligada à sensibilidade estética" de quem observa as imagens. (TORRES, 2017, p.21). A análise dos autorretratos se baseiam na própria pesquisadora que desenvolve a pesquisa, adotando um caminho epistemográfico (GUTIÉRREZ, 2006) – quanto as reflexões sobre uma visibilidade possível de pessoas na ocupação de redes sociais, buscando-se caminhos que reforcem a construção de um discurso acadêmico que vise o pessoal e subjetivo (KILOMBA, 2019), como constituinte de saberes

marginalizados.

Para o desenvolvimento da pesquisa, apresenta-se, no referencial teórico meios para se compreender os processos históricos da fotografia e como a construção da imagem dominante auxiliou no constante apagamento da memória, subjetividade e narrativas desses grupos, bem como reconhecer os processos políticos e sociais que envolvem a representação de pessoas negras na fotografia. Busca-se também identificar as categorias de gênero, sexualidade e raça e suas dinâmicas de poder na imagem fotográfica, para assim contribuir no campo de pesquisa em imagens que valorizem e instiguem o desenvolvimento de criações visuais, que contribua para a memória, narrativas e subjetividades da e para população negra, de gênero e sexualidades dissidentes.

A pesquisa contribui para os estudos de linguagens, pois dialoga com as temáticas relacionadas à tecnologia, questiona, de forma crítica, os conceitos de identidade estabelecidos pela modernidade, discute questões históricas e sociais sobre os processos de constituição da imagem e de sujeito. Permite, ainda, lançar olhar para as manifestações visuais contemporâneas, ressaltando a necessidade de valorização de produção de conhecimentos, estética e tecnologias produzidas pela população negra, bem como contribui para a disseminação de conhecimento científico, engajado com políticas de inclusão e valorização de narrativas não hegemônicas, permitindo construções de diferentes imaginários para o campo acadêmico e científico de vivências fora da norma estabelecida pela sociedade dominante, a qual, relega tais corpos a lugares de marginalização e exclusão.

Ao buscar criar narrativas diferentes para as formas de criação de imagem, bell hooks², em sua obra *Olhares Negros: Raça e representação* (1992) , questiona de quais maneiras podemos “transformar, criar alternativas, criar imagens que possam subverter, apresentar alternativas críticas e transformar nossas visões de mundo” (p.32) e salienta que, para que existam imagens transgressoras, é necessário mudar os paradigmas, utilizando-se da tecnologia que, segundo Cupani, em *Filosofia da Tecnologia* (2011), “podem gerar movimentos políticos transformadores, com iniciativas contrárias, contra quem detém o poder” (CUPANI, 2011,p. 163). Acredita-

² A autora assina seu nome em letras minúsculas (caixa baixa), o que é reproduzido neste trabalho, em respeito a essa decisão.

se assim, que a possibilidade da autorepresentação de pessoas negras, através de práticas artísticas e em especial nas imagens com o autorretrato, possa ser um caminho para “gestos desobedientes” que bell hooks (2019) fomenta em sua obra, pois a “descolonização é sempre uma luta para nos definir internamente, e que vai além do ato de resistência à dominação, estamos sempre no processo de recordar o passado, mesmo enquanto criamos novas formas de imaginar e construir o futuro” (HOOKS, 1992).

Deste modo, a pesquisa mostra-se como possibilitadora para as temáticas relacionadas à construção de identidades e de espaços autônomos para as multiplicidades de pessoas negras, dentro e fora de espaços virtuais, acompanhando suas formas de expressão no desenvolvimento de imagens e manifestações visuais dentro da contemporaneidade.

A pesquisa não pretende fixar categorias ou sistematizar os modos de ser e fazer da negritude, mas sim apontar caminhos, tendo como exemplos os oráculos. Empregase o termo oráculo aqui como entidade ou ferramenta divinatória, capaz de apontar possíveis caminhos, aconselhar e oferecer guiança para quem o consulta, mas o oráculo não interfere nas escolhas de ninguém, pois mesmo com o acúmulo de sabedoria, a escolha de criar caminhos possíveis e impossíveis, será sempre de quem o consulta. Deste modo, acredita-se que a pesquisa se desdobra como um oráculo, pois ela é capaz de apontar direções, compreensões e ferramentas necessárias para a tomada de uma decisão primeiramente pessoal e depois coletiva, a de construir novos imaginários e visões de mundo em relação à negritude. Visa-se então compreender que é permitido olhar de volta, olhar para si, honrando o segredo, a beleza e a graça dentro da negritude, que reside em cada corpo-oráculo dissidente.

A pesquisa se beneficia de diferentes áreas de estudos, encontrando potência nas interdisciplinaridades relacionadas aos estudos da imagem na qual se divide em três capítulos. No capítulo “*Identidade, fotografias e aspectos socioculturais*”, são abordados os conceitos de fotografia, seus aspectos enquanto linguagem, bem como suas implicações sociais. As abordagens feitas durante o capítulo contribuíram para reflexões críticas sobre o suposto lugar de neutralidade de quem fotografa, no qual se baseia o discurso da branquitude como *universal*, se isentando de suas

ações. As noções de representação, eurocentrismo e a compreensão de como funciona os estereótipos de pessoas negras através da imagem também foram abordadas para a compreensão das narrativas que moldam o regime de representação em relação a pessoas não brancas, tomou-se como base autores como BERGER (2017); KOSSOY (2012); SONTAG (2004); SHOHAT e STAM (2006). Ao compreendermos como as imagens influenciam as noções de identidade, o capítulo tomou como foco as definições de identidade para além do hegemônico, adotando perspectivas decoloniais com base nos autores como HALL(2006); BAUMAN (2005); SPIVAK (2014) e HOOKS (1995). O capítulo também evidenciou a importância da arqueologia de memórias recuperadas e produzidas pelo sujeito negro, como forma de construir contranarrativas sobre si que possibilitem a descolonização das mentes, imaginações e do olhar; reconhecendo assim a negritude como potência.

No capítulo *“Corpo, Representação, Tecnologia e Poder; Por uma perspectiva negra, queer e feminista”*, se reconhecem os processos políticos e sociais que envolvem a representação de pessoas negras na fotografia através das obras voltadas para as teorias do feminismo negro como HOOKS (1992) e COLLINS (2019); buscou-se também identificar as categorias de gênero, sexualidade e raça e suas dinâmicas de poder na imagem fotográfica, para assim contribuir no campo de pesquisa em imagens que valorizem e instiguem o desenvolvimento de criações visuais, que contribua para a memória, narrativas e subjetividades da e para a população negra, de gênero e sexualidades dissidentes. As reflexões e críticas propostas pelas autoras comprometidas com práticas e discursos anticoloniais, nos reforçam a importância do desenvolvimento de uma política visual que leve as intersecções entre raça, gênero e sexualidade como fatores que interferem na construção e representação do sujeito ao longo da história.

Para o desenvolvimento do capítulo *“Imagens Transgressoras e saberes marginalizados: análises em busca de uma subjetividade negra radical”* são feitas análises de autorretratos. Utilizam-se os estudos da semiótica visual como norteadora para a compreensão dos processos da construção de imagem, bem como os estudos de poéticas visuais, que colaboraram para a compreensão das imagens para além de uma função prática. A análise dos autorretratos, se baseiam na autora que desenvolve a pesquisa, adotando um viés epistemográfico

(GUTIÉRREZ, 2006), visando a construção de um discurso acadêmico que vise o pessoal e subjetivo (KILOMBA, 2019), como constituinte de saberes marginalizados.

2 IDENTIDADE, FOTOGRAFIA E ASPECTOS SOCIOCULTURAIS

2.1 Autorretrato e Cibercultura

De acordo com Amanda Torres (2017), em sua obra *Caminhos em Poéticas visuais bidimensionais*, o autorretrato tem como objetivo “representar a si próprio, ou seja, em certo sentido, busca configurar uma identidade do autor proposta por ele mesmo[...], sendo possível adentrar em um processo de autorreflexão e de autorrepresentação e parte do modo pelo qual a pessoa deseja se deixar ver por seu observador.” (p.85), permitindo assim que o autorretrato seja um condutor de autonarrativas.

Dentro das artes visuais, levando em consideração os processos históricos que se situam as artes plásticas, o autorretrato foi utilizado por vários artistas renomados, embora a autorrepresentação seja uma prática ancestral, sendo iniciada dentro da sociedade antes do gênero autorretrato ser prestigiado dentro das artes plásticas. É o que aponta James Hall (2015) em sua obra *The Self-Portrait: Cultural History*. Ao analisar o processo histórico do autorretrato, especialmente dentro da sociedade europeia na Idade Média - na qual se baseia a obra de James Hall(2015) - , o autor explica que se especulava que a crescente de autorretratos devia-se pelo fato dos espelhos serem vistos como " poderosos símbolos culturais" (p.11), mas Hall (2015) refuta o fundamento do "mito do espelho", pois leva a supor que " os autorretratos se preocupavam quase exclusivamente em dar uma semelhança exata. Mas o autorretrato – mais do que um retrato – é principalmente um produto da memória e da imaginação." (p.11).

Como observa Hall (2015), o autorretrato não é um reflexo passivo de quem se autorepresenta, mas sempre esteve na “vanguarda dos desenvolvimentos culturais, influenciando o senso de identidade e individualidade de sua própria sociedade.”

(p.13). Com os avanços, a inserção de tecnologias mais desenvolvidas e o surgimento da câmera fotográfica, em meados de 1830, possibilitaram a produção de novas formas de representar o mundo e, assim, novas formas de se auto representar. Fatores como globalização, avanços tecnológicos, acessos digitais diferenciados, as artes, a fotografia e o autorretrato adentraram as formas de produção e convivência da cibercultura, que, segundo Rüdiger (2008), pode ser compreendida como um “conjunto de fenômenos de costumes que nasce à volta das novíssimas tecnologias de comunicação” (p.26). Desse modo, o crescimento das redes sociais, as formas de compartilhamento, a criação de comunidades no meio digital, a maior acessibilidade nas formas de produzir imagens, também estão inseridas nas dinâmicas contemporâneas da cibercultura.

O desenvolvimento da presente pesquisa não demarca os processos lineares da construção da fotografia, mas perpassa conceitos, compreendendo também suas implicâncias sociais, poéticas e interseccionais que colaboram, questionam incentivam a pensar as formas de possibilidade de construção de identidades na forma de se auto representar através do autorretrato fotográfico. Sendo assim, para uma melhor compreensão acerca das imagens, o capítulo seguinte abordará assuntos relacionados à fotografia, imagem e seu papel social; Assim como conceitos de autorretrato e autodefinição, cibercultura, mídias sociais e noções de identidade.

2.2 Fotografia

O presente tópico aproxima-se de algumas definições do que é a fotografia, através de conceitos introdutórios sobre o tema, compreendendo o seu surgimento, suas principais funções, suas dinâmicas e desenvolvimentos dentro da sociedade e da cultura visual. Os conceitos sobre fotografia presentes nesta seção dialogam com as visões de Kossoy (2012), Sontag (2004) e Berger (2017), a fim de encontrar semelhanças e aprofundamentos dentro do tema. A compreensão dos processos históricos e sociais da fotografia é de suma importância para entender como ela pode ser empregada, enquanto, "instrumento de investigação e interpretação" (KOSSOY, 2012, p.19), visto que, até os dias atuais, pode ser utilizada como uma

ferramenta para a manutenção e construção de identidades. A fotografia surge no ápice da revolução industrial, dentro de um contexto de desenvolvimento da ciência e as dinâmicas sociais aplicadas ao ritmo de vida de uma sociedade moderna, em um período em que o “processo de transformação econômico, social e cultural viria influir decisivamente nos rumos da história” (KOSSOY, 2012, p.27), se tornando fundamental para diversas áreas. Desse modo, obteve-se consumo e movimento de capital, principalmente em “grandes centros europeus e nos Estados Unidos” (p.28). De acordo com Kossoy, em sua obra *Fotografia & História* (2012), por volta de 1860, a produção de equipamentos e investimentos em materiais relacionados à fotografia acabou gerando “impérios industriais e comerciais” (p.28). Com o crescente uso da fotografia, tanto para registro do cotidiano de pessoas que tinham a possibilidade de acesso à câmera fotográfica, tanto para a utilização em documentação e pesquisa, a fotografia passou a ser utilizada para a mediação das mais variadas formas, como cita Kossoy (2012):

A expressão cultural dos povos exteriorizada através de seus costumes, habitação, monumentos, mitos e religiões, fatos sociais e políticos passou a ser gradativamente documentada pela câmara. O registro das paisagens urbana e rural, a arquitetura das cidades, as obras de implantação das estradas de ferro, os conflitos armados e as expedições científicas, a par dos convencionais retratos de estúdio - gênero que provocou a mais expressiva demanda que a fotografia conheceu desde seu aparecimento e ao longo de toda a segunda metade do século XIX. (KOSSOY, 2012, p.28).

Com a expansão do campo visual através da fotografia, pode-se dizer que a sociedade passou a ter acesso, em formas de representação, a outras realidades. A acessibilidade à “informação visual” (p.29) permitiu uma aproximação das vivências consideradas distantes. Ainda dentro das visões apresentadas por Boris Kossoy (2012), a descoberta e os usos da fotografia permitiram:

[...]inusitada possibilidade de autoconhecimento e recordação, de criação artística (e, portanto, de ampliação dos horizontes da arte), de documentação e denúncia graças à sua natureza testemunhal (melhor dizendo, sua condição técnica de registro preciso do aparente e das aparências). Justamente em função deste último aspecto ela se constituiria em arma temível, passível de toda sorte de manipulações, na medida em que os receptores nela viam, apenas, a “expressão da verdade”, posto que resultante da “imparcialidade” da objetiva fotográfica. (KOSSOY, 2012, p.29)

A fotografia, assim como outros aparatos tecnológicos, foi inserida na cultura, adentrando aspectos mais complexos no convívio social, especialmente pela função de “expressão da verdade” (KOSSOY, 2012,p.29), o que é apresentado como engano por Kossoy, pois a chamada “verdade” é expressada pelo ponto de vista específico de quem fotografa - pelo fato de cada olhar ser subjetivo e partir do ponto de vista de cada pessoa e sua forma de experienciar o mundo. auxiliando na construção e documentação de aspectos sociais, políticos e artísticos, demonstrando a capacidade que a imagem tem de adentrar diversas vertentes e espaços, permitindo um diálogo interdisciplinar para compreender suas contribuições para as variadas formas de representar e narrar o mundo, visto que as “fontes fotográficas são uma possibilidade de investigação e descoberta” (KOSSOY, 2012,p.33-34).

Um ponto de vista de Kossoy (2012) que se faz necessário salientar, e de um certo modo configura um espaço para aprofundamento do assunto em relação às formas de representação, especialmente, no autorretrato, é a dinâmica e integração do fotógrafo com o que deseja fotografar. A forma como decide documentar pode acabar demonstrando o seu “estado de espírito e ideologia” (KOSSOY, 2012,p.43), em especial as que “realiza para si mesmo enquanto forma de expressão pessoal” (p.43), possibilitando a criação de uma realidade imaginada:

Há um olhar e uma elaboração estética na construção da imagem fotográfica. A imaginação criadora é a alma dessa forma de expressão; a imagem não pode ser entendida apenas como registro mecânico da realidade dita factual. A deformação intencional dos assuntos através das possibilidades de efeitos ópticos e químicos, assim como a abstração, montagem e alteração visual da ordem natural das coisas, a criação, enfim, de novas realidades, tem sido exploradas constantemente pelos fotógrafos. Neste sentido, o assunto teatralmente construído segundo uma proposta dramática, psicológica, surrealista, romântica, política, caricaturesca etc., embora fruto do imaginário do autor, não deixa de ser um visível fotográfico captado de uma realidade imaginada. (KOSSOY, 2012, p.51)

As formas de interpretação de uma fotografia demandam uma “bagagem cultural, sensibilidade e criatividade”, de acordo com Kossoy (2012, p.43); analisando por esse ponto de vista, o ato de fotografar acaba se tornando algo instintivamente pessoal, possibilitando uma maior conexão com a autoexpressão de quem fotografa, e revela uma parte do que gostaria de ser comunicado, reafirmado, visto.

Um dos conceitos levantados na obra de Kossoy (2012) e que também possui um significado importante para a compreensão e desenvolvimento da pesquisa é a possibilidade da fotografia como memória; memória que nem sempre foi capaz de trazer dignidade para determinadas culturas dentro de uma sociedade historicamente construída através de violências específicas.

Mas sem a possibilidade de conhecer e discutir sobre a história e os aspectos históricos, sociais e culturais que envolvem a construção de identidades e a forma de enxergar o mundo de uma população, especialmente para determinados grupos que tiveram poucos ou nenhum direito de construção de uma história e narrativas através de seus próprios termos, a fotografia se mostra como possibilidade de reconstrução, fabulação e aponta para conexões possíveis, se tornando “uma fonte inesgotável de informação e emoção. Memória visual do mundo físico e natural, da vida individual e social.” (KOSSOY, 2012, p. 167)

A fotografia como um campo fértil para a construção de memória também se torna capaz de auxiliar em processos futuros, como narrativas documentadas, de vidas, costumes, afetos e modos de viver, de uma sociedade em constante movimento. Uma representação do agora, que se torna memória futura.

A proposta deste capítulo é apresentar perspectivas e pontos de vista abrangentes em relação ao que se pode entender como fotografia, bem como seus processos e dinâmicas em sociedade. Embora as visões de Kossoy (2012), relacionadas aos processos históricos da fotografia, estejam envolvidas em um certo entusiasmo, as análises críticas de Susan Sontag (2004), que serão abordadas a seguir, auxiliam em uma ampliação de horizontes, compreendendo como as dinâmicas de captura de imagem nem sempre são passivas ou inocentes. Aqui serão apresentadas as análises de Sontag sobre as imagens, mas seus conceitos serão melhor desenvolvidos no capítulo sobre a fotografia e suas formas de exercer poder.

A abordagem sobre fotografia proposta por Susan Sontag, através dos ensaios contidos em sua obra *Sobre Fotografia* (2004), aponta uma postura social sobre a imagem. Ela categoriza como “Ética do ver”, a acessibilidade, e a quantidade de imagens que são produzidas e distribuídas de forma massificada, fazendo com que sejam capazes de conduzir o olhar, permitindo com que nos direcione o que é ou

não importante, e também ensina de que forma devemos olhar para elas. A análise de Sontag (2004) apresenta um olhar afiado para as dinâmicas sociais, as formas de captação do capitalismo para definir determinadas narrativas e exercer poder, pois como ela cita, o registro fotográfico tem a capacidade de se constituir uma "agressão" (p.10).

A industrialização da fotografia permitiu sua rápida absorção pelos meios racionais — ou seja, burocráticos — de gerir a sociedade. As fotos, não mais imagens de brinquedo, tornaram-se parte do mobiliário geral do ambiente — pedras de toque e confirmações da redutora abordagem da realidade que é tida por realista. As fotos foram arroladas a serviço de importantes instituições de controle, em especial a família e a polícia, como objetos simbólicos e como fontes de informação. Assim, na catalogação burocrática do mundo, muitos documentos importantes não são válidos a menos que tenham, colada a eles, uma foto comprobatória do rosto do cidadão. (SONTAG, 2004, p.17)

As formas de manipulação e sutilidades do uso da fotografia, como instrumento de poder, serão trazidas de forma mais abrangente no capítulo três desta dissertação, mas se faz necessário pontuar as linhas de pensamento da autora.

Se pensarmos através das análises de Sontag, quanto aos usos, os processos de massificação, o crescimento da fotografia, o uso indiscriminado dela em certos momentos, a fotografia se coloca no mesmo patamar de complexidade se comparado a outros meios de representação, pois está em constante negociação, assim como os processos relacionados às identidades, desse modo, ela se reafirma como um paradigma, se torna uma "recorrente ambivalência" (SONTAG, 2004, p.71), principalmente se tratando de seus significados e usos. Embora a linha de pensamento de Sontag (2004) se distancie da de Kossoy (2012), em termos de otimismo, em algo ambos concordam: independentemente dos casos, o ato fotográfico se apresenta como "tentativas de pleitear outras realidades" (KOSSOY, 2012, p.15).

As ideias de Sontag em relação à fotografia, para guiar este capítulo, são as de que as fotografias sempre se apresentam como uma possibilidade, seja para uma ação violenta, um documento, uma aproximação com a realidade e o que se enxerga como real ou uma maneira de autoexpressão, As imagens apresentam este lugar de possibilidade, algo a se comunicar.

Os temas de John Berger em *Para Entender uma Fotografia* (2017), se relacionam, aos usos da imagem citados por Kossoy (2012) e Sontag (2004). Observam-se os aspectos técnicos, históricos, políticos e sociais que também perpassam o pensamento do autor.

Berger (2017) levanta aspectos que levam em consideração as ideias feitas da fotografia com as obras de artes plásticas, conversa com os aspectos sociais e políticos da imagem e suas maneiras de analisá-las, bem como, exerce um diálogo específico no capítulo “Usos da Fotografia”, em que conversa com Susan Sontag (2004) em resposta à sua obra *Sobre Fotografia*. Mesmo que as considerações feitas por Berger (2017) acerca da fotografia não se distingam dos conceitos citados anteriormente, ainda assim, existe poética e afeto nas palavras e formas de abordagem dos temas que o autor nos apresenta.

O enfoque de Berger (2017) em pontuar o porquê da fotografia não se encaixar na categoria de artes plásticas é de fato iluminador. Mas o ponto principal que permeia a sua obra é a responsabilidade de quem fotografa, a conexão, a escolha do que “merece ser registrado”(BERGER, 2017, p.53), mais uma vez, colocando a imagem como possibilidade e, *possibilidades* nos pedem que em algum momento uma escolha seja feita.

Sendo assim, as contribuições de Berger (2017) auxiliam na compreensão das imagens unindo as ideias; esfera nas quais se retroalimentam e levantam novas discussões necessárias acerca da imagem, como a fotografia como linguagem e seu papel social, tópicos que serão abordados posteriormente, mas que não seria possível sem as ideias prévias presentes neste capítulo da pesquisa.

Para Berger (2017) as “fotografias são registros de coisas vistas” (p.54), mas a este ponto, também podemos considerar que elas poderiam ser interpretações de coisas sentidas, e as imagens auxiliam de uma certa forma, torná-las visíveis. Deste modo, as fotografias podem ser consideradas “mais próximas de cardiogramas do que de obras de arte” (p.54), que o autor desenvolve, explicando:

As fotografias testemunham uma opção humana sendo exercida numa dada situação. A fotografia é o resultado da decisão do fotógrafo de que vale a pena registrar que um evento ou um objeto específicos foram vistos. Se tudo que existe fosse sendo continuamente fotografado, cada fotografia se tornaria algo sem significado. Uma fotografia não celebra nem o acontecimento em si

mesmo nem a faculdade de ver em si mesma. A fotografia já é uma mensagem sobre o acontecimento que ela registra. A urgência dessa mensagem não é totalmente dependente da urgência do acontecimento, mas também não pode ser inteiramente independente dela. Em seu sentido mais simples, a mensagem, decodificada, quer dizer: Eu decidi que a visão disso vale a pena ser registrada.(BERGER, 2017, p.55)

A resistência de Berger em considerar a fotografia como obra de arte, muito embora, junto a outros fotógrafos, artistas e acadêmicos tenham lutado para defender este ponto, parte da concepção de que as obras consideradas “belas artes” como a pintura e a arquitetura, precisam carregar um valor de propriedade, mas as fotografias em sua natureza “têm pouco ou nenhum valor como propriedade, porque não trazem em si o valor de raridade.” (p.54), mas sim carregam o princípio de serem sempre reproduzíveis. Apesar da resistência das grandes instituições de artes plásticas ter persistido, Berger celebra a não inserção da fotografia nesta categoria, pois compreendia que no momento em que essas imagens fossem colocadas em lugar considerativo de “*nobreza*”, ela acabaria excluindo as massas.

Na contemporaneidade, as imagens fazem parte de exposições e se tornou um fazer artístico disseminado e reconhecido em galerias, museus e espaços midiáticos, ganhando notoriedade em âmbito público e privado. Uma das formas de expansão da imagem fotográfica como possibilidade de manifestação política também foi citada por Berger em um de seus capítulos, no qual enaltece o trabalho desenvolvido por John Heartfield³, com a técnica de fotomontagem nos períodos em que foi membro do partido comunista alemão, se tornando internacionalmente famoso pelos trabalhos desenvolvidos em posters e cartuns feitos com fotomontagem, considerando-o como um artista revolucionário que empenhou “sua imaginação totalmente a serviço de uma massiva luta política.”(p.63)

Berger acredita que a vantagem e poder da fotomontagem reside no fato de que “tudo que foi recortado mantém sua aparência fotográfica familiar” (p.70), conduzindo o nosso olhar para as coisas e posteriormente para os símbolos que estão inseridos nelas. E os detalhes recortados e realocados intencionalmente em uma fotomontagem acabam rompendo com as “continuidades naturais em que elas normalmente existem, e porque elas agora foram rearranjadas de modo a transmitir uma mensagem inesperada, tomamos consciência da arbitrariedade de sua

³ Apud BERGER, 2012.

mensagem normal contínua.”(p.70), sendo revelada como aquilo que ela realmente é ou com o que a mensagem da fotomontagem deseja transmitir.

Berger acredita que os usos políticos e sociais da fotomontagem possibilitam experimentações que possuem a capacidade de “desmistificar coisas.” (p.72). Embora estivesse se referindo aos criadores de imagens de sua época, seu olhar acerca das potências da fotomontagem colabora para a observação de movimentos importantes envolvendo a manipulação dessas imagens nos dias de hoje, pois, se analisarmos alguns artistas da contemporaneidade, principalmente com a facilidade de acessos e diferentes formas de buscar imagens em arquivos históricos, nota-se uma maior facilidade ao se compartilhar as foto-montagens criadas envolvendo a revisitação de imagens históricas, permitindo assim o desenvolvimento de colagens digitais políticas e com narrativas reelaboradas. A utilização de fotografias como forma de revelar, denunciar e reconstruir uma narrativa diferente tem sido utilizada por diversos artistas.

Podemos citar como exemplo o trabalho da socióloga e artista visual norueguesa de ascendência nigeriana, Frida Orupabo (2020). Após ela crescer cercada por uma população majoritariamente branca, ao longo dos anos, se viu em uma busca arqueológica de imagens que pudessem alimentar o seu desejo de se ver representada. Começou a construir fotomontagens e colagens digitais com imagens presentes em arquivos de fotografias do período colonial, imagens rearranjadas que discutem sobre gênero, sexualidade, questões familiares e identidade.

Em entrevista para o Museu de Arte Moderna de Louisiana (2022), a artista comenta que, ao desenvolver seu trabalho, busca reconstruir uma nova imagem manipulando a realidade, para assim criar a sua própria narrativa.

Figura 1- "Turning".



Fonte: Frida Orupabo, 2020

As imagens re-arranjadas e produzidas através das colagens de Frida se relacionam com questões de invisibilidade, mas, para além disso, dialogam sobre a violência de constantemente não aparecer de formas dignas em fotografias históricas. As imagens passam um olhar incisivo como se “forçasse” o espectador de que esses corpos estão ali, que sempre estiveram, mas agora estão sendo vistos. As colagens também evocam a importância de olhar, encarar de volta, tornar o espectador como “objeto”, mas também permitem ressaltar os sentimentos complexos, mostrar um lugar de vulnerabilidade negada, questionando a posição de quem observa a imagem.

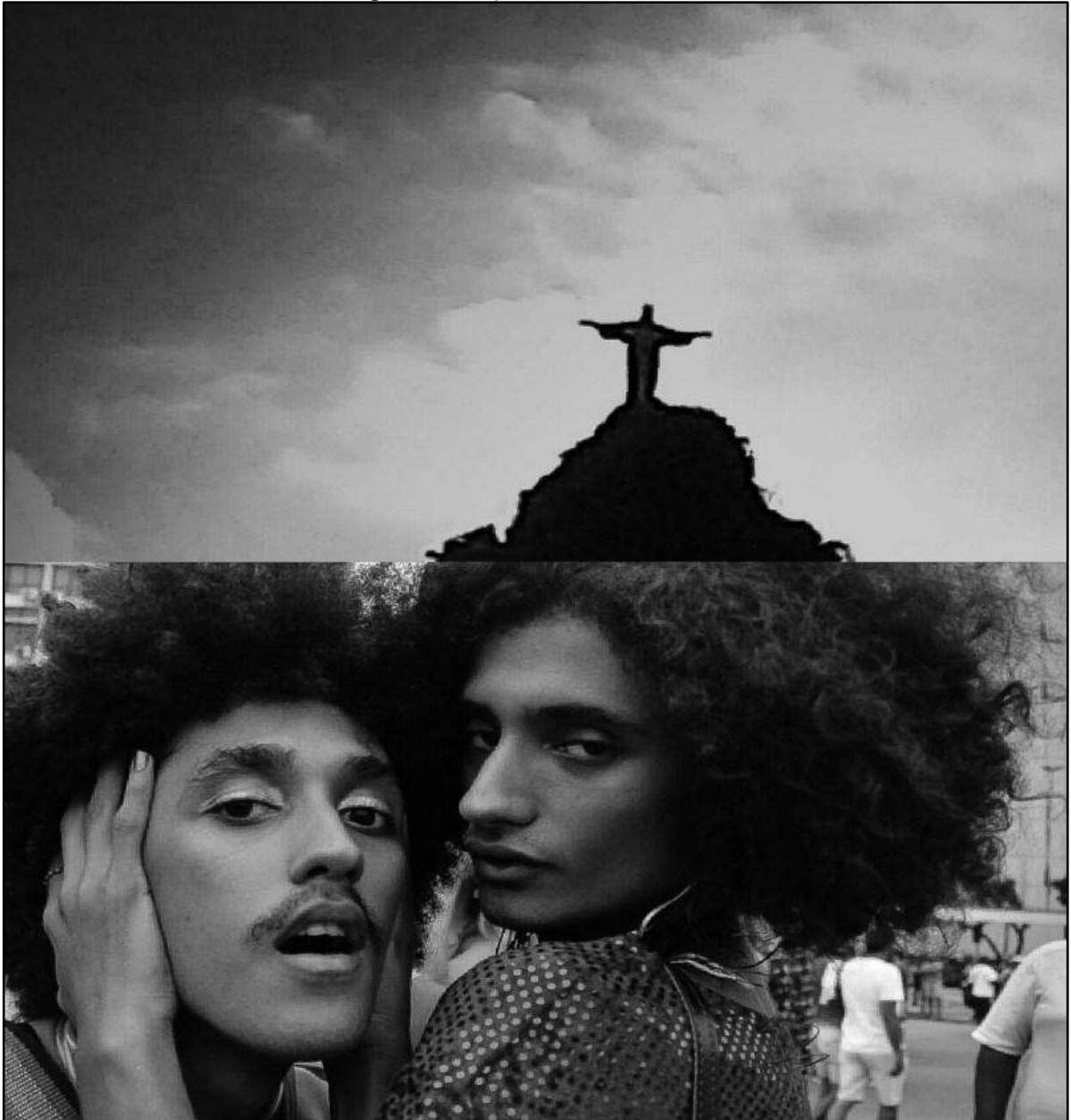
O trabalho artístico de Frida tem ganhado visibilidade, especialmente pelo fato de ser compartilhado nas redes sociais, em plataformas que as imagens podem ser utilizadas para aproximar pessoas que compartilham de vivências parecidas quanto grupo social. Em texto curatorial disponibilizado pela plataforma da 34^o Bienal de São Paulo (2021), afirma-se que Orupabo é essencialmente uma artista digital e que “embora recentemente o seu trabalho tenha se desdobrado também em obras físicas, o seu perfil do Instagram continua sendo o âmbito mais avançado de sua prática.”

As possibilidades dos usos da imagem como forma de expressão artística, política e social, especialmente em termo de fotomontagem, como cita Berger, ressalta como as imagens fotográficas permitem esse lugar de revisitação, seja pelos arquivos, pelas fotos de famílias, pelas ausências, através da possibilidade de subversão existente em recortes que podem ser feitos, estando, portanto, em consonância com os objetivos desta pesquisa. Ao analisarmos artistas nacionais, os trabalhos de Joelington Rios⁴ e Silvana Mendes dialogam com essa construção de fotomontagens e colagens digitais, repensando as formas de representação, o passado colonial, a memória e vivência de pessoas negras, bem como suas subjetividades e novas formas de abordar narrativas e imaginários. Joelington (2018) em um de seus principais trabalhos com a fotomontagem, intitulado “O que sustenta o Rio” utiliza a imagem do Cristo Redentor- figura simbólica e internacionalmente conhecida - reposicionada acima da cabeça de pessoas em situações do cotidiano, um contraste em o que as pessoas conhecem da cidade, com o que de fato acontece no

⁴ Nascido no quilombo Jamarý dos Pretos, em Turiaçu/ MA, 1997, Joelington Rios é quilombola e artista visual. Sua pesquisa tem como objetivo revelar outras corporalidades, criar significado e re-significar memórias e elaborar outras formas de existência.

cotidiano, de quem de fato “sustenta” as dinâmicas de uma cidade, a vida de quais pessoas são invisibilizadas pelas narrativas de “cidade maravilhosa”.

Figura 2 “ O que sustenta o Rio”



Fonte: Joelinton Rios, 2018

Paulo Herkenhoff (2019) em um texto em que faz uma análise sobre a série do artista Joelington Rios, publicado no livro *Rio XXI Vertentes Contemporâneas* argumenta que:

Por fotomontagem em preto e branco, Rios sobrepõe e ajusta graficamente a imagem do Redentor à cabeça de pessoas retratadas, quase anônimas, em situações ordinárias, como emblema de pertencimento à cidade do amor e das fricções. Para Joelington Rios, viver no Rio foi a experiência radical de descoberta transformadora de seu olhar sobre o centro, os subúrbios, as favelas, as praias como contrastes, asperezas, embates, exclusão. (HERKENHOFF, 2019, p.61)

Aqui podemos observar em representação e também de forma prática, o que Berger (2017) quis dizer com as vantagens da fotomontagem, revelando o seu caráter familiar através da imagem, mas como elas foram movidas e organizadas estrategicamente para “romperam-se as continuidades naturais em que elas normalmente existem, e porque elas agora foram rearranjadas de modo a transmitir uma mensagem inesperada” (p.70) acabam revelando abruptamente aquilo que é, resultando em uma obra-mensagem que visa desmistificar as realidades como elas são, nesse caso, a constante intocabilidade da cidade do Rio de Janeiro dentro de um imaginário social.

Ao analisar criticamente alguns tópicos pontuais, ao experienciar lendo a obra de Susan Sontag (2004), Berger reafirma os aspectos que permitiram a rapidez em que a câmera fotográfica de valor popular chegou ao mercado apenas 30 anos depois de sua invenção, demonstrando sua “aplicabilidade profunda e central no capitalismo industrial” (p.114), permitindo assim, o uso massificado de imagens especialmente em propagandas, tornando assim a publicidade como “força econômica crucial” (p.117). A publicidade é um mercado tão bem estruturado e difundido, que atualmente se vive, como propõe Norval Baitello Júnior (2014), na era da “iconofagia”, na qual se devoram as imagens e elas devoram de volta quem as consomem.

Aqui nota-se o processo em que as imagens de publicidade auxiliam na movimentação do capital, ressaltando o fato de que as imagens “aspiram colonizar nosso futuro, nosso imaginário, nossos desejos.” (BAITELLO, 2014, p.4-5). Ao analisar dentro dessa perspectiva, compreende-se que:

Uma sociedade capitalista requer uma cultura baseada em imagens. É necessário prover grandes quantidades de entretenimento a fim de estimular o consumo e anestesiar as injúrias de classe, raça e gênero. E é necessário reunir quantidades ilimitadas de informação, para melhorar a exploração dos recursos naturais, aumentar a produtividade, dar emprego a burocratas. As capacidades gêmeas da câmera, a de subjetivar a realidade e a de objetivá-la, idealmente atendem a essas necessidades e as fortalecem. Câmeras definem a realidade nas duas maneiras essenciais ao funcionamento de uma sociedade industrial avançada: como espetáculo (para as massas) e como um objeto de vigilância (para os governantes). A produção de imagens também abastece uma ideologia governante. A mudança social é substituída por uma mudança de imagens. (SONTAG, 2004, p.113, apud BERGER, 2014)

Em relação à citação de Sontag (2004) sobre a quantidade de imagens serem capazes de anestesiar e criarem um espetáculo para as massas, requer uma estratégia para a perda da fotografia como memória, seja ela construída através de imagens privadas (como por exemplo fotos de família, convívios sociais próximos), quanto de uso público (imagens históricas, de denúncia, documentais), pois o “espetáculo cria a eterna presença de uma expectativa imediata: a memória deixa de ser necessária ou desejável” (p.125).

Questiona-se assim a quem interessa essa perda de memória, quem se beneficia com o anestesiamiento da memória e da não permissão de direito a ela, pois, como aponta Berger (2017), com a “perda de memória as continuidades de significados e julgamento também estão perdidos para nós” (p.125), nos fazendo esquecer de uma construção histórica, permitindo que sigamos sem questionar o porquê das imagens, nos acostumando com o horror e violências que são capazes de produzir.

Ao levar em consideração a crítica de Sontag (2004), sobre os usos atuais da fotografia, Berger (2017) indaga se haveria uma prática fotográfica que fosse alternativa, uma forma de produzir imagens que possam resistir às violências, às “sociedades e a cultura do capitalismo” (p.128). Embora possua uma linguagem otimista, Berger (2017) não deixa enganar, pois compreende que a resposta a essa pergunta não pode ser “respondida com ingenuidade” (p.128) e pelo fato do sistema ter a possibilidade de acomodar qualquer fotografia, ele afirma que:

Talvez seja possível começar a usá-las seguindo uma prática dirigida a um futuro alternativo (...) Fotografias são relíquias do passado, vestígios do que aconteceu. Se os viventes assumissem aquele passado, se o passado se tornasse uma parte integrante do processo pelo qual as pessoas fazem sua própria história, então todas as fotografias iriam readquirir um contexto vivido, elas continuariam a existir no tempo, em vez de serem momentos capturados. É até possível que a fotografia seja a profecia de uma memória humana ainda a ser social e politicamente adquirida. (BERGER, 2017, p. 128-130)

Embora se tenha a ideia de que essa “profecia da memória humana” pareça perdida em um amontoado de imagens que atravessam e que com custo são vistas de formas críticas, ainda é possível construir novas rotas de imaginários imagéticos, pois um dos caminhos alternativos que nos possibilita a imagem é “incorporar a fotografia à memória social e política, em vez de usá-la como um substituto que estimula e atrofia de qualquer memória.” (p.131). Neste ponto, acredita-se que alternativas para as novas formas de se pensar e fazer imagens vêm sendo desenvolvidas ao longo das décadas, pois para cada imagem manipulada em favor de determinadas instituições que detém o poder pelo capital, pela mídia e seus discursos de manipulação e controle contra pessoas e grupos subalternizados, sempre haverá uma contracultura.

Grupos não-hegemônicos, revolucionários e dissidentes da imagem criam, criaram e continuam criando formas de fotografar, denunciar, confundir e até mesmo esconder (como tática de proteção), traçando uma nova rota, buscando uma fuga da constante captura da imagem da sociedade e suas construções construídas em pilares violentos de representação. Essas outras alternativas propostas por Berger (2017) poderiam surgir de forma heroica e performática, mas para não ser capturado e manipulado pelo capital, cerceado pelos poderes dominantes, as revoluções e novas propostas de construção de imagem e de mundo “não serão televisionadas”⁵ e de fato não serão pelo fato de não ser do interesse dos que comandam e organizam as estruturas e dinâmicas da sociedade como ela é, não se beneficiará delas, mas isso não significa que as mudanças não estejam acontecendo só é necessário observar mais atentamente, pois como afirma Berger (2017): “é preciso construir um sistema radial em torno da fotografia, de modo que ela possa ser vista

⁵ Frase de um Poema/Canção de Gil Scott Heron "The Revolution Will Not Be Televised" de 1971.

em termos que sejam simultaneamente pessoais, políticos, econômicos, dramáticos, cotidianos e históricos." (p.137).

Ao longo desta seção, foi possível adentrar alguns aspectos dos processos históricos, as formas como a imagem foi inserida dentro da cultura visual através de representações e capturas da realidade com a câmera fotográfica, argumentos sobre suas funções sociais, artísticas e práticas. Tentar sintetizar os aspectos da imagem fotográfica seria um trabalho complexo e penoso, pois apesar de existir certa rigidez e frieza que parece pairar na aura da fotografia, por sua constituição e função de praticidade, a imagem é tão capaz de criar complexidades quanto os seres humanos que a utilizam. A imagem, apesar de estática e com sua energia efêmera, se mostra como uma ferramenta de subversão, sua função não é boa e nem má, não permitindo que exista em uma categoria binária, mas a fotografia é capaz de se moldar aos desejos de quem a fotografa, pois cada pessoa compartilha e capta uma versão do seu próprio olhar, de sua própria subjetividade. As imagens fotográficas adaptam-se às formas de comunicação que se deseja dar a ela; sendo assim, as imagens adentram o campo da linguagem. Pensando neste aspecto, abordaremos, na seção a seguir, a função da fotografia como linguagem, importante para compreender as subjetividades presentes nas criações de imagens, principalmente na contemporaneidade.

2.3 Fotografia como linguagem

Toda a ação do ser humano em sociedade é mediada pela linguagem, prática transmitida desde o nascimento. Para Viviane Mosé (2013), a linguagem surgiu da necessidade da negociação do ser humano como estratégia de sobrevivência, pois compreendeu que, para prolongar seus dias na terra, precisaria conviver em grupos e, para isso, precisaria haver um ponto de acordo e compreensão das pessoas envolvidas, pois, para viverem juntos, "era preciso aprender a entrar rapidamente em acordo; foi a força da necessidade de comunicação, imposta pela vida em sociedade, que fez nascer a linguagem articulada" (MOSÉ, 2013, p.24), uma força "alimentada pela necessidade de manutenção e expansão da vida humana" (p.28).

Na obra *Ensaio Sobre o Homem: Introdução a uma Filosofia da Cultura Humana*, o autor Cassirer (2005) afirma que a linguagem é possível, pois somos “animais simbólicos” (p.51) e construímos o mundo através de símbolos, produzindo-os e transformando o mundo ao seu redor, permitindo interpretar ou representar a realidade; sendo assim, não vivemos em um universo apenas físico, mas “num universo simbólico”.

A linguagem, o mito, a arte e a religião são partes deste universo. São os vários fios que tecem a rede simbólica, da experiência humana” (p.50). Tanto Cassirer (2005) quanto Viviane Mosé (2013) abordam o fato da linguagem ser ligada ao pensamento racional, com a “própria razão”⁶ (p.51), mas pela complexidade do ser humano, seria errado reduzir toda a sua experiência ao pensamento meramente racional:

Pois lado a lado com a linguagem conceitual há a linguagem emocional; lado a lado com a linguagem lógica ou científica há a linguagem da imaginação poética. Em primeiro lugar, a linguagem não expressa pensamentos nem ideias, mas sentimentos e afeições. (CASSIRER, 2005, p.51)

Mesmo com todo o esforço para compreender que o ser humano é puramente racional e de que a linguagem seria apenas uma forma de ordenar criteriosamente e simplificar as formas de se comunicar, ainda assim, Emanuelle Coccia (2018), em *A Vida Sensível*, explica que apenas graças a linguagem do “sensível chegamos a pensar: sem as imagens que nossos sentidos são capazes de captar, nossos conceitos não passariam de regras vazias.”(p.9). O autor utiliza um discurso filosófico para a compreensão da dinâmica do ser humano com o mundo ao seu redor, expandindo a compreensão do que é a linguagem, apesar de sua obra não se restringir apenas a linguagem inserida na cultura, a obra complementa o discurso de Cassirer (2005) sobre os processos da apreensão da linguagem ser vivida de forma sinestésica, pois o ser humano não compreende apenas o mundo sensível, mas desenvolveu a linguagem por ser um animal sensível, desse modo, simbólico.

O ser humano utiliza a linguagem como suporte de compartilhamento e comunicação de suas experiências, sejam elas emocionais, sociais e/ou políticas. A

⁶ Ernst Cassirer em *Ensaio Sobre o Homem: Introdução a uma Filosofia da Cultura Humana*.

linguagem auxilia no processo de criação, compreensão e interpretação do mundo e de si. Através da linguagem, se encontra a possibilidade de comunicar e expressar de diferentes formas, com diferentes suportes. Sendo assim, a fotografia se mostra como uma forma de linguagem visual, na qual cria, interpreta e representa aspectos da realidade.

Transmitindo uma mensagem, criando novos sentidos e reforçando outros já estabelecidos; transformando e organizando o mundo em que vivemos.

A fotografia se encontra na categoria de linguagem não-verbal, fazendo parte das linguagens visuais tais como as “diversas formas de manifestações das artes visuais/artes plásticas, design, ilustração, arquitetura e história em quadrinhos.”(VAZ; SILVA, 2016, p.11)

Segundo Dondis (1997), em sua obra *Sintaxe da Linguagem Visual*, entende-se que “o modo visual constitui todo um corpo de dados que, como a linguagem, podem ser usados para compor e compreender mensagens em diversos níveis de utilidade, desde o puramente funcional até os mais elevados domínios da expressão artística.” (p.4); sendo assim compreende-se que a imagem possui aspectos comunicativos tanto quanto a linguagem verbal. Ainda sob a perspectiva de Dondis (1997), através das análises propostas por Adriana Vaz e Rossano Silva (2016) em *Fundamentos da Linguagem Visual*, a anatomia da mensagem visual pode ser classificada como: representacional, abstrata e simbólica.

O primeiro nível é o representacional: aqui, podemos dizer que a mensagem visual é concreta e real e que seu entendimento se baseia na experiência do cotidiano visual. O segundo nível é o abstrato, que trata da mensagem visual pura, cuja compreensão está condicionada ao estudo dos elementos que a constituem. O terceiro é o nível simbólico: nesse caso, a mensagem visual é formada por sistemas de símbolos, e seu entendimento associa a forma e o conteúdo da imagem em questão (DONDIS, 1997, p. 85-105).

Uma composição visual utiliza-se de fatores como linha, ponto e textura para comunicar e evocar emoções e nortear interpretações; as sensações podem ser ocasionadas também com a utilização das cores. A inserção de determinadas cores ou a falta delas pode causar diferentes modos de se compreender a imagem, pois as interpretações estão de acordo com o valor simbólico e cultural de um determinado lugar, grupo ou cultura.

Entende-se que o fator “cor”, “sujeito ao contexto social e histórico em que está inserido, podendo evocar alegria, tristeza e melancolia, entre outros sentimentos “ (VAZ;SILVA, 2016, p.116), possui um valor simbólico e cultural:

As cores têm sido utilizadas como símbolos desde épocas remotas: o vermelho, associado ao sangue, como também fala do perigo [...] As culturas arcaicas representavam as fases da lua, com diferentes cores; durante muitos séculos, as cores têm sido consideradas produtos da influência dos corpos celestiais: o prateado pertence à Lua, o dourado ao Sol, o vermelho a Marte, o violeta a Mercúrio. [...] na realidade, o papel simbólico desempenhado pelas cores na história humana é variado e universal. Como aconteceu tantas vezes, a cristandade outorgou nova significação às antigas crenças: o simbolismo cristão da cor supôs a renovação da antiga simbologia cromática. O azul do céu, por exemplo, até então símbolo de Vênus, de Júpiter, foi associado com a Virgem Maria. (MALINS, 1988, p. 105 apud VAZ; SILVA, 2016, p.150)

O fator das cores também se revela importante para a compreensão dos aspectos que envolvem a linguagem fotográfica. Nos escritos de Milton Guran (1999) em *Linguagem Fotográfica e Informação*, pode-se compreender que as fotografias coloridas e em preto e branco possuem códigos e processos de linguagens diferentes, seja na forma de leitura da imagem ou no grau de impacto de quem observa a foto, principalmente por se assemelhar a natureza das coisas, pois “é mais fácil de entender uma foto colorida, por que ela apresenta várias outras pistas para se localizar seu significado imediato” (p.15-16), sendo que o mesmo efeito não se observa com a fotografia preto e branco.

O processo preto e branco, por outro lado, desde logo se coloca como uma representação do essencial. E ao representar uma cena apenas em tons e linhas, a foto em preto e branco se define como um código diferenciado na nossa forma natural de ver a realidade e ganha maior poder de penetração e interpretação das situações: Ela aparece sem ser igual, é testemunha e interpreta a partir de sua própria diferença. (GURAN, 1999, p.17)

Embora existam aspectos técnicos que auxiliam na hora de ler uma imagem, é importante ressaltar, como aponta Guran (1999), que a linguagem fotográfica é “eminentemente sensorial e sensitiva, embora exista uma certa racionalidade no seu processo de construção, leitura e absorção.” (p.5). Da mesma forma como temos uma sintaxe na linguagem escrita e uma sintaxe da linguagem visual, ao se levar em consideração a obra apresentada por Dondis

(2000), uma imagem fotográfica também possui as suas maneiras de ser lida. Sua leitura começa a partir de um ponto “que é o elemento visual a partir do qual se constrói a fotografia” (p.22), através de recursos estéticos podem existir mais de um ponto ou até mesmo a sua ausência. Como explica Guran (1999), o ponto principal é o que pode ser reconhecido imediatamente, é o primeiro momento que chama atenção em uma fotografia. Existe também na imagem o que Roland Barthes (2008), elaborou como “*punctum*” que se trata do ponto que toca o observador de forma subjetiva, se relacionando com as experiências e vivências pessoais, estando ou não relacionado com o ponto principal reconhecido mais facilmente por um reconhecimento em comum. Embora existam caminhos objetivos para a compreensão de uma imagem, a interpretação de uma fotografia está condicionada a visão de mundos, experiências e saberes de cada indivíduo, pois, como observa Guran (1999), o fazer fotográfico - e o da leitura imagética - é um ato pessoal, intransferível. (p.14)

A obra *A Fotografia é a sua linguagem* é norteadora para a compreensão de aspectos possíveis para leitura de uma fotografia. Para Ivan Lima (1988), uma das condições para o entendimento da linguagem fotográfica, é a compreensão da “língua” em que se escreve a mensagem transmitida em uma imagem e para o entendimento dessa “língua”, é importante pertencer ao mesmo meio sociocultural para um melhor aprofundamento. Ainda sob a ótica de Lima (1988), a imagem é a combinação de duas estruturas, sendo elas:

A geométrica e a perceptual. A estrutura geométrica é uma estrutura estática, simétrica, onde há proporções: um lado deve corresponder ao outro, em cima e em baixo. A estrutura perceptual é uma estrutura dinâmica, uma descrição anatômica e particularizada, orgânica – e assimétrica, não geométrica. O que vale aí são os valores visuais sentidos através da visão, da forma. (LIMA, 1988, p.21)

Permitindo assim que a combinação das duas estruturas qualifiquem a “expressividade da própria linguagem e da leitura que se faz da imagem” (p.21). Segundo os métodos de Lima (1988), os processos para a leitura de uma foto se dão através de três fases, sendo elas a percepção, a identificação e a interpretação. A percepção se dá através das percepções das formas e suas tonalidades dominantes, sendo uma ação rápida e sem uma identificação clara e profunda; a leitura de identificação é ótica e mental, manifestando o caráter polissêmico da

fotografia – a polissemia na fotografia, segundo o autor, “é a possibilidade de uma mesma imagem permitir diversas interpretações” (p.22); e o processo de interpretação de uma fotografia se dá em como está sendo redigida a informação visual constituída na imagem. Leva-se também em consideração a legenda para a interpretação e compreensão de uma foto, pois a legenda “funciona como mediadora entre a realidade vivida pelo fotógrafo e a imagem posteriormente vista pelo receptor.” (p.31)

Embora possa se apossar de pontos técnicos para a análise e compreensão de uma imagem levando em consideração as linhas, pontos, cores, enquadramento, o cenário presentes em uma imagem, existem ainda aspectos comunicacionais que não são rapidamente observados; nesse aspecto se faz necessária a compreensão das comunicações não verbais.

As comunicações não-verbais são os meios de comunicação utilizados entre as pessoas com exceção da linguagem oral e seus derivados não-sonoros. O termo comunicações não-verbais é aplicado a gestos, a posturas, a orientação do corpo, a singularidade somática, naturais ou artificiais, e até organização de objetos, a relações de distância entre os indivíduos, graças aos quais uma informação é emitida. (LIMA, 1988, p.104)

De acordo com as observações de Lima (1988), as comunicações não verbais, ao serem analisadas em uma imagem, podem se utilizar três suportes: o corpo, os artefatos e os espaços. Os aspectos de análise da comunicação não-verbal no que tange ao corpo se concentram em suas qualidades físicas, fisiológicas e os movimentos, focando em formas como expressão (do rosto, tendo como elemento principal os olhos e detalhes característicos de uma expressão facial); os gestos e a postura. Analisam-se também os artefatos que estão associados ao corpo, roupas, objetos de memória e outros objetos identificadores; e o espaço que se trata da disposição do indivíduo no espaço que cerca a pessoa e está intimamente ou não conectado a quem está presente na imagem. Compreende-se assim que a linguagem fotográfica se trata de processos de criação complexos, na qual envolve uma troca de interação entre quem fotografa e quem observa. As formas de leitura de uma imagem carregam uma gama de aspectos que são técnicos, mas não se esgotam em suas funções objetivas, pois as formas de interpretação que emergem em quem analisa dependem de relações afetivas, aprofundamento ou não de um conhecimento histórico e social; como afirma Lima

(1988), a leitura de identificação ocorre quando os leitores das imagens compartilham de visões de mundo aproximadas, mas ainda assim, “cada um interpreta de sua forma, em função da sua idade, gênero, profissão, raça ou ideologia” (p.22), possibilitando uma abrangência de interpretações baseadas em vivências distintas.

Compreende-se que, para a leitura e decodificação de uma imagem fotográfica, quem observa irá interpretar de acordo com as condições de seu tempo e inserção social. A presente pesquisa é voltada para a interdisciplinaridade da imagem, pois se entende a necessidade de compreender a fotografia para além de uma história centrada na “evolução da técnica ou na criação dos seus autores e escolas”(MAUAD, 2008). Desse modo se faz necessário pensar a imagem não apenas como retrato que se prova um fato, mas como uma possibilidade de fonte para uma análise social da história.

2.4 O caráter social da imagem: Uma reflexão crítica ao olhar hegemônico na fotografia, representação e estética sob o corpo não branco.

Como aponta Ana Mauad (2008), na obra *Poses e Flagrantes: Ensaio sobre história e fotografias*, a imagem fotográfica é o fio condutor que interroga a sociedade no seu tempo, pois as imagens são capazes de revelar “aspectos fundamentais dos fenômenos sociais” (p.9), moldando as formas de enxergar, interpretar e conhecer o mundo e as construções culturais de uma sociedade. Dentro desta compreensão, entende-se que a fotografia desempenha um importante papel ao longo da sociedade, especialmente no que tange o desenvolvimento da cultura visual; sendo assim, é indissociável o caráter social que o registro fotográfico possui, justamente pela sua prática em capturar e apresentar ao mundo as formações socioculturais, sejam elas baseados em fato ou até mesmo em manipulações de narrativas e performances na qual o fotógrafo é encarregado de desenvolver na história que deseja contar.

Através do pensamento de Mauad (2008), ela também afirma que “uma imagem é capaz de criar uma representação ideal para ser lembrada no futuro, nos álbuns de família, guardiões das tradições, inventadas ou não” (p.69). Nesse quesito, apenas

resta ao observador das imagens se questionar quais foram então as motivações das narrativas apresentadas nas fotografias capturadas.

Toma-se como tom investigativo compreender as intenções das imagens, pois a autora em seu capítulo “*A fronteira da cor: Imagem e representação na sociedade escravista imperial*”, aborda como a crescente massificação dos retratos fotográficos feitos em estúdios fotográficos, incluindo as imagens de pessoas negras consideradas livres ou não, permitiu que a sociedade urbana e burguesa se visse representada, possibilitando assim a disseminação de um imaginário europeu supremacista branco determinar como era a condição social daquela época. Apesar do foco na reprodutibilidade e de uma certa massificação dentro do mercado fotográfico no século XIX, é de se imaginar quem detinha o controle das narrativas fotográficas: Olhares brancos.

Embora os registros fotográficos na sociedade oitocentista tenha se tornado comum para a burguesia urbana, a representação do sujeito não-branco já estava presente nas diversas iconografias durante o processo de colonização. A obra *O olhar europeu: O negro na iconografia brasileira do século XIX* (KOSSOY e TUCCI, 2002), conta com diversas imagens catalogadas com o objetivo de se fazer uma “construção histórica e temporal”, ao observar as imagens fica evidente as investidas de um olhar etnocêntrico disseminado através de artistas, ilustradores e até mesmo antropólogos que transitavam pelas sociedades consideradas “subdesenvolvida” e relataram ao cidadão europeu sua visão totalizadora do que era o “*outro*”. Como observam os autores Boris Kossoy e Maria Luiza Tucci Carneiro (2002), as produções desses artistas acerca do que via no Brasil imperial, “são testemunhos reveladores de seus valores morais, de suas concepções estéticas e ideológicas diante da cena constrangedora da comercialização do homem pelo homem” (p.55). A estética desses artistas era marcada por estereótipos, seja em representações animais através das feições ou reforço de concepções biológicas racistas, ou através de uma infantilização, romantização e erotismo passivo. Em ambas as situações o recurso estético é claro: “marcar a distância entre o negro e o branco civilizado, padrão ideal de raça e cultura”(p.55). De todo modo, as iconografias produzidas através do olhar branco trabalhavam para reforçar a condição de objeto em que o corpo negro estava submetido. Uma mensagem que não havia códigos

inocentes, mas sim uma reiteração do exercício do poder da supremacia branca através do olhar colonial.

Ao se modernizar a forma de representação e a captura de imagem dentro da sociedade burguesa, as dinâmicas relacionadas ao olhar etnocêntrico não obtiveram mudanças no que tange às narrativas e a forma como o sujeito branco queria comunicar sobre a pessoa negra e não branca dentro de uma estrutura social. Ter o controle da imagem e a representação do *outro* foi catalisador para fomentar as constantes identidades institucionais e sociais construídas em relação à população negra. A autora Ana Mauad (2008) revela que com a rentabilidade que o registro fotográfico em estúdios estavam tendo, um retratista em particular havia se tornado referência em fotografar a burguesia urbana, o francês Eugene Disderi, conhecido pela criação das *carte-de-visite* (cartões de visita) :

O sucesso do retrato *carte-de-visite* deve-se tanto a sua reprodutibilidade, pois com uma tomada se produziam vários retratos, quanto a sua capacidade de prover ao cliente escolhas variadas, através de um catálogo de objetos e situações nas quais podia se adaptar aos moldes preestabelecidos. Desta forma, o estúdio do fotógrafo passa a ser um depósito de complementos escolhidos para caracterizar diferentes papéis sociais que se quer fabricar.(MAUAD, 2008, p.67-68)

As imagens feitas nos estúdios contavam com cenários, acessórios e até mesmo vestuários pré-fabricados e selecionados, fazendo com que os clientes se “convertessem num acessório do estúdio, suas poses obedeciam a padrões estabelecidos e já institucionalizados de acordo com a posição social”(p.68). Compreende-se ainda através da pesquisa de Mauad que a busca estética do fotógrafo tinha como objetivo transmitir a beleza, pois era o ideal buscado pelo fotógrafo e seus clientes, desse modo, a função da imagem era “ criar um padrão de representação que apagava o indivíduo em prol de um estereótipo social” (p.69) Com toda a aceitação do retrato dentro da sociedade oitocentista, diversos fotógrafos estrangeiros viram a oportunidade de também popularizarem seu trabalho. Mais do que registrar a família e a posse social, as *cartes-de-visite* tinham um caráter comercial, devido a sua reprodutibilidade, as imagens eram feitas para serem trocadas, compartilhadas e enviadas como *souvenirs* especialmente para o viajante europeu que passava pelo Brasil e desejava mostrar a “exoticidade” e a

“boa convivência” de um belo país tropical. Neste momento da história, já se perpetuava a narrativa de uma grande democracia racial dentro do contexto civilizatório da época. No que tange a democratização da imagem pelo retrato na sociedade, a autora evoca que essa expansão nas imagens trouxe uma produção de alteridades; neste ponto é necessário analisar de forma crítica, pois por alteridade entende-se que a individualidade e a subjetividade do “outro” é reconhecida e respeitada, o que soa dissonante com as formas de representação da época, levando em consideração todo o histórico racista, colonizador e escravagista que regia a sociedade. Embora a autora não negue que as imagens não retratam o que de fato acontecia questões de brutalidade com a população negra, fica subentendido que não existam detalhes comunicacionais dentro da imagem que perpetuem e também denunciem as violências produzidas por um olhar branco. Neste quesito, é atribuído um juízo de boa intencionalidade ao fotógrafo, no qual faz com que a sua ação de captura de imagem resida apenas no lugar de mediador e não de produtor ativo de uma narrativa imagética.

Embora, ainda segundo Mauad (2008), pessoas escravizadas que posteriormente conseguiram comprar a sua liberdade e com dificuldade alcançar uma determinada renda, ainda assim, ao considerar o histórico social e político contra a população negra, as imagens de pessoas afro diaspóricas em sua maioria seriam apenas para reforçar o discurso de subalternidade e exotividade do sujeito negro. A falta de controle sob o próprio corpo, identidade e história já estava bem encaminhada nas práticas colonizadoras, independente de qual camada social que era regida pela supremacia branca e capitalista; o imaginário social do sujeito branco operava como os acessórios e as performances retratadas nos estúdios fotográficos, pois ao colocar a população negra em suas imagens, comercializá-las e até mesmo levá-las para exposições de arte, apenas reforçava o lugar de objeto do corpo negro. A imagem da população negra continuou sendo utilizada em favor do capital, como forma de trazer lucro e status, satisfazendo os desejos do homem branco.

Um dos fotógrafos que posteriormente se destacou e expandiu o seu trabalho com as *cartes-de-visite* foi o retratista Christiano Júnior (1832-1902), ele obteve destaque por criar uma coleção ao qual intitulou de “Costumes e Typos de pretos”, no qual tinha como o objetivo de representar as variadas funções que a população negra escravizada desenvolvia, para logo em seguida comercializar as imagens como

souvenir em seu estúdio. O artigo de Marcelo Eduardo Leite (2011), no qual o autor analisa as fotografias e contribuições do Fotógrafo Christiano Júnior, o autor confirma:

Estas imagens são vendidas no comércio local e servem como uma espécie de souvenir dos trópicos, sobretudo, útil ao imaginário que acompanha os viajantes que por aqui passam. A forma de compor a imagem, deixando quase sempre o fundo sem nenhuma informação, permite que o modelo, no primeiro plano, ganhe destaque. (LEITE, 2011, p.34)

Em seu artigo o autor não nega a motivação mercadológica do fotógrafo, mas para ele esse aspecto não compromete “ a forma extraordinária que ele traduziu em imagens esse segmento social” (p.34). O autor justifica a sua análise com a seguinte citação:

As imagens mostram por parte dele um engajamento especial, seja por sua grande quantidade de tipos, pela diversidade de ofícios mostrados ou pelas próprias vestimentas. Nesse sentido, seu trabalho não apenas se destaca em relação à concorrência, colocando um novo produto fotográfico para o mercado, como também constrói um conjunto de imagens que destacam o cerne da sociedade da capital imperial. Esses homens e mulheres, na sociedade escravocrata, desempenhavam uma infinidade de funções, numa sociedade cuja conotação do trabalho braçal é pejorativa. (LEITE, 2011, p.34)

Nota-se que para o autor as condições técnicas, estéticas e até mesmo a retratação do que ele considera ser a representação social da condição da população negra daquela época carrega mais peso do que a própria condição de mercadoria que esses registros apresentam. Novamente o fotógrafo é colocado apenas na posição de alguém que documenta a sociedade como ela era, ao invés de ser um agente das narrativas que eram produzidas por ele.

Dentro de suas análises, o autor parece ignorar fatores importantes de que as imagens retratadas apresentavam um recorte encenado dentro de um estúdio e não a dinâmica da população negra escravizada nas ruas, a qual era reservada para o cumprimento de seu trabalho; outro fator é a encenação rígida e desconfortável que a maioria dos retratados apresenta. Em um de seus contrapontos, a autora Manuela Carneiro da Cunha (1988), caracteriza o olhar do fotógrafo Christiano Júnior como genérico e objetificante em relação às pessoas negras escravizadas que eram retratadas em seu estúdio; Marcelo Leite (2011) diverge de opinião, pois acredita que a negação da relação do fotógrafo com a pessoa retratada é ignorada, fazendo

com que se esqueça da “existência de uma relação de aproximação, compreensão e reconstrução da imagem do outro” (p.42), sugerindo que seria injusto responsabilizar o autor das imagens pela representação do realismo da época. Cabe aqui observar a forma como a naturalização da história e a documentação de registros fotográficos em relação a população negra ser vista como representação fiel do que era narrado por fotógrafos e estudiosos brancos. Ao que tange a proposta da presente pesquisa, é exatamente analisar os meandros e as pistas que não devem ser ignoradas em relação à violência e a reiteração dela através da captura de imagens de pessoas negras. Para aprofundar essa questão, pode-se analisar outros aspectos presentes na fotografia de Christiano Júnior, que permitem a atenção a outros detalhes, que comunicam o caráter violento presente na visão romantizada do fotógrafo e seu olhar sobre o *outro*.



Fonte: Christiano Júnior, 1864-66

Como se pode observar em umas das imagens do fotógrafo acima, as pessoas retratadas não estão inseridas dentro do contexto social de como são vistas e também como exercem a sua função, a partir desse ponto, nota-se o recorte de narrativa e também uma higienização de toda polifonia de informações que poderia notar; se as imagens tivessem sido retratadas em outro contexto as informações mudariam. Dentro do estúdio, o controle é mais fácil de ser exercido, principalmente quanto ao olhar e posicionamento do fotógrafo, sendo fácil organizar como se quer conduzir a sua narrativa na imagem.

Nas duas imagens, ao se analisar a comunicação corporal, nota-se o desconforto, na figura 3, por exemplo, ambos precisam ficar um longo período - por causa do tempo de captura e exposição da fotografia - em uma posição imóvel e com grande peso na cabeça, os ombros da mulher estão sobrecarregados, com o sentido do

torso pesando para baixo, sua cabeça levemente inclinada para a direita devido a cesta com a mercadoria que carrega ajudando a manter o equilíbrio até a foto ser capturada, mas o ponto focal que melhor comunica é o seu olhar e expressão facial; encarando a câmera com um tom de esgotamento. Ainda na figura 3, o corpo da mulher precisou ser posicionado de uma forma que escondesse a coluna na qual se apoiava e servia de suporte para o fundo do estúdio; o homem ao seu lado também carrega um cesto em sua cabeça, veste um casaco de tamanho desproporcional para o seu corpo, que cobre as condições de sua roupa na parte de cima, visto que a calça que ele veste é feita de tecidos em retalho. Já na figura 4, a pessoa que foi retratada mostra um desconforto diferente; toda a sua linguagem corporal revela uma retração, a maneira como o seu corpo está de perfil, o seu braço esquerdo também se retrai perto do seu corpo, a forma como o lenço que utiliza cobre o seu torso e pescoço, a única parte do seu corpo que fica visível é o braço direito, que toca o alimento que vende e a sua face. O rosto dela está inclinado para baixo, assim como seu olhar, que também se distancia de encarar a câmera.

Outras imagens do fotógrafo Christiano Júnior e até mesmo de diferentes retratistas e artistas que também desenvolveram cartes-de-visite de pessoas negras no período oitocentista possuem imagens que diferem do discurso de alguns pesquisadores que suavizam as narrativas de violência e visão etnocêntrica presentes em seus trabalhos, pois mesmo antes da popularização e da super reprodutibilidade da fotografia, muitas imagens feitas por homens brancos, representavam os corpos de pessoas negras em cenas sensuais e exotificadas, fato que se confirma na obra de George Ermakoff (2004), em *O Negro Na Fotografia Brasileira Do Século XIX*, o autor relata que “ as motivações comerciais que levaram os fotógrafos a vender, especialmente aos europeus, imagens exóticas e sensuais dos negros no século XIX não se resumiram ao Brasil” (p.15), em uma das imagens apresentadas em seu trabalho traz consigo a seguinte análise;

Esta fotografia, sem identificação do local em que foi feita, retrata uma cena absolutamente artificial, cujo corresponde aqueles desenhados em Paris, e que foram muito populares na época, tendo sido largamente utilizado em nossas terras por Christiano Júnior , entre outros. A pose sensual da moça de seios desnudos, com o sexo coberto por um pano solto, que de algum modo lembra Olympia de

Édouard Manet, nada ou pouco tem a ver com o acordeão, presente apenas como acessório que tenta induzir á constatação de uma cena exótico-sensual temperada com música” (ERMAKOFF,2004, p.15)

Ao se tomar ciência de como essas imagens eram produzidas por fotógrafos brancos, os quais apenas “sustentavam as versões que lhe interessavam” (p.14), pode-se compreender através das análises das imagens que o contraste com o cenário artificial e as roupas colocadas de forma teatralizada, apenas reforça o lugar que esse corpo não pertence, ao mesmo tempo que serve para utilização das fantasias coloniais envoltas em total exploração. Ao mesmo tempo que expõe sem seu consentimento, a imagem enclausura o sujeito negro dentro de uma identidade e condição de subserviência, de exotividade e objeto, juntamente com um tom de espetáculo da condição que estava imposta sobre eles. O retratado não controlava a sua imagem, nem o que se fazia com ela, fazendo com que seu retrato estivesse imortalizado dentro de uma história e olhar fabricado pela colonização.

Ao pensar de forma crítica as imagens de pessoas negras ao longo do processo histórico e social, com ênfase nas imagens registradas por fotógrafos brancos, busca-se traçar novas maneiras de pensar, analisar, interpretar e ler as imagens que estão presentes até hoje habitando o imaginário social. Ao trazer diferentes perspectivas se torna possível a compreensão de que o olhar da branquitude não é neutro.

É importante contestar os valores sociais atribuídos aos documentos e fotografias históricas de pessoas negras e não brancas, pois através de uma leitura interseccional e mais aprofundada das imagens, para além do seu valor técnico, revela violências, as disputas de narrativas e as resistências presentes nos detalhes das imagens. Compreende-se então a necessidade de descentralizar o discurso imagético baseado em análises simplistas e da falta de responsabilização da construção de uma narrativa do fotógrafo, permitindo que as pessoas que registra as imagens não habitem o lugar de mediador passivo, mas também como sujeito capaz de conduzir discursos, sejam eles de denúncia, potências, ações afirmativas, mas também capaz de reforçar o lugar de subalternidade, o que está em sua maioria comumente presente no olhar branco e eurocêntrico.

2.5 Representação, Etnocentrismo e Estereotipagem

As questões acerca do olhar colonial de quem fotografava e ainda fotografa em muito se relacionam com as contribuições de Susan Sontag (2004) abordadas nos subcapítulos anteriores, revelando e confirmando a dinâmica de violência que pode existir no momento em que se dispara e captura a imagem do sujeito fotografado, como ela enfatiza em sua obra *Sobre Fotografia*, ao estabelecer a proposta do que irá fotografar, as ideologias e preferências de quem registra a imagem, se tornam implícitas, revelando sua agressividade mesmo quando um discurso de despretensão e passividade se fazem presentes:

Ao decidir que aspecto deveria ter uma imagem, ao preferir uma exposição a outra, os fotógrafos sempre impõem padrões a seus temas. Embora em certo sentido a câmera de fato capture a realidade, e não apenas a interprete, as fotos são uma interpretação do mundo tanto quanto as pinturas e os desenhos. Aquelas ocasiões em que tirar fotos é relativamente imparcial, indiscriminado e desinteressado não reduzem o didatismo da atividade em seu todo. Essa mesma passividade — e ubiquidade — do registro fotográfico constitui a “mensagem” da fotografia, sua agressão. (SONTAG, 2004, p.10)

Ao se analisar os aspectos em que as construções da imagem e a identidade do sujeito negro estiveram sendo impostas pelos processos históricos e sociais que envolveram a colonização, logo em seguida com os processos de expansão do capital e o projeto de uma sociedade moderna; um fato esteve pavimentando esse sistema e continua inserido dentro das diversas áreas e camadas sociais: a permanência do olhar eurocêntrico. Esse olhar determina como as dinâmicas de vida do sujeito em sociedade deve ser vivida e percebida, um olhar que continua construindo as definições de valores e de identidades de grupos marginalizados.

Na obra *Crítica da imagem eurocêntrica: Multiculturalismo e representação*, os autores Ella Shohat e Robert Stam (2006), através de um diálogo sobre cultura e política, abordam a hegemonia e o legado que o eurocentrismo deixa nos diferentes setores da área comunicacional. Os autores definem que os objetivos do eurocentrismo consistem em “reduzir a diversidade cultural a apenas uma

perspectiva paradigmática que vê a Europa como a origem única dos significados, como o centro de gravidade do mundo, como realidade ontológica em comparação a sombra do resto do planeta”(p.11). Faz-se necessário a compreensão dos efeitos do legado eurocêntrico, pois ele opera de forma incisiva nas grandes mídias de comunicação e nas maneiras de representação na sociedade contemporânea, operando através do seu efeito entorpecedor.

O olhar eurocêntrico reduz a si mesmo ao senso comum, fazendo com que mal se perceba a sua presença, dando forma à “cultura do comum, à linguagem do dia a dia e aos meios de comunicação”(p.21). Embora o colonialismo não exista em termos oficiais, suas práticas se desenvolveram e permeiam através de uma ação justificada das práticas e os métodos que o colonialismo instaurou, como aponta os autores:

O eurocentrismo surgiu inicialmente como um discurso de justificação do colonialismo, quando as potências europeias atingiram posições hegemônicas em grande parte do mundo. De fato, J. M. Blaut o chama de “modelo de mundo do colonizador”. Como base ideológica comum ao colonialismo, ao imperialismo e ao discurso racista, o eurocentrismo é uma forma de pensar que permeia e estrutura práticas e representações contemporâneas mesmo após o término oficial do colonialismo. Embora os discursos colonialistas e eurocêntricos estejam intimamente relacionados, suas ênfases são distintas. Enquanto o primeiro justifica de forma explícita as práticas colonialistas, o outro “normaliza” as relações de hierarquia e poder geradas pelo colonialismo e pelo imperialismo, sem necessariamente falar diretamente sobre tais operações. Assim, os laços entre o eurocentrismo e o processo de colonização são obscurecidos por um tipo de epistemologia oculta.(SHOHAT;STAM, 2006, p.21)

Ao ocupar um lugar de naturalização; as influências e as produções de grupos que estão fora da sociedade considerada “ocidental”, têm suas contribuições capturadas, exploradas, adaptadas pelo poder hegemônico e logo em seguida são invisibilizadas para que possam continuar em um lugar de subalternização. Proporcionando assim a continuação de um discurso que naturaliza e justifica as violências contra grupos subalternizados na sociedade.

A idealização do ocidente como berço de todo o progresso, da criação da ciência e tecnologia, faz parte de um imaginário eurocêntrico, no qual se presume de que toda a teoria e até mesmo movimentos de desconstrução social sejam consideradas ocidentais, trata-se de uma visão que relaciona o ocidente ao refinamento teórico da “mente, e o não ocidental a matéria bruta do corpo” (SHOHAT;STAM,

2006,p.39).Como elucidam os autores Ella Shohat e Stam (2006), o eurocentrismo contemporâneo “é o resíduo discursivo do colonialismo”(p.40), no qual as estruturas de poder, através de saqueamentos, invasões e imposições acabaram atingindo uma posição de “hegemonia econômica, militar, política e cultural”(p.40).

Entende-se por colonização “uma constelação de valores e práticas que visam a ocupação de uma terra. Com a exploração e a expansão do colonialismo europeu, bem como “sua filiação com instituições de poder mundial, além de seu modo imperativo” (p.410), o colonialismo pode ser considerado como o etnocentrismo armado e institucionalizado, no qual foi permitido a expropriação de territórios, a implementação de um sistema escravagista, a destruição de povos e culturas, o extermínio de populações, o roubo e a destruição de identidades culturais das nações colonizadas. Embora o controle direto da colonização possa ser considerada arcaicas e desumanas nos dias de hoje, ainda se vive em uma sociedade em que discursos e práticas neocoloniais se encontram em ascensão, assumindo assim, formas “abstratas e indiretas em geral de natureza econômica, assim como técnicos e culturais” (p.43), no qual desenvolvem um papel fundamental na perpetuação de práticas e discursos neo-colonialistas. Toma-se como discurso, o mesmo sentido que Shohat e Stam (2006), encontraram no pensamento de Foucault:

Um arquivo de imagens e afirmações transindividuais e multi institucionais que formam uma linguagem comum e que permitem representar o conhecimento a respeito de um determinado tema. Como “regimes da verdade”, os discursos estão encapsulados em estruturas institucionais que excluem certas vozes, estéticas e representações.(SHOHAT;STAM, 2006, p.44)

Esse discurso neocolonialista que está enraizado no olhar eurocêntrico, também se relaciona de forma íntima na construção do sujeito branco europeu como o ideal de humanidade, baseando o seu discurso em um purismo, a uma brancura que o auto intitula como a naturalização de tudo que existe, de toda a construção cultural, perpetuando suas práticas e fantasias através de uma suposta “neutralidade”, a qual protege e justifica as ações contra grupos, nações e culturas que estejam fora desse olhar “naturalizado” ou seja, que não é branco.

Este lugar de naturalidade e a projeção de si como o centro do mundo se relaciona com os estudos voltados para a compreensão da branquitude. A pesquisadora Cida Bento (2002), em seu estudo sobre os processos de branqueamento e branquitude no Brasil, elabora que a branquitude se coloca como “modelo universal de

humanidade, alvo da inveja e do desejo dos outros grupos raciais não brancos e, portanto encarados como não tão humanos” (BENTO, 2002, p.1). Ao construir essa referência simbólica sobre si mesmo, o autoconceito do grupo branco acaba por legitimar suas práticas supremacistas em torno da economia, política e poder social; ao mesmo tempo que o imaginário da branquitude eleva seus atributos, o mesmo investe em uma narrativa negativa sobre o sujeito negro, inviabilizando assim “sua identidade racial, danificando sua auto-estima, culpabilizando-o pela discriminação que sofre e, por fim, justifica as desigualdades raciais”(p.2).

Dentro dessas práticas e discursos da branquitude, existe um acordo silencioso em que a pessoa branca não se reconhece como agente das violências e desigualdades, atribuindo assim, as consequências e a falta de oportunidades ao próprio sujeito negro. O pacto da branquitude consiste em não abrir mão de seus privilégios, justificar suas ações, enquanto culpabiliza o grupo subalternizado pelo próprio sistema que criou. Sobre essa dupla retórica que envolve a construção do imaginário da branquitude, a psicóloga Cida Bento (2002) elucida:

Esses dois processos - ter a si próprio como modelo e projetar sobre o outro as mazelas que não se é capaz de assumir, pois maculam o modelo - são processos que, sob certos aspectos, podem ser tidos como absolutamente normais no desenvolvimento das pessoas. O primeiro está associado ao narcisismo e, o segundo, à projeção. No entanto, no contexto das relações raciais eles revelam uma faceta mais complexa porque visam justificar, legitimar a ideia de superioridade de um grupo sobre o outro e, conseqüentemente, as desigualdades, a apropriação indébita de bens concretos e simbólicos, e a manutenção de privilégios.(BENTO, 2002, p.7)

Ainda dentro da análise da autora, os ideais de branqueamento do sujeito europeu, logo, da sociedade branca brasileira, nascem do medo. Principalmente após a abolição da escravatura e os processos de desmantelamento do período colonial, no qual a elite branca se sentiu ameaçada por um país que contava majoritariamente com uma população não branca. O imaginário criado para o “outro”, evidencia então as projeções que a branquitude criou envolta das suas próprias repressões, dos seus próprios costumes; encontrando assim espaço para praticar o genocídio, as violências físicas e simbólicas, as invasões e a subjugação como um ato de “autodefesa” aos seus bens e bons costumes, na ânsia de proteger seu império purista e imaculado que o sujeito branco imaginou para si. Nesta perspectiva, pode-se compreender que a

“branquitude e o processo de branqueamento é a projeção do branco sobre o negro, nascido do medo, cercada de silêncio, fiel guardião dos privilégios”(BENTO, 2002, p.14). A este ponto, a conexão entre o olhar eurocêntrico e o pacto da branquitude se torna evidente, pois ambos nascem da mesma raiz colonial, a qual se vangloria pelas ações de progresso e a construção da sociedade como conhecemos, enquanto se isenta de suas ações durante os processos colonizatórios e da sua violação de direitos da população negra.

Um dos meios mais comuns de manutenção das narrativas do olhar eurocêntrico é através da representação do “outro” nas mídias. Através de imagens, encontra-se uma forma de perpetuar e tomar como “natural” as diversas violências e estereótipos que se produzem, envoltos em uma concepção racista. O racismo se constitui em um sistema que opera através de dinâmicas estruturais, institucionais e culturais, “sendo ele aliado e um produto do colonialismo” (SHOHAT;STAM, 2006, p.45), se configurando em um conjunto de práticas e discursos estruturados em configurações históricas de poder. Acerca das formas de atuação do racismo na sociedade, os autores Ella Shohat e Robert Stam (2006) enfatizam:

Muitas vezes o racismo vem acompanhado pelo sexismo, pelo “classismo” e pela homofobia. Assim, sistemas de estratificação social são superpostos de modos contraditórios, mas que se reforçam mutuamente. Como produto histórico, as causas do racismo são ao mesmo tempo econômicas (um bode expiatório ligado ao ressentimento ou oportunismo econômicos), psicológicas (resultado de projeções de identidades inseguras, ambivalentes ou amedrontadas) e discursivas. Entretanto, embora o racismo tenha uma dimensão discursiva, ele não é apenas um discurso: uma arma da polícia não é um discurso, mesmo que os discursos ajudem a impor percepções públicas dos motivos pelos quais tais armas são utilizadas. O racismo geralmente proporciona seus próprios “prazeres” secretos: um confortável sentimento de superioridade e a igualmente simples consolidação de uma identidade de grupo fundada em uma base frágil de antipatia arbitrária. (SHOHAT;STAM, 2006, p.50)

Embora as representações não estejam baseadas em uma verdade absoluta sobre o que se representa, ainda assim o discurso que carrega oferece efeitos reais na sociedade, sendo um dispositivo que direciona em como o mundo deve ser percebido. O teórico cultural e sociólogo Stuart Hall (2016), em sua obra *Cultura e Representação*, conceitua que os sistemas de representacionais consistem em um conjunto de “práticas de produção de significados” (p.140), dentro dessas práticas

representacionais, o autor enfatiza uma em especial que se utiliza para representar o “outro”, ele denomina essa prática como estereotipagem. Para a efetivação da representação do “*outro*”, existe um conjunto de contrapontos binaristas que estão em jogo, pois o significado depende das dinâmicas da diferença entre os opostos; Stuart Hall (2016), ao argumentar sobre o pensamento do filósofo Derrida, elucida sobre esses polos binaristas :

O filósofo argumenta que, normalmente, um dos polos é dominante, aquele que inclui o outro dentro de seu campo de operações. Há sempre uma relação de poder entre os pólos de uma oposição binária (Derrida, 1972). Na verdade, deveríamos escrever branco/ preto, homens/mulheres, masculino/feminino, classe alta/classe baixa, britânicos/estrangeiros para capturar essa dimensão de poder do discurso.(HALL, 2016, p.153)

Ao revelar a dimensão do poder desse discurso, nota-se como a hipervisibilidade através de um estereótipo dentro da representação imagética, é sempre uma forma de evidenciar uma característica que reforça o outro pólo da representação, neste caso, se tratando das formas de representação da imagem do sujeito negro, as imagens são produzidas para reafirmar as hierarquias no qual a branquitude está sempre em cima, exercendo o controle da narrativa e mantendo sua autoimagem de forma positiva sem abrir mão de seus privilégios.

Stuart Hall (2016), ao traçar os estereótipos quanto a representação da pessoa negra no imaginário branco, define três momentos importantes do “encontro do ocidente” com as pessoas negras, que auxiliaram nas representações que se tornaram “populares” em relação ao sujeito negro, as quais foram definidas pela marcação de diferença racial:

O primeiro teve início com o contato, no século xvi, entre comerciantes europeus e os reinos da África Ocidental, fonte de escravos negros durante três séculos. Seus efeitos podem ser encontrados na escravidão e nas sociedades pós-escravistas do Novo Mundo. O segundo momento ocorreu com a colonização da África e sua “partilha” entre as potências européias que buscavam controlar território, mercados e matérias-primas coloniais no período do “novo imperialismo”. O terceiro momento ocorreu com as migrações pós-Segunda Guerra Mundial do “Terceiro Mundo” para a Europa e América do Norte. As ideias ocidentais sobre “raça” e as imagens da diferença racial foram moldadas profundamente por esses três encontros fatídicos. (HALL, 2016, p.160)

Através da publicidade, as imagens da diferença racial se tornaram comuns na cultura popular, onde os feitos do explorador branco, bem como a “exoticidade” de seus encontros com “outro” colonizado começaram a ser “cartografados, registrados e descritos em mapas e desenhos, em gravuras e fotografias”(p.161). Essas representações foram utilizadas em uma diversidade de produtos domésticos como latas de biscoitos, fósforos, chocolate e caixas de sabão. A crença na suposta não civilidade da população africana se firmou nas justificativas de estudos e evidências supostamente científicas e etnológicas, o que se categoriza como racismo científico. A teoria racial disseminada por esses “estudos” se aplicava na distinção entre cultura/natureza, o que colaborou para a solidificação das representações e os estereótipos da pessoa negra e africana. Dentro da perspectiva de Hall (2016), “cultura” para os brancos opunha-se à “natureza”, sendo assim, os brancos desenvolveram a “cultura” para subjugar e superar a “natureza”. O autor ainda aborda dentro das discussões de David Green, que as “evidências” retiradas através da antropologia e a etnologia foram feitas baseadas nas diferenças socioculturais entre as sociedades e assim passaram a ser consideradas como características hereditárias. Pode-se compreender essa dinâmica através da seguinte citação:

A antropologia direcionou-se, no decorrer do século XIX, ainda mais no sentido das ligações causais entre raça e cultura. Tendo em vista que as posições e o status das raças “inferiores” eram cada vez mais considerados como fixos, então as diferenças socioculturais passaram a ser entendidas como dependentes das características hereditárias. Uma vez que estas últimas eram inacessíveis à observação direta, precisavam ser inferidas a partir das características físicas e comportamentais que, por sua vez, eram as características que desejavam explicar. As diferenças socioculturais entre as populações foram integradas à identidade do corpo humano individual. Na tentativa de traçar uma linha de determinação entre o biológico e o social, o corpo tornou-se um objeto totêmico; e sua própria visibilidade tornou-se a articulação evidente da natureza e da cultura (HALL apud Green, 1984: 31-32).

Com a compreensão desses marcadores de diferença se encontram as justificativas para o corpo racializado e seus significados serem evidenciados nas representações, pois o “próprio corpo e suas diferenças estavam visíveis para todos e, assim, ofereciam a evidência incontestável para a naturalização da diferença racial” (p.168), permitindo com que o corpo se torne campo discursivo para a sua

vigilância, regulamentação e produção de teorias deterministas em torno das diferenças envolvendo raça, gênero e sexualidade; o que não está desassociado das discussões e representações em torno do sujeito negro.

Através dessas concepções, a pessoa negra foi reduzida a sua “natureza” não tendo como escapar de “sua biologia que era seu destino”(p.172), sendo reduzidos a sua essência, perpetuadas através de estereótipos como :

A preguiça, a fidelidade simples, o entretenimento tolo protagonizado por negros (coonin), a malandragem e a infantilidade pertenciam aos negros como raça, como espécie. Para o escravo de joelhos não havia mais nada, senão sua servidão; nada de pai Tomás, exceto sua tolerância cristã; nada para a Mammy, exceto sua fidelidade à casa dos brancos e aquilo que Fanon chamou de “sho’ nuff good cooking”, a comida deliciosa que ela preparava.” (HALL, 2016, p.172)

De acordo com Stuart Hall (2016), o estereótipo significa ser “reduzido a alguns fundamentos fixados pela natureza, a algumas poucas características simplificadas”(p.173); o conjunto desses estereótipos raciais, Hall (2016), chamou de “regime racializado de representação”. A estereotipagem se torna, assim, uma prática de exclusão e delimitação do que é considerado aceitável e o que não é, atuando na manutenção da ordem social e simbólica; como argumenta o autor, a estereotipagem acaba facilitando a “vinculação de de laços de todos “nós” que somos “normais” em uma “comunidade imaginária”; e envia para o exílio simbólico todos eles, os “outros” que estão fora dos limites” (p.191). Ao retornar aos estudos de Shohat e Stam (2006), compreende-se que embora os estereótipos possam estar presentes e serem construídos em diferentes grupos da sociedade, apenas certos grupos minoritários fazem parte dessas políticas sociais preconceituosas e racistas que levam a colocar em risco a vida de quem é afetado por elas, que é o caso dos estereótipos voltados para o corpo negro, por exemplo, em que o sujeito é representado socialmente como delinquente, fazendo com que esse corpo sofra violências policiais com frequência, tendo impacto direto na vida da comunidade negra.

A compreensão da construção do olhar eurocêntrico, suas naturalização e as formas como ele atua para continuar propagando a manutenção das violências dentro das representações de uma forma muito mais sutil e silenciosa dentro dos termos contemporâneos, faz com que se entenda os mecanismos que ainda podem ser

utilizados e como os estereótipos funcionam, principalmente quando a narrativa sobre o “outro” está sendo representada e disseminada através de um olhar branco. Mas é importante ressaltar que, embora a construção do sistema representacional do sujeito negro ter sido construída através de violências, ele não foi um dispositivo aceito de forma passiva, desde a sua implementação ele tem sido questionado. As contra imagens existem, pois, como afirma Hall (2016), “o significado nunca poderá ser fixado” (p.210), muito embora essa seja a estratégia da estereotipagem.

Os significados presentes na representação são mutáveis, abrindo assim a possibilidade de disputa de narrativas e a construção de novos olhares, por isso a necessidade em reforçar a potência dos discursos que as imagens possuem, não apenas em seu caráter violento, mas também como contramemória, especialmente através da autorrepresentação; no qual o corpo negro pode construir o seu lugar como sujeito e escolher o tom e a mensagem que a sua autorrepresentação deseja transmitir, ao invés de ser construído e capturado pelo olhar branco. A retomada do controle sob sua própria imagem, abre um campo para a compreensão da sua história pessoal e coletiva, para um reconhecimento de si em seus próprios termos; se apresenta como caminho possível para novas formas de olhar e se olhar, permitindo uma reconfiguração nas estruturas de representação; construindo uma oposição a um projeto neocolonial que se imagina absoluto.

2.6 Memória: Uma arqueologia de contra narrativas em direção à descolonização.

Segundo Samia Mehrez (1991), “A descolonização [...] continua a ser um ato de confrontação com um sistema de pensamento hegemônico; é, conseqüentemente, um imenso processo de liberação histórica e cultural.” Ao traçar um percurso histórico e social em relação à construção da representação de pessoas negras em imagens, é necessário acessar partes doloridas de uma grande ferida colonial que ainda se faz presente. Embora todas as violências contra a população negra exercida através da hegemonia, seus feitos jamais foram aceitos sem que houvesse resistência por parte da população subalternizada. A história e luta constante das sujeitas e sujeitos negros estão para além de uma passividade e comportamento servil como muitas vezes narradas por vozes

supremacistas brancas e coloniais, que escreveram a história pela perspectiva que lhe era conveniente. Atualmente é sabido que não faltam autores, estudos teóricos em diversas áreas, engajados em contar as diversas histórias que foram invisibilizadas em relação a cultura, luta, saberes, feitos e vida da população negra africana e afrodiaspórica. Ao relatar não apenas sobre a resistência da população negra e africana no Brasil no período colonial, a pensadora Lélia González (2020) informa que, através de informações obtidas por Maria Beatriz Nascimento, já em 1559, se tinha notícias da formação dos primeiros quilombos, evidenciando a resistência organizada do povo negro, o que revela que a população subalternizada não esteve aceitando o lugar de meras vítimas passivas, mas estiveram na luta por direitos, buscando a redistribuição de violências institucionalizadas aplicadas na população negra.

À medida que o sujeito negro tem construído lugares de reivindicação relacionados a direitos e a própria subjetividade, surge também uma fadiga que muitas vezes ocorre pelo esforço estrutural em obliterar continuamente as práticas, epistemologias, tecnologia, arte, práticas, cultura e estéticas gestadas pela negritude. Navegar através desse percurso social para a compreensão das dinâmicas de uma sociedade racista dominada por uma elite branca, embora evoque sentimentos de revolta, se torna um caminho percorrido pelo olhar negro quando começa a exercer seu pensamento e posicionamento crítico dentro da sociedade, pois relembrar a história para recontá-la fora das narrativas de quem violou os direitos de milhares de vidas é lutar pela recuperação de si como sujeito. A estratégia utilizada pelo racismo, como visto anteriormente, alega a inexistência de uma sociedade africana e afro diaspórica com memória, história e cultura, ao mesmo tempo, quando esses discursos são refutados, o discurso dominante então trabalha para a negação e o não direito à memória de um povo; colocando o fator memorial da população negra em um contexto marginalizado.

Essa prática utilizada pela branquitude de marginalizar a memória e a insistência em um discurso moderno de valorização da razão/consciência, é brevemente explicado por Lélia González (2020), a autora ao abordar a questão dialética entre consciência/memória, elucida que a consciência é o lugar do saber, do desconhecimento e até mesmo da alienação, e é por isso que os discursos ideológicos são mantidos através da consciência; já a memória é conhecida como o “lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita”(GONZÁLEZ,

2020,p.91), um lugar de emergência da verdade, de uma verdade que acaba se estruturando como ficção, desse modo, Lélia afirma que “a consciência exclui, o que a memória inclui, fazendo com que a consciência se apresenta como discurso dominante dentro da cultura, ocultando a memória, mediante a imposição dela, consciência, como verdade”(p.91), sutilmente o discurso que primazia a consciência, faz de tudo para que determinadas histórias sejam esquecidas, por isso o ato de lembrar, recuperar a memória ancestral é um ato de retorno e um passo para a descolonização de narrativas.

A autora e crítica cultural bell hooks (2019) também aborda a importância da reconstrução da memória para a comunidade negra, auxiliando no enfrentamento do próprio passado sombrio do qual não se fala. Em seu capítulo “Representação da branquitude na imaginação negra”, presente na obra *Olhares Negros* (2019), a autora enfatiza que encarar histórias que foram apagadas e negadas por diversas vezes se torna um movimento árduo para a memória, pois o caminho de retorno implica em “uma jornada a lugares há muito inabitados, procurando nos escombros das histórias, por traços do inesquecível, todo o conhecimento que foi suprimido”(p.212). Ao citar o escritor James Baldwin, Hooks (2019) menciona a importância dessa construção de arqueologias da memória:

Baldwin escreveu que “pessoas estão presas na história e a história está presa nelas”. Existe apenas a fantasia de escapar, ou a promessa de que o que foi perdido será encontrado, redescoberto e devolvido. Para pessoas negras, reconstruir uma arqueologia de memórias faz o regresso possível, a jornada para um lugar que nunca podemos chamar de lar mesmo que o reabitemos para dar sentido às localidades presentes. Tal jornada não pode ser incluída numa ideia convencional de viagem(HOOK, 2019, p.212)

Essa viagem não convencional é exatamente transitar pelos sussurros das margens, através de memórias orais, consideradas não oficiais e até mesmo espirituais, pois a reconstrução da memória do povo negro, envolve uma arqueologia íntima e profunda que só será compreendida por quem estiver disposto a enxergar para além das lentes coloniais; a arqueologia da memória feito pelo sujeito negro consiste em uma experiência, um retorno ao grande silêncio traumático de um sociedade que ainda insiste em não encarar a grande mancha da branquitude na história, mas a ação

dessa arqueologia é potente, pois “transforma a história de um julgamento do passado em nome de uma verdade no presente, a uma contramemória”(p.214), capaz de combater o que ainda se mantém como uma verdade irrevogável.

Um outro fator importante de ser abordado e que é de grande valor para a teorização das experiências negras bem como o desenvolvimento da pesquisa, é a possibilidade de entender a reivindicação da memória que também se constrói no agora. Ao recuperar formas de recuperar a história para narrar a si mesmo, desenvolver uma narrativa como sujeito, auxilia na construção de diferentes representações de vivências marginalizadas; ao se inscrever na história, nas imagens, nas redes, na contemporaneidade, é garantir que futuramente as experiências de sujeitos negros se materializará de formas que não eram possíveis antes.

A memória, portanto, é uma agente, uma guia, que continua auxiliando o povo negro, fazendo lembrar que é possível existir para além do que é imposto para a sua condição, a memória possibilita a construção de uma autorrepresentação política, como teoriza hooks (2019), permitindo a contínua descolonização das mentes, olhares e imaginações.

2.7 Identidade: Conceitos para além do hegemônico

Abordar as temáticas relacionadas à identidade é adentrar questões complexas e paradoxais, pois ela se modifica de acordo com as dinâmicas sociais de cada local, inseridas em seu tempo e espaço. Ao contrário das concepções geradas no período moderno, acredita-se que a identidade está em um fluxo constante, porém aceitar sem questionar, que qualquer indivíduo em sociedade pode assumir ou não determinada identidade, é não levar em consideração os fatores históricos, sociais e dinâmicas de poder que compõem o ser e estar no mundo, especialmente levando-se em consideração a condição de grupos historicamente marginalizados. Compreendendo a complexidade do assunto e reconhecendo que não existam caminhos únicos para esse debate, as obras *A Identidade cultural na Pós-modernidade* (2006), de Stuart Hall; *Identidade: Entrevista a Benedetto Vecchi* (2005), de Zygmunt Bauman; e a obra *Pode o Subalterno Falar?* (2014), de Gayatri Spivak, discutem diferentes perspectivas relacionadas ao conceito de identidade, as quais serão apresentadas a seguir.

A Identidade Cultural na Pós-modernidade, de Stuart Hall (2006), propõe-se a analisar questões da identidade cultural na modernidade tardia. Assim, o autor apresenta a chamada “crise de identidade”, as suas direções e complexidades dentro da sociedade. Ao indagar e indicar caminhos para se pensar o que seria a identidade, bem como o que significa dizer que esta está em crise, Hall analisa as formas e consequências desse tema.

A obra possui seis capítulos. Nos três capítulos iniciais, o autor discute os conceitos de identidade, enquanto, nos capítulos posteriores, Hall se debruça sobre os aspectos culturais do indivíduo. No primeiro momento do livro (dos três capítulos iniciais), o que o autor pretende é avaliar as questões implicadas na definição de identidade dentro da própria ciência social. Neste sentido, ele questiona se as mudanças na concepção do que é identidade não teriam sido resultado da própria modernidade. Inicialmente, ao decorrer do primeiro capítulo, o autor pontua que mudanças estruturais desfragmentaram, as localizações fixas de gênero, classe, sexualidade, raça e nacionalidade; tal transformação na identidade pessoal refere-se a um “deslocamento ou descentração do sujeito.” (p.9).

Ainda no primeiro capítulo do livro, apresentam-se as definições fundamentais para a discussão em questão acerca das três concepções de sujeito: o sujeito iluminista, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno (p.10). Já ao final desse capítulo, Hall argumenta que a ideia de que as identidades são fixas, plenamente unificadas, é fantasiosa: de acordo com o autor, na medida em que o sujeito é representado, a sua identificação pode ser adquirida ou perdida, fazendo com que a identidade, na modernidade tardia, torne-se politizada. Se analisarmos, em uma primeira busca, os perfis de usuários no Instagram, poderemos notar as flutuações nas identificações desses sujeitos, elas podem mudar a cada nova postagem, evidenciando assim a argumentação de Hall, em que as identidades de fato não são fixas, elas podem mudar de acordo com as circunstâncias desse sujeito, ou até o próximo *post*.

Seguindo a discussão, no segundo capítulo, o autor discorre a respeito das principais mudanças nas dinâmicas da modernidade na construção da sociedade. Neste sentido, traça um percurso desde o “nascimento” do sujeito moderno, até a sua morte e/ou deslocamento. Para esta tarefa, Hall utiliza as concepções de identidade articuladas por Descartes e Locke. Dentro das abordagens referentes ao

descentramento do sujeito, o autor se apoia nos conceitos de identidade desenvolvidos pela Psicanálise de Freud e Lacan, segundo os quais a identidade é entendida como sendo constantemente construída através do olhar do outro, em sua incompletude.

Um outro autor, que contribui para o descentramento do sujeito moderno, foi o filósofo Foucault, que cunhou o conceito de “poder disciplinar”. De acordo com Hall, com as mudanças estruturais da sociedade moderna, e as conseqüentes mudanças nas formas de representações e percepções do sujeito quanto a sua condição dentro do meio em que estava inserido, surgem “novas identidades”: com a modernidade, o sujeito antes visto como fixo, torna-se sujeito fragmentado.

O autor aborda, ainda, o conceito de nação, e argumenta que o local onde nasce o sujeito é a principal fonte de identidade cultural, visto que a cultura e os modos de vida de determinado local influenciam a construção da ideia de nação. Entretanto, Hall apresenta o equívoco no conceito “unificado” de nação, de uma vez que a maior parte das nações existentes estão pautadas no hibridismo de culturas, tanto pelo contato com nações vizinhas quanto pelo processo de colonização.

Ainda nessa discussão, Stuart Hall apresenta o termo “comunidade imaginada”, cunhado por Benedict Anderson (1983), para evidenciar o fato de que as culturas nacionais produzem sentidos com os quais os seres humanos podem se identificar, contribuindo assim para a formação de identidade do sujeito. Sentidos esses presentes em histórias, mitos e memórias que, de acordo com o autor, conectam passado, presente e futuro.

Avançando na discussão entre identidade, nação e hibridismo, no capítulo quatro e cinco, o Hall aborda um dos aspectos da modernidade: a globalização. Para o autor, a globalização é um fator determinante tanto para a homogeneização de identidades quanto para o tensionamento das pluralidades de novas identidades. Engajando com o capítulo seguinte, Stuart Hall (2006) discute as conseqüências do processo de globalização, como o aumento de relações desiguais de poder cultural, bem como aquilo que o autor chama de “racismo cultural”. Esta última conseqüência, do racismo cultural, refere-se aos grupos que visam um ideal, fundamentado na perspectiva colonial, de “pureza” de sua cultura. Uma resposta de grupos étnicos ao

racismo cultural é o reforço de suas práticas e costumes – o que configura, para Hall, uma contranarrativa. Mais adiante, o autor ainda argumenta que a movimentação e o rompimento de certas fronteiras fizeram com que se tensionassem as disputas de narrativas através de movimentos sociais, especialmente em meados da década de 60 e 70.

Dentro desta perspectiva, um dos resultados esperados com a presente pesquisa é evidenciar essas práticas que oferecem uma contranarrativa para grupos marginalizados, principalmente com o constante esforço da população negra para a recuperação da memória e da história de sua ancestralidade. Por fim, Stuart Hall (2006) elucida a diferença entre tradição e tradução; analisa também sobre as culturas e suas hibridizações compostas por pessoas em diáspora – que se adaptam e criam novas identidades, principalmente por levarem consigo os costumes de suas culturas nativas, carregadas de memória. Ao mesmo tempo, o autor argumenta que essas pessoas que vivem em diáspora ressignificam esses costumes, de forma criativa e política, de acordo com as movimentações da sociedade.

A obra *A Identidade Cultural na Pós-modernidade* (2006), de Stuart Hall, percorre pela complexidade da identidade, e os seus desdobramentos no sujeito pós-moderno. O autor possibilita a compreensão acerca dos deslocamentos e as multiplicidades características do sujeito que sempre esteve se fragmentando e emendando o seu “eu identitário”, de acordo com as representações que lhe são apresentadas. Assim, essa perspectiva é uma das bases para as análises aqui propostas, que virão à tona durante o desenvolvimento da pesquisa. As questões levantadas por Stuart Hall dialogam com o pensamento de Zygmunt Bauman, apresentado a seguir. Ambas apontam direções para uma melhor compreensão das relações de identidade e suas dinâmicas dentro da sociedade.

Na obra *Identidade: Entrevista a Benedetto Vecchi*, Zygmunt Bauman (2005) apresenta o conceito de identidade e suas implicações dentro da “modernidade líquida”, evidenciando as dinâmicas de uma sociedade em que as identidades sociais, culturais e sexuais se tornam incertas e transitórias. Para tanto, se torna evidente que o conceito de identidade é algo ambivalente e transita entre “os polos gêmeos que esta impõe à existência social: a opressão e a libertação.” (p.13)

Bauman relata, ainda, sua própria experiência como alguém que teve sua identidade nacional negada, quando lhe tiraram o direito de lecionar na Polônia. Através deste relato, o autor evidencia as fragilidades das identidades e do sentimento de pertencimento.

Tornamo-nos conscientes de que o pertencimento e a identidade não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age - e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto para a “identidade” (BAUMAN, 2005, p.17)

Compreendemos assim, que as identidades estão constantemente em um “campo de batalha” (p.84), pois a todo o momento precisam ser negociadas, dentro das identidades autodeclaradas dos sujeitos, quanto às identidades que também são impostas, fazendo com que haja uma “ampla probabilidade de desentendimento, e o resultado da negociação permanece eternamente pendente.”(p.19) A ideia de identidade, para Bauman, não é algo essencialmente natural, mas sim um processo, uma ficção, inclusive se tratando das identidades nacionais, nas quais o Estado buscava homogeneizar e criar características, bem como delimitar fronteiras e identidades que “não fossem suspeitas de colidir (fosse em princípio ou ocasionalmente) com a irrestrita prioridade da lealdade nacional. Ser indivíduo de um Estado era a única característica confirmada pelas autoridades nas carteiras de identidade e nos passaportes.” (p.28). A obra *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*, de Stuart Hall (2006), também dialoga com o conceito de ficção de uma identidade fixa do Estado, apontando o equívoco no conceito “unificado” de nação, de uma vez que a maior parte das nações existentes estão pautadas no hibridismo de culturas, tanto pelo contato com nações vizinhas quanto pelo processo de colonização. Segundo a perspectiva de Bauman (2005), com a dissolução dessas fronteiras, juntamente com o processo de globalização e liquidez da sociedade moderna,

As afiliações sociais - mais ou menos herdadas – que são tradicionalmente atribuídas aos indivíduos como definição de identidade: raça, gênero, país ou local de nascimento, família e classe social agora estão se tornando menos importantes, diluídas e alteradas nos países mais avançados do ponto de vista tecnológico e

econômico. Ao mesmo tempo, há a ânsia e as tentativas de encontrar ou criar novos grupos com os quais se vivencie o pertencimento e que possam facilitar a construção da identidade (...) segue-se isso a um sentimento de insegurança. (BAUMAN, 2005, p.30-31)

Embora, para Bauman, essas afiliações sociais tenham se tornado diluídas, essa perspectiva é ampla, múltipla e complexa, pois, na contemporaneidade, podemos observar os discursos nacionalistas e o interesse no controle de uma suposta homogeneidade nacional. De acordo com Bauman, o sujeito ainda sente a necessidade do senso de pertencimento e reconhecimento, pois embora a noção de identidade cause um sentimento ambíguo, o anseio do ser humano por uma identidade “vem do desejo de segurança.” (p.35). Na busca por uma sensação de pertencimento, atrelado ao medo do comprometimento duradouro com uma determinada identidade, o autor nos apresenta ao conceito de “Comunidades guarda-roupa”, que consiste em afiliações reunidas apenas “enquanto dura o espetáculo”, oferecendo o tempo necessário para aderi-las e aproveitá-las.

Apesar das múltiplas possibilidades oferecidas para o indivíduo líquido-moderno, as dinâmicas das identidades implicam compreender as estruturas de poder existentes, pois como nos aponta a “identificação é também um fator poderoso na estratificação” (p.44), hierarquizando grupos. De um lado, se encontram indivíduos que têm a permissão de articularem as suas identidades de acordo com as suas vontades e com um vasto leque de possibilidades, e no outro polo:

se abarrotam aqueles que tiveram negado o acesso à escolha da identidade, que não têm direito de manifestar as suas preferências e que no final se veem oprimidos por identidades aplicadas e impostas por outros - identidades de que eles próprios se ressentem, mas não têm permissão de abandonar nem das quais conseguem se livrar. Identidades que estereotipam, humilham, desumanizam, estigmatizam. (BAUMAN, 2005, p.44).

Existem ainda grupos que se encontram na parte inferior desta hierarquia de poder, sujeitos subalternizados, pessoas que têm o seu direito de reivindicar uma identidade imposta, negada; indivíduos que, segundo Bauman, são denominados de “subclasse”. A “Identidade da Subclasse” significa a ausência de uma identidade,

alguém sem rosto, invisibilizada dentro da sociedade. Neste ponto, a identidade se apresenta como uma forma de contranarrativa para grupos socialmente minorizados, especialmente quando em obras de autores envolvidos com estudos pós-coloniais, os quais “ênfatizam que o recurso à identidade deveria ser considerado um processo contínuo de redefinir-se e de inventar e reinventar a sua própria história.” (p.13)

Bauman (2005) evidencia os imbricamentos que envolvem a construção da identidade, em sua fluidez e ambivalências, dentro da sociedade líquido-moderna, caracterizando a identidade como ferramenta de reivindicações políticas frente às estruturas de poder. Neste sentido, afirma: “a identidade é uma luta simultânea contra a dissolução e a fragmentação; uma intenção de devorar e ao mesmo tempo uma recusa absoluta de ser devorado.” (p. 84). As obras de Bauman e Stuart Hall apresentam uma visão dos conceitos de identidade dentro da pós-modernidade, evidenciando questões sociais, as dinâmicas que implicam os processos de globalização e, embora estejam em constante negociação em quais formas podem ou não se identificar, muitos grupos colocados à margem da sociedade precisam viver com identidades criadas por instituições e estruturas de poder. Para se poder negociar, esses indivíduos precisam ser ouvidos, para que haja uma comunicação justa. Neste sentido, a obra *Pode o Subalterno Falar?* (2014) de Gayatri Spivak, adentra em questões mais profundas e complexas nos quesitos identidade, questionando o lugar de flexibilidade de determinadas identidades e como, para alcançá-la, também é necessário abrir um debate interseccional entre gênero, raça, classe e sexualidade, a respeito de indivíduos considerados subalternos. Deste modo, a consideração dos estudos pós-coloniais de Spivak faz-se necessário para se compreender essas relações entre identidade, representação e violência epistêmica, conceitos que serão abordados a seguir.

O “subalterno não pode falar.” é o que afirma Gayatri Spivak ⁷ em sua obra “Pode o Subalterno Falar?”(2010). A autora integra o grupo de estudos subalternos, no qual pesquisadores do sul-asiático investigam as dinâmicas das sociedades pós-coloniais e pós-imperiais.

⁷ Spivak é uma crítica literária e teórica indiana.

As teorias pós-coloniais analisam como a colonialidade e suas violências afetam, e estruturam as relações políticas, estéticas e filosóficas das sociedades pós-colonização; embora sua obra esteja atrelada com a teoria dos estudos pós coloniais, Spivak questiona de forma crítica o intelectual pós-colonial - principalmente o branco e masculino - que julga poder falar pelo sujeito subalterno, acreditando estar construindo um “discurso de resistência” (p. 14), ao invés de reconhecer que, ao agir desta maneira, ele está reproduzindo narrativas hegemônicas em torno do “outro”, o sujeito subalterno, fazendo perpetuar “as estruturas de poder e opressão, mantendo o subalterno silenciado, sem lhe oferecer uma posição, um espaço de onde possa falar e, principalmente, no qual possa ser ouvido.”(p.14), argumenta Spivak.

Ao questionar a postura do intelectual pós-colonial em sua obra, Gayatri Spivak endereça a sua crítica, principalmente, a dois pensadores: Deleuze e Foucault, os quais, em alguns momentos de discussão de suas teorias, acabam centrando suas reflexões acerca do sujeito individual, em ideias e conceitos totalizadores, fazendo com que se obtenha uma visão essencialista do sujeito, em vez de considerar as subjetividades e as multiplicidades que atravessam cada indivíduo.

O subalterno, segundo Spivak, é aquele que não pode ser ouvido, é o sujeito que pertence às “camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (p.14); neste sentido, o subalterno seria pertencente ao grupo, que Bauman (2005) apontou como “subclasse”, a quem denomina como:

Pessoas que têm negado o direito de *reivindicar* uma identidade distinta da classificação atribuída e imposta. Pessoas cuja súplica não será aceita e cujos protestos não serão ouvidos, ainda que pleiteiem a anulação do veredicto (...) O significado da “identidade da subclasse” é a ausência de identidade, a abolição ou negação da individualidade, do “rosto”. (BAUMAN, 2005, p 45-46)

Ao ocupar esse lugar de invisibilidade, o subalterno, sem possibilidades palpáveis de ser ouvido, acaba experienciando o extermínio de sua narrativa, história, língua e

cultura, principalmente no meio ocidental e acadêmico. Voltando a Spivak (2010), esse processo é caracterizado como “violência epistêmica”, na qual “todo um conjunto de conhecimentos que foram classificados como inadequados para sua tarefa ou insuficientemente elaborados, isto é, conhecimentos ingênuos, localizados na parte mais baixa da hierarquia, abaixo do nível requerido de cognição ou cientificidade”(p.61) se tornam um “conhecimento subjugado”. Outra forma de violência abordada ao decorrer de sua obra é a representação, à qual a autora refuta. Spivak apresenta dois termos em alemão para compreendermos as distintas categorias de representação: a *Vertretung* e *Darstellung*. *Vertretung* seria a representação que alguém faz de um grupo que na sua concepção não possui condições de se auto representar (substituição), já o significado de *Darstellung* seria uma visão estética, uma performance. Segundo a análise de Spivak, “há uma relação intrínseca entre o ‘falar por’ e o ‘re-presentar’ (p. 15), pois, em ambos os casos, a representação é um ato de fala em que há a pressuposição de um falante e de um ouvinte.”; sendo assim, o sujeito subalterno não tem como ser representado ou muito menos se auto representar, pois, neste sentido, esse processo se caracteriza por “uma transação entre falante e ouvinte”(p.15), na qual o subalterno de fato não pode falar.

Ao compreendermos as condições precárias em que o sujeito marginalizado está inserido, principalmente ao levarmos em consideração a divisão internacional de trabalho e os pilares do capitalismo global, o qual Spivak utiliza como base de sua análise sobre a condição do sujeito subalterno, a autora lança luz para a heterogeneidade dentro da própria classe subalterna, e reflete: se para o sujeito subalterno masculino, seu conhecimento é pouco reconhecido, presenciando o apagamento de seu conhecimento, passando pelo processo de “violência epistêmica”, o lugar de subalternidade da mulher - e de outras identidades que não se identificam como um sujeito cisgênero hétero masculino - acaba passando por um processo ainda mais violento, o da impossibilidade de uma episteme. Sendo assim, apesar de todo um grupo heterogêneo fazer parte da classe subalterna e estarem em posição de “objetos da historiografia colonialista e sujeitos da insurgência, a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina”

(p.85), mantendo o sujeito subalterno dissidente em um não-lugar, permanecendo assim na obscuridade.

Para evidenciar e “medir os silêncios” (p.81) do sujeito subalterno feminino do terceiro mundo, Spivak analisa o caso das sati, viúvas hindus que, após o falecimento do marido, imolam-se sob a pira funerária; o sacrifício da viúva era um ritual que:

não era praticado universalmente e não era relegado a uma casta ou classe. A abolição desse ritual pelos britânicos foi geralmente compreendida como um caso de ‘homens brancos salvando mulheres de pele escura de homens de pele escura’ (...) Em oposição a essa visão está o argumento indiano nativo - uma paródia, da nostalgia pelas origens perdidas: ‘As mulheres realmente queriam morrer’. As duas sentenças vão longe na tentativa de legitimar uma à outra. (SPIVAK, 2010, p.123)

Dentro da narrativa dos colonos britânicos, tanto quanto o conhecimento popular do indiano nativo, existe um ponto em comum: “Nunca se encontra o testemunho da voz-consciência das mulheres.” (p.123). Ao longo de sua obra, Gayatri evidencia de forma crítica, o apagamento do sujeito feminino e o pacto silencioso com o sujeito nativo burguês, que por fim sancionaram uma lei considerando a prática do sati - vista como um ritual pagão - passível de crime. Essas leis foram estabelecidas por autoridades hegemônicas masculinas, o sujeito feminino marginalizado nunca foi ouvido.

Ao questionar o contínuo apagamento das *sati* no período de colonização em sua obra, alguns intelectuais se mostraram contrários à abordagem e criticaram o fato de se inserir a teoria feminista, em sistemas patriarcais tidos como tradicionais, mas Spivak questiona:

por que as estruturas de dominação patriarcal devem ser registradas sem questionamentos? As sanções históricas em favor da ação coletiva por uma justiça social apenas podem ser desenvolvidas se as pessoas que se encontram fora da disciplina questionarem os padrões de “objetividade” preservados como tais pela tradição hegemônica. (SPIVAK, 2010, p.148)

Podemos compreender assim, que a figura da mulher subalterna - levando em consideração as interseccionalidades de suas vivências entre raça, classe e sexualidade - permanece invisibilizada dentro dos discursos, encurralada “entre a tradição e a modernização” (p.157).

A obra de Gayatri Spivak convoca a enxergar as minúcias das violências ainda perpetuadas pela colonialidade, e aponta para os perigos de uma universalidade da narrativa, seja através da linguagem, da estética, dos modos de produzir conhecimento dentro e fora dos espaços acadêmicos. A autora ressalta que “ignorar o subalterno hoje é - quer queira, quer não - continuar o projeto imperialista.” (p.127), contribuindo com as dinâmicas estruturais de poder e com a violência simbólica e epistêmica de sujeitos subalternizados. Uma reescrita e representação subalterna apenas será possível quando questionarmos, a “inquestionável mudez” (p.114) do sujeito marginalizado.

Uma das autoras comprometida com os estudos relacionados à crítica cultural, a qual evidencia através de um vies feminista as relações entre raça e gênero é a autora bell hooks (1995). Ela contribui para as reflexões, provocações e análises a respeito da construção da imagem e as formas de representação do sujeito negro na sociedade, desse modo, hooks (1995) não deixa de abordar as relações de identidade dentro da cultura contemporânea.

Sendo uma autora comprometida com as práticas e teorias relacionadas à descolonização, atentando seu discurso e pensamento para a necessidade de acabar com uma cultura imperialista supremacista branca, os estudos de bell hooks também tomam como norteadora as teorias e o pensamento da autora Gayatri Spivak. Portanto, a tessitura entre os pensamentos relacionados a identidade, a necessidade de autonomia e a construção de uma identidade para pessoas não brancas que se baseiam em uma subjetividade radical se faz necessária para aprofundar e enriquecer as áreas relacionadas a construção de uma identidade autodefinida para o sujeito negro.

Embora Spivak afirme que a pessoa subalterna dentro das condições de mediação está impossibilitada de falar, fica evidente dentro da crítica feita em sua obra a necessidade da construção de narrativas de subjetividade em que o sujeito

subalternizado possa então falar por si, sobre si, não aceitando, assim, o fato da estrutura continuar permitindo o silenciamento de determinados corpos. Embora exista a ânsia pela voz, pelo espaço e a vontade de falar sobre isso, a construção de uma subjetividade não se torna tarefa fácil após gerações de colonização e métodos da colonialidade presente na contemporaneidade formando as noções de identidade de pessoas negras e não brancas em torno do que de fato é a negritude, do que é se ver fora das lentes de violência, condenação e subjugação da branquitude.

Em sua obra *Killing Rage: Ending Racism* (1995), bell hooks aborda os diversos vieses em que o racismo opera dentro das dinâmicas sociais, como estabelece a construção do sujeito do sujeito negro. Em seu capítulo "*Black Identity: Liberating subjectivity*", ela adentra de forma minuciosa as dificuldades encontradas para o desenvolvimento da identidade e subjetividade da pessoa negra. A autora evidencia que durante o período de segregação racial nos Estados Unidos, a noção do que era ser negro, se baseava em não estar aliado de nenhuma maneira com as pessoas brancas, era essa separação nítida e dicotômica que mantinha uma noção mais abrangente de identidade. Após a abolição das leis segregacionistas em 1965, a população afro-americana teve a permissão para o convívio em sociedade, esse processo de falsa homogeneidade, fez com que causasse o que bell hooks chama de "crise de identidade negra". A autora apresenta

A noção de que o vínculo com a negritude era uma estratégia de sobrevivência enraizada na experiência de sofrimento compartilhado e em seu lugar estava a ideia de que alguém "provava" a identidade negra pela maneira como respondia à branquitude.(...)Em última análise, foi a integração racial e as novas divisões de classe entre os negros que ela criou, que levaram à formação de um contexto cultural radicalmente diferente, tão perturbador, que criou uma crise de identidade negra. Na esteira dos ganhos alcançados pela luta pelos direitos civis e pela resistência militante, os negros de repente tiveram mais acesso à cultura branca dominante do que nunca. Como não houve nenhuma transformação cultural que permitisse aos brancos despojar-se do pensamento supremacista branco, foi permitido aos negros entrar em um mundo anteriormente segregado que parecia ser menos racista, embora não tivesse havido nenhuma mudança crítica na mentalidade racista.(HOOKS, 1995, p.242-243)

Embora esse processo de segregação racial não tenha acontecido por lei dentro dos processos colonizatórios no Brasil, a falsa noção de um "bom convívio" se instaurou. Segundo Lélia Gonzalez, a qual esteve engajada com uma pesquisa crítica-cultural da sociedade brasileira, com foco nas estruturas, violências e também resistências da população negra no Brasil, na obra "Por um feminismo Afro-latino americano"

(2020), aponta que Gilberto Freyre é o principal articulador do mito da democracia racial no país, destacando que “ o efeito maior do mito é a crença de que o racismo inexistente em nosso país graças ao processo de miscigenação” (p.56) muito embora a conhecida miscigenação tenha sido fruto da violentação de mulheres negras “por parte da minoria branca dominante (senhores de engenho, traficantes de escravos etc)”. (p.56). Como afirma a autora, esse discurso internalizado fez com que criasse uma série de estereótipos enquanto mantinham a dominação de um discurso de que a população negra convivia bem, pois reconhecia o seu “lugar”:

A história oficial, assim como o discurso pedagógico internalizado por nossas crianças, fala do brasileiro como um ser “cordial” e afirma que a história do nosso povo é um modelo de soluções pacíficas para todas as tensões ou conflitos que nela tenham surgido. Por aí se pode imaginar o tipo de estereótipos difundidos a respeito do negro: passividade, infantilidade, incapacidade intelectual, aceitação tranquila da escravidão etc. (afinal, como disse Aristóteles, existem pessoas que nasceram para dirigir e outras para serem dirigidas) (GONZÁLES, 2020, p.56)

Embora os processos de colonização, segregação e a inserção do sujeito negro na sociedade dita moderna possam ter se diferenciado entre os Estados Unidos e o Brasil, ambas as autoras ressaltam um ponto em comum dentro da comunidade afrodiáspórica: o sujeito negro sempre articulou formas de resistir às situações subumanas a qual foi acometido.

Com a ascensão do movimento pela “libertação dos países da África negra e do movimento afro-americano pelos direitos civis, cujos efeitos se fizeram sentir no Brasil” (GONZÁLEZ, 2020, p.137), militantes também assumiram uma posição conservadora e uma visão totalitária do que seria ser uma pessoa negra, sem levar em consideração as interseccionalidades e a necessidade de uma inclusão mais abrangente dentro de um discurso por direitos, especialmente no que se referia a mulheres negras e pessoas de gêneros e sexualidades dissidentes.

Ao retornar a obra de bell hooks *Killing Rage: Ending Racism* (1995), a autora ressalta que compreende os motivos de especialmente pessoas negras das classes mais subjugadas e que não haviam conseguido assimilar a supremacia branca assumirem uma narrativa nacionalista e estática quanto a noção de identidade,

pois:

Uma vez que massas de pobres e negros de classe mundial, cujas vidas não foram alteradas por ganhos econômicos que aumentam a mobilidade social, vivem em bairros segregados, uma retórica do nacionalismo negro que reforça noções estáticas de identidade negra tem mais poder do que aquela que insiste que nossa identidade está sempre mudando. (HOOKS, 1995, p.243)

Muito embora hooks compreenda os fatores que levam uma parte da população negra a aderirem a ideias rígidas sobre a identidade da negritude, o compromisso da autora se encontra em reforçar a necessidade das noções e debates sobre raça, incluírem gênero e classe. A necessidade de considerar as multiplicidades sobre a negritude é importante para que os discursos sobre subalternização não colaborem para subjugar as narrativas do próprio grupo subalternizado.

Não há como negar que os processos de invasões imperialistas, a colonização, o processo de saqueamento, violência e imposição colonial, afetaram todas as dinâmicas culturais e identitárias de um povo, mas o que a autora pontua, é o fato de se universalizar e colocar a negritude em um lugar estático, ao invés de compreender que a potência da negritude reside em sua multiplicidade, na fluidez e nas diversas formas de ser uma pessoa negra, embora existam sim pontos de conexão como um grupo socialmente marginalizado.

A autora ainda afirma e incentiva para que as políticas de identidade negra estejam comprometidas com a autodeterminação negra, na qual não nega a construção histórica e o legado cultural da ancestralidade africana, mas sem desconsiderar as movimentações diaspóricas da negritude. Para bell hooks (1995), a crise contemporânea de identidade é melhor trabalhada na “disposição coletiva de reconhecer que não existe uma comunidade monolítica e normativa. Há uma história compartilhada que emoldura a construção de nossas diversas experiências negras.” (HOOK, 1995, p.247). Ao reconhecer aspectos expansivos que envolvem a construção da negritude, pode-se teorizar questões mais complexas em relação à subjetividade negra.

Para que se possa tecer teorias de forma crítica, mas que de fato possam ir para o lado oposto da estrutura patriarcal e supremacista branca, bell hooks direciona para uma estrutura discursiva profética no qual a identidade possa ser teorizada de diferentes locais, pois segundo a autora, o patriarcado capitalismo socializou para que o discurso se concentrasse em dizer que “apenas raça importa” (p.248), fazendo com os aspectos da experiência como classe, práticas sexuais e construções de gênero, fossem deixadas fora dos debates em relação a construção da identidade de pessoas negras, pois como afirma a autora:

Embora certamente seja importante para os negros colocar em primeiro plano as discussões sobre a supremacia branca, é igualmente importante para nós afirmar que a libertação ocorre apenas em um contexto onde somos capazes de imaginar subjetividades diversas, em constante mudança e sempre operando em estados de contingência cultural. Para abraçar e aceitar subjetividades negras fluidas, o apego afro-americano a uma noção do eu unitário deve ser quebrado. (HOOKS,1995, p.248-249)

As noções de subjetividade e construção de identidade da negritude abordadas por bell hooks almejam pela construção de uma subjetividade negra radical, na qual se baseia em uma construção de politização radical, incentivando o pensamento crítico, levando em consideração as teorias feministas e *queer*, para uma discussão abrangente e que movimente a libertação do sujeito negro, mas para isso, se faz necessário compreender que as construções de subjetividade estão em um constante processo. O discurso de hooks (1995), dialoga com as noções de identidade apresentadas pelos autores mencionados anteriormente, especialmente quando afirma que a fluidez é o que perpassa as identidades; e as identidades negras se transformam de acordo com as respostas que se dão através das circunstâncias e as formas como o sujeito negro interage com o mundo. Para hooks, apenas “privilegiando a realidade da identidade negra em mudança”(p.250), que se fará possível engajar em um discurso transformador sobre a subjetividade negra.

Almejando a construção desse discurso libertador e a importância das diversidades dentro das narrativas de identidade crítica cultural, o próximo capítulo da presente pesquisa evidencia a importância do discurso em torno de raça, gênero e sexualidade priorizando as epistemologias negras feministas e estudos *queer*.

3 CORPO, REPRESENTAÇÃO, TECNOLOGIA E PODER: POR UMA PERSPECTIVA NEGRA, QUEER E FEMINISTA.

No capítulo anterior, pôde-se compreender como as formas de representação estão intimamente ligadas a construção das categorias sociais, Stuart Hall (2016), deixou evidente como a representação do sujeito negro, as maneiras como o olhar branco construiu estereótipos e imagens em relação ao “outro” através de um sistema de representações que perpassam os vieses fantasiosos, fetichistas, inferiorizantes, animalescos e violentos; essas representações não escapam as relações raça, gênero e sexualidade; categorias sociais que foram delimitadas para determinar os papéis, os lugares e estruturas que privilegiam uns e marginalizam outros na sociedade.

Os marcadores de gênero como se conhece, teoriza e debate estão atrelados a um discurso epistêmico baseados em noções consideradas “ocidentais”, pelo fato da construção em volta do gênero e a até mesmo o discurso acadêmico estar enraizado em uma elite intelectual. A pesquisadora e professora nigeriana Oyèrónkẹ Oyěwùmí (2021), em sua obra *A invenção das mulheres: Construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*, situa a sua pesquisa na construção de gênero na cultura lorubá, ela enfatiza de forma crítica o quanto o discurso totalizante nas questões de gênero, baseadas em construções ocidentais estão intrinsecamente ligadas ao um discurso “bio-lógico”, fazendo que outros aspectos de diferentes culturas e vivências sejam desconsiderados e invisibilizados. Essa aglutinação em torno das categorias de gênero faz com que as construções sociais e culturais sejam analisadas através de uma única perspectiva, o que se torna equivocado, pois cada grupo de determinado lugar irá experienciar as dinâmicas de gênero de maneiras diferentes, se tornando necessário um olhar a abordagens interseccionais através de contextos transnacionais. A principal crítica de Oyèrónkẹ se situa em torno dos discursos do feminismo branco ocidental, na qual essencializa as experiências em torno do feminino e as construções de gênero, impondo sua teoria acima de outros discursos feministas que são produzidos através das margens. Desse modo, se torna necessário escurecer os discursos em torno da teoria feminista, especialmente as teorias desenvolvidas por intelectuais negras; para compreender como os marcadores de gênero, raça, sexualidade, classe social e

entre outros marcadores de localidade de falas, constituem sistemas de opressão que se retroalimentam, especialmente se tratando dos sistemas de representação e os regimes de imagem.

Embora os estudos de Oyèrónkẹ Oyěwùmí (2021) se situem nos processos de construções das relações em volta do gênero na cultura lorubá, a contribuição da autora acerca da forma biológica que o discurso de gênero foi desenvolvido pelas visões europeias é de grande valor, pois situa as noções em torno do corpo, o qual está sempre em foco dentro dos sistemas de representação do sujeito negro na sociedade contemporânea. De acordo com a autora, a lógica cultural em torno das categorias ocidentais é baseada em um determinismo biológico e através da concepção dessa biologia é que se cria uma base “lógica” para a organização social. Essa lógica cultural se situa então em categorias binárias como “mulher”, que se elabora em oposição a outra, que é “homem”, considerando o tipo de corpo com a presença ou a ausência de determinados órgãos genitais; logo, dentro dessa lógica, acabam determinando a posição social desses corpos. Segundo a autora, esse determinismo biológico é a raiz do pensamento “ocidental” que foi imposto em sociedades africanas e conseqüentemente em outras sociedades que foram colonizadas; a autora ainda propõe que dentro dessa “bio-lógica” (p.19), os corpos físicos são sempre corpos sociais, pois todas as identidades essenciais de gênero, empregadas na cultura ocidental, então interligadas aos compromissos e desempenhos sociais. Ao se construir discursos e práticas em torno de um determinismo biológico, propagados por ideias eurocêntricas, faz com que surjam “explicações biológicas especialmente privilegiadas em relação a outras formas de explicar as diferenças de gênero, raça e classe”(p.35), possibilitando que a diferença se expresse como degeneração.

Em consequência, quem se encontra em posições de poder estabelece a sua biologia como superior, afirmando seu privilégio e dominação sobre o “outro”; tornando geneticamente inferior quem é visto como diferente. Para Oyěwùmí (2021), a noção de sociedade que emerge dessa concepção é a de que é constituída por e como corpos. O que a autora entende como corpos sociais são:

corpos masculinos, corpos femininos, corpos judaicos, corpos arianos, corpos negros, corpos brancos, corpos ricos, corpos pobres. Uso a palavra “corpo” de duas maneiras: primeiro, como uma metonímia para a biologia e, segundo, para chamar a atenção para a fisicalidade pura que parece estar presente na cultura ocidental. Refiro-me tanto ao corpo físico como às metáforas do corpo. Ao corpo é dada uma lógica própria. Acredita-se que, ao olhar para ele, podem-se inferir as crenças e a posição social de uma pessoa ou a falta delas. (OYÊWÙMÍ, 2021, p.36)

Conseqüentemente, o corpo construído como alicerce de uma ordem social acaba sendo inserido “naturalmente” em um olhar construído na diferença. Ainda dentro do pensamento da autora, a evidente fixação do pensamento eurocêntrico em relação do corpo, presentes na sociedade ocidental, constrói um discurso de diferenciação direcionado através do olhar, o olhar se torna assim um “convite para diferenciar” (p.38). Embora as teorias eurocêntricas valorizassem a mente e rejeitassem as ideias em relação ao corpo como parte do sujeito, o corpo sempre esteve presente, mas essa parte foi deixada para os grupos marginalizados da sociedade, como cita a autora:

O tão falado dualismo cartesiano era apenas uma afirmação de uma tradição na qual o corpo era visto como uma armadilha da qual qualquer pessoa racional deveria escapar. Ironicamente, mesmo quando o corpo permaneceu no centro das categorias e discursos sociopolíticos, muitas das pessoas que pensaram sobre isso negaram sua existência para certas categorias de pessoas, mais notavelmente elas mesmas. A “ausência do corpo” tem sido uma pré-condição do pensamento racional. Mulheres, povos primitivos, judeus, africanos, pobres e todas aquelas pessoas que foram qualificadas com o rótulo de “diferente”, em épocas históricas variadas, foram consideradas como corporalizadas, dominadas, portanto, pelo instinto e pelo afeto, estando a razão longe delas. Elas são o Outro, e o Outro é um corpo. (OYÊWÙMÍ, 2021,p.39)

Compreendendo que o “outro é um corpo” se tornam evidentes as relações do colonialismo alinhado com o discurso científico eurocêntrico, os quais atribuíram suas violências baseadas em categorias biológicas, construíram identidades e perpetuaram estereótipos em relação ao sujeito negro. A pessoa negra e não branca foi inserida em uma narrativa essencialista, ao qual a deixa presa em sua “natureza”, reduzida a meras características, deixando o sujeito preso no discurso do corpo, que receba a justificção para determinadas violências dentro da sociedade, pois ele contém tudo o que o olhar eurocêntrico deseja colonizar e liquidar: A natureza.

A complexidade dessa função biológica como determinante de uma sociedade eurocêntrica, foi nomeada como “raciocínio corporal” pela autora; no qual a interpretada de forma biológica o mundo social, fazendo com que a narrativa social centralizada no corpo, movimente hierarquias baseadas em grupos que se vêm como biologicamente superiores, ocupando posições de poder. Dessa forma, é indissociável a construção da diferença sem a existência de corpos posicionados hierarquicamente. Apesar dos estudos de Oyèrónkẹ se situarem em uma crítica ao feminismo eurocêntrico, no qual homogeneiza as opressões de grupos feminizados sem olhar as distinções culturais e sociais de outros povos, a autora não desconsidera os esforços das teorias feministas para a reivindicação de direitos dentro das dinâmicas consideradas ocidentalizadas, neste sentido, ela aponta que cada grupo marginalizado possuem narrativas e necessidades diferentes. Por isso a necessidade de um discurso feminista que pense interseccionalmente.

As contribuições epistemológicas do feminismo negro são basilares para a compreensão dos diferentes sistemas de opressão organizados pelo poder hegemônico, bem como luta pela desnaturalização das experiências de mulheres e pessoas negras de um lugar essencializado, compreendendo a força de experiências que podem ser compartilhadas coletivamente, sem invisibilizar as particularidades e as necessidades de cada indivíduo. Como aponta Patrícia Hills Collins (2019), a supressão histórica das ideias de mulheres negras, através da omissão de suas produções e experiências de vida, permitiu que se difundisse universalmente teorias feministas produzidas por mulheres brancas e de classe média, excluindo as “as intelectuais negras que há muito expressem uma sensibilidade feminista distinta, de influência africana, sobre a intersecção de raça e classe na estruturação do gênero” (COLLINS, 2019, p.38), mas apesar de todo o movimento de invisibilização do discurso produzido pelo feminismo negro, as vozes de mulheres e corpos dissidentes têm se colocado de forma ativa contra o vié masculinista, racista e heterossexista no pensamento político e social mesmo através das margéns, sempre se opondo aos sistemas de opressão.

As teorias sociais produzidas por grupos historicamente oprimidos têm como objetivo escapar das opressões sofridas e proporcionar ferramentas de construção para a justiça social. Collins (2019), faz uma abordagem do pensamento feminista afro-americano, e apesar das diferenças nos processos sociais, muitas das dinâmicas de

opressão vivida por grupos feminizados e subalternos nos Estados Unidos, também servem como ferramenta analítica para a compreensão das intersecções das violências de outras mulheres negras, especialmente no contexto latino americano. Segundo a autora, a opressão se caracteriza como “qualquer situação injusta em que, sistematicamente e por um longo período, um grupo nega a outro grupo o acesso aos recursos da sociedade” (2019, p.35), sendo raça, classe, gênero, sexualidade, nação, idade e etnia uma das principais formas de opressão utilizada pelo poder hegemônico.

O conjunto de redes relacionados a economia, política e ideologia, funcionam como um sistema de controle social, designado para manter grupos marginalizados em um lugar de subordinação; para Patrícia Collins (2019), juntamente com as subalternização exercidas pelo capital, uma das opressões vividas por corpos dissidentes de pessoas negras, em especial o de mulheres e corpos feminizados, se dá através de um forte viés ideológico através das imagens de controle, que se caracterizam como :

certas qualidades supostamente relacionadas às mulheres negras são usadas para justificar a opressão. Desde as *mammies*, as jezebéis e as procriadoras do tempo da escravidão, até as sorridentes tias Jemimas das embalagens de massa para panqueca, passando pelas onipresentes prostitutas negras e pelas mães que dependem das políticas de assistência social para sobreviver, sempre presentes na cultura popular contemporânea, os estereótipos negativos aplicados às afro-americanas têm sido fundamentais para sua opressão.(COLLINS, 2019, p.37)

Embora sejam imagens estereotipadas de um contexto norte americano, o poder discursivo que essas iconografias carregam afetam as construções de estereótipos que também habitam a construção do imaginário brasileiro racista e sexista até os dias de hoje - a tia anastácia, a mulata exportação, mucama, etc - evidenciando o quanto os sistemas de representação atuam juntamente na subordinação de corpos negros.

O pensamento feminista negro abrange um conjunto de práticas, experiências e conhecimentos que abordam as demandas e violências enfrentadas pelas mulheres negras, compreendendo que cada indivíduo experiencia as injustiças sociais de contextos diferentes. Através de uma sabedoria coletiva de mulheres e corpos negros feminizados, o movimento feminista negro atua na recuperação,

reinterpretação de ideias de subgrupos que também foram silenciados. Em sua obra relacionada ao feminismo negro, Patrícia Hill Collins (2019), embora foque na definição e produção de conhecimentos de mulheres negras afro-americanas, elabora uma concepção do feminismo que reflete as lutas de mulheres negras e grupos subalternizados que buscam sua autoagência, para a autora, o pensamento feminista negro desenvolvido como teoria crítica, dá atenção a fontes e produções não tradicionais, reconhecendo a intelectualidade para além dos termos acadêmicos, pois o objetivo do feminismo negro é elaborar pontos de vista que combatam as injustiças sociais através de um olhar multifacetado. Sendo assim, as teorias produzidas pelas vozes intelectuais dentro do pensamento feminista negro desenvolve uma busca nos escombros de vozes silenciadas, compreendendo que as dinâmicas de poder da hegemonia perpassam todas as áreas sociais, políticas e culturais. Seja através do mercado de trabalho, na mídia, na vida afetiva, na construção de identidades e subjetividade, cinema, produção acadêmica, todas as áreas são abordadas dentro do feminismo negro, construindo uma teoria crítica que propõe mudanças estruturais para as camadas da sociedade, na qual beneficia todos os grupos sociais.

Ao compreender as dinâmicas de poder presentes nos discursos relacionados a gênero, o hiperfoco na construção biológica do corpo físico e social do sujeito negro e como as intersecções entre raça e sexualidade estão presentes nos regimes de representação, o presente capítulo toma como base os estudos de intelectuais engajadas com o pensamento feminista negro para situar os temas relacionados a raça, gênero, sexualidade e produção de imagens, bem como busca uma perspectiva *queer* em relação as dissidências de gênero e sexualidade dentro da comunidade negra; compreendendo as suas construções sociais e como se relacionam com as políticas de imagem enquanto lutam pela fluidez ou até mesmo uma fuga das identidades fixas impostas sobre eles.

Buscando uma perspectiva negra, *queer* e feminista em relação as construções de gênero, sexualidade, raça e representação, se constrói um caminho possível para o que a crítica cultural bell hooks chamou de “gestos desobedientes”; isso se dá através do reconhecimento das potências existentes nas multiplicidades do que significa ser um sujeito negro, desobedientes de gênero e/ou sexualidade em busca

de sua autoagência, se firmando em um olhar fora da curva através das autodefinições e representações de si.

3.1 Política Visual e Imagens de Controle: as intersecções políticas e sociais na construção da imagem do sujeito negro.

bell hooks (1995) é uma das autoras engajadas com o feminismo negro; suas obras carregam o tom da luta antirracista, os esforços da teoria feminista negra e as estratégias necessárias para a modificação das estruturas sociais como conhecemos. Através de seu olhar crítico para aspectos da cultura, hooks é uma das críticas que enfatizam as ligações entre raça e representação. Por ser artista, escritora, professora e ativista, a autora desenvolveu desde cedo um olhar para as estéticas que a rodeavam. A obra *Art on My Mind: Visual Politics* (1995) evidencia o compromisso de hooks com os debates relacionados ao circuito artístico e estético, na mesma obra ela ressalta a necessidade da produção cultural voltada para a arte, estar criticamente consciente das políticas visuais, que seria a compreensão de como as formas como raça, gênero, classe - e aqui cabem outras intersecções - moldam as práticas artísticas, seja através do processo de produção, sobre quem fala sobre ela, quem a valoriza e quais artes visuais são apreciadas.

As críticas relacionadas aos regimes de visualidade sempre estiveram presentes na produção intelectual de hooks; desde modo, a pesquisa lança mão dos estudos da autora para a compreensão das dinâmicas entre imagem e representação do sujeito negro na sociedade contemporânea. A obra que conduz o aprofundamento dos debates relacionados a imagens e representação no presente capítulo é *Olhares Negros: Raça e Representação* (2019), a qual enfatiza a necessidade de mudanças nas produções culturais voltadas para a criação da imagem. Logo no prefácio de seu livro, bell hooks (2019) descreve a infelicidade de sua obra ainda ser necessária nos dias de hoje, apesar da grande crescente de pessoas progressistas e o aumento de representação e presença de pessoas negras nas mídias, a visibilidade, apesar de sua importância em determinados momentos, não sustenta as minúcias do racismo nas formas de representação. Seja através da reprodução de estereótipos, a falta de aprofundamento ou a banalização quando orquestrados até mesmo por pessoas negras que não desenvolveram um

aprofundamento crítico em relação às imagens da negritude. Como a autora reforça, para que haja uma mudança na forma de práticas antinegras e o auto-ódio de pessoas negras em relação a si, é necessário que imagens transgressoras sejam disseminadas. Reconhecer a própria estética e narrativa, estar presente como sujeito, sempre será uma ferramenta poderosa para salientar as formas de representação, fomentar as críticas e libertação da estética negra - que aborda os campos das artes, imagem, indumentária, sendo assim, cultural.

Embora se possa observar um progresso relativo em relação às formas de representação da pessoa negra, especialmente ao focar nas mídias de massa, ainda assim não será difícil ver alguma imagem que reforça ideias estigmatizantes e evidenciam os discursos supremacistas brancos e eurocêntricos; hooks (2019), aponta que essas imagens podem ser construídas por pessoas brancas que não se desvencilharam de seu racismo ou por pessoas não brancas que ainda vejam o mundo através de uma lente branca. Com essa compreensão, a autora reafirma o lugar de opressão exercido pelas imagens no contexto social de pessoas negras:

Existe uma conexão direta e persistente entre a manutenção do patriarcado supremacista branco nessa sociedade e a naturalização de imagens específicas na mídia de massa, representações de raça e negritude que apoiam e mantêm a opressão, a exploração e a dominação de todas as pessoas negras em diversos aspectos(...) eles construíram imagens da negritude e de pessoas negras que sustentam e reforçam as próprias noções de superioridade racial, seu imperialismo político, seu desejo de dominar e escravizar. Da escravidão em diante, os supremacistas brancos reconheceram que controlar as imagens é central para a manutenção de qualquer sistema de dominação racial.(HOOKS, 2019, p.26)

Ao lançar luz sobre os processos violentos das construções da imagem de pessoas negras nos grandes veículos de comunicação, hooks (2019) toca em um aspecto doloroso, porém necessário para a compreensão dos efeitos que as imagens têm de construir uma autopercepção. Ela enfatiza que desde cedo pessoas negras aprendem que possuem pouco ou nenhum controle em como se vêm ou em como são vistos pela sociedade, a falta de controle sobre as imagens positivas da negritude faz com que não consigam se reconhecer, causando um sentimento de impotência; essas “lacunas na psique” (p. 28) são os espaços nos quais penetram a

“cumplicidade irrefletida, a raiva autodestrutiva, o ódio e o desespero paralisante” (p.28) do sujeito negro em relação a si mesmo e a sua presença no mundo. As imagens possuem esse impacto; como afirma em sua obra, as representações possuem um papel crucial na forma de controle do poder político e social de indivíduos marginalizados, pois a natureza ideológica das imagens acaba determinando não apenas como ela é vista pelo “*outro*”, mas acaba definindo como o indivíduo é persuadido a se ver, por isso se faz necessário pensar as imagens de forma crítica, para combater as violências que foram internalizadas dentro da pessoa negra.

Um outro aspecto que hooks (2019) levanta em relação às representações da população negra nos veículos de comunicação e no imaginário social hegemônico são as formas de comodificação da “outridade”. Entende-se por comodificação a comercialização das particularidades do sujeito negro, seja sua cultura, sua estética, suas produções, sendo utilizadas como movimentação do capital, para gerar lucro, especialmente através de propagandas publicitárias. A autora norteia de que, dentro da cultura das *commodities*, se vende a ideia de que existe prazer a ser descoberto no “reconhecimento e na apreciação da diferença racial” (p.48) A vontade de “experimentar” a “outridade” como uma forma de preencher um vazio dado pela crise de identidade do sujeito branco, pode se dar através da apropriação cultural ou até mesmo em investidas de contatos íntimos e sexuais com pessoas negras, de todo modo, o consumo do *outro* ainda propaga a noção da negritude como objeto, no qual as narrativas representacionais prometem o contato com o “primitivo” em uma forma de melhorar a personalidade da branquitude. Dentro desse discurso, a estrutura não muda; mesmo que as campanhas publicitárias se mostrem mais inclusivas, ainda acabam movimentando a mesma estrutura de subjugação da pessoa negra, apenas mascarando as intenções. A branquitude se mostra progressista por finalmente desejar o contato com pessoas negras e não brancas, enquanto ainda perpetuam seu imaginário racista em relação ao suposto primitivismo essencializado das culturas africanas e afrodiáspóricas. Essa concepção é afirmada por hooks (2019) na seguinte citação:

(...) buscar um encontro com o Outro, não exige que o sujeito abdique de sua posição dominante de forma definitiva. Quando a raça

e a etnicidade são Commodificados como recursos para o prazer, a cultura de grupos específicos, assim como os corpos dos indivíduos, pode ser vista como constituinte de um playground alternativo onde os integrantes das raças, gêneros e práticas sexuais dominantes afirmam seu poder em relações íntimas com o Outro. (HOOKS, 2019, p.50)

A este ponto, a autora aponta os perigos de uma suposta representação de pessoas negras e não brancas nas diversas publicidades, em especial com o maior conhecimento das empresas publicitárias em relação às questões de raça, mas também do acesso e consumo que a população não branca e da classe popular tem, sendo a população jovem a maior consumidora; e é através das representações midiáticas que essas táticas de controle visual se apresentam e são perpetuadas. Fica explícito através desse ponto analítico, a linha tênue em relação à representatividade e a forma de representação do sujeito negro vista através de uma lente cultural branca e eurocêntrica, pois sem modificações nas estruturas, tudo que envolve as produções de imagem e as intenções existentes por trás delas, ainda movimentarão a posição de poder da hegemonia, ainda apresentará o sujeito negro como objeto, não apenas utilizando táticas de coerção, desprezo e separatismo como os explícitos em um passado colonial, mas sim com a sutilidade de um discurso inclusivo, de uma suposta “radicalização” do sujeito branco em prol do “outro”, que apenas anestesia os olhares, sem mudar as estratégias para manter os privilégios das intuições de poder.

Ao transformar a pessoa negra em *commodities*, a racialidade é colocada como acessório a ser adquirido para aprimorar a personalidade e estilo de vida de pessoas brancas, permitindo que a imagem do outro seja consumida em prol da melhoria e enriquecimento da estrutura branca capitalista e racista. Um eterno ato de devoramento e apagamento.

A linha tênue entre “admiração” e apropriação está envolta em como o discurso imagético se desenvolve. A consciência e até admiração se dá através do respeito à integridade, subjetividade, cultura e potência da negritude ao invés de uma busca por esvaziamento de narrativas e propagação de estereótipos envoltos em desejos e fantasias do imaginário branco. Como a autora bem afirma, a movimentação do desejo é política; dessa forma se faz necessária a abordagem e análise crítica em como as imagens da negritude são representadas, construídas, movimentadas e apresentadas no regime visual.

Ao abordar como o consumo do outro está relacionado com a permissão que o patriarcado supremacista branco encontra para violar o corpo da pessoa negra de forma física ou simbólica, a autora revela o quanto o desejo pelo contato com a idealização “primitiva” do corpo negro acaba levando ao fator de um encontro com a sexualidade do outro. O estereótipo de corpos negros - especialmente os feminizados - possuem um suposto apetite sexual diferenciado do sujeito branco está intimamente ligado às práticas racistas e de violência coercitiva praticada desde o colonialismo. O discurso criado em torno da sexualidade de pessoas negras é utilizado até hoje para controle social, sendo que o corpo da mulher negra é o mais violado nesse sentido. A compreensão em como o corpo da mulher negra sofre uma série de violências relacionados aos marcadores de sexualidade, importante, pois delimita toda a forma de representação midiática em torno de corpos negros feminizados, tornando a sexualidade feminina negra como desviante, dissociado do imaginário purista e subjugado construído para os corpos brancos femininos.

Em capítulo intitulado “*Vendendo uma buceta quente: representações da sexualidade da mulher negra no mercado cultural*”, bell hooks (2019) alega que as representações contemporâneas de corpos femininos negros raramente criticam ou subvertem “imagens da sexualidade da mulher negra que eram parte do aparato cultural racista do século XIX e que ainda moldam as percepções hoje” (p.93). Citando o estudo de Sander Gilman no ensaio “*Corpos negros, corpos brancos: rumo a uma iconografia da sexualidade feminina na arte, na medicina e na literatura no final do século XIX*”, hooks (2019) chama atenção para a forma como as projeções da branquitude eram colocadas nos corpos negros; embora enfoque na sociedade norte-americana, é uma prática que não exclui grupos colonizados de diferentes sociedades:

a presença negra nos primórdios da sociedade norte-americana permitia que os brancos sexualizassem seu mundo projetando nos corpos negros uma narrativa sexual dissociada da branquitude. Gilman documenta o desenvolvimento dessa imagem, comentando que, “por volta do século XVIII, a sexualidade dos negros, homens e mulheres, se torna sinônimo de sexualidade desviante”. Ele enfatiza que o corpo da mulher negra é forçado a servir como “um ícone para a sexualidade negra em geral”. (HOOKS, 2019, p.93)

Com o desenrolar do capítulo, ao evidenciar as violências vividas por ícones negras que tiveram grande atenção da mídia como Tina Turner, Diana Ross, entre outras

celebridades que tentaram ter o mínimo de controle sobre sua imagem, ou, como aponta bell hooks, tentaram ter lucro no trabalho que exerciam, precisaram lidar com formas degradantes, se utilizando de uma representação estereotipada da sexualidade da mulher negra.

A autora elabora sobre a dor compartilhada por mulheres negras e corpos feminizados, especialmente quando são colocados em situação de degradação e exploração de seus corpos.

O corpo negro, durante todo o processo de escravização e dominação, nunca foi visto como um corpo possuidor de alma perante aos olhos coloniais; essa mesma ideia continua sendo perpetuada nas representações contemporâneas. Fica evidente no processo histórico - também mencionado no capítulo anterior da pesquisa - , quando a suposta ciência mutilava corpos de mulheres negras para basear seus estudos, a dita ciência chegava a conclusões extremamente racistas em relação à biologia e a diferença entre um corpo “humano” e o corpo animalesco-negro. Esses processos desenvolvidos de forma supostamente “científica” deram forma ao que é belo, puro e respeitoso, e determinou o que seria considerado grotesco, afirmando dentro do discurso o que poderia ou não ser feito com os corpos de pessoas negras. Dentro de uma visão moralista, cristã de extrema brancura, o corpo negro foi visto como dissidente, possuidor de um mal essencial que carrega uma sexualidade animalesca e destruidora da moral e bons costumes. O exemplo dessa conduta fica explícito novamente no ensaio “Corpos negros, corpos brancos: rumo a uma iconografia da sexualidade feminina na arte, na medicina e na literatura no final do século XIX”, no qual Sander Gilman (1985), analisa as formas de representação de corpos negros feminizados em relação à representação do que era a sexualidade da mulher branca. O caso mais conhecido foi o de Sara Baartmann, maldosamente apelidada de “vênus hotentop”, a qual tinha o seu corpo completamente nu exposto em eventos públicos para que consumissem sua imagem e seu corpo negro exagerado em sua sexualidade animalesca. Um corpo despossuído de alma, ela era apenas um grande órgão sexual sendo exposto, consumido e explorado pelo olhar branco.

Apesar de distanciado o tempo e espaço dessa representação, seu resquício ainda habita o imaginário colonizado e as formas de representação do corpo negro. Sendo vendido através de um discurso de representatividade pelas grandes agências, nas quais desejam se mostrar “decoloniais” e antirracistas, o corpo negro é ainda

utilizado como totem para manifestar os desejos e imaginações do que seria o corpo da sujeita negra dentro da concepção e os regimes de representação da branquitude. Seja nos editoriais de moda, na publicidade, nos filmes de grande escala, a figura feminina negra e outras identidades dissidentes negras, são geralmente expostas de formas degradantes, jocosas, exageradas ou sem grandes substâncias. Em sua maioria, servindo de apoio, sendo exploradas e esperando uma grande validação do outro branco.

Para que todas essas imagens continuem sendo desenvolvidas e consumidas, mesmo que de formas menos explícitas, elas precisam encontrar justificativas ideológicas para estarem circulando livremente e ainda refletirem o imaginário social da branquitude. É assim que funciona então o que a feminista negra Patrícia Hill Collins (2019) denominou como imagens de controle.

As imagens de controles, criadas a partir dos processos colonizatórios, são iconografias que possuem uma dimensão ideológica em relação à opressão de pessoas negras; a autora se refere a ideologias como: “um corpo de ideias que reflete os interesses de um grupo de pessoas.” (COLLINS, 2019, p.37), essas ideologias racistas, sexistas, homofóbicas, transfóbicas permeiam as estruturas sociais que se tornaram hegemônicas, ou seja, acabam sendo vistas como normais, naturais, e inevitáveis; dessa maneira se tornam imagens criadas para justificar a opressão cometida em relação ao corpo negro.

Uma das primeiras imagens de controle aplicadas a mulheres negras foi o da *mammy*. A representação da *mammy*, se pensar em relação às representações nacionais, está presente na imagem da “mãe preta”, estereotipada como serviçal fiel e obediente. Segundo Collins (2019), essa imagem foi criada para justificar a exploração econômica das mulheres escravizadas, representando “o padrão normativo de se avaliar o comportamento de mulheres negras em geral” (p.155), a *mammy* simboliza as idealizações e percepções da branquitude masculina, pois mesmo que ela fizesse “parte da família” e tivesse certo desempenho em relação a para qual trabalhava, ela conhece o seu “lugar” como boa servente obediente, ela de bom grado aceita a sua subordinação. Para a autora a imagem de controle construída em torno da “mãe preta” possuem uma função simbólica na manutenção de opressões de gênero e sexualidade, pois :

A imagem da *mammy* corrobora a ideologia do culto à verdadeira condição de mulher, a qual elimina a sexualidade e a fecundidade. Espera-se que as “boas” mães brancas neguem sua sexualidade. Em contraste, a imagem da *mammy* é a de uma mulher assexuada, uma mãe substituta de rosto negro [in blackface], cuja devoção histórica a sua família branca dá lugar, hoje em dia, a novas expectativas. Espera-se que as *mammies* contemporâneas se comprometam totalmente com o trabalho. (COLLINS, 2019, p.157)

Embora a imagem da “mãe preta” exercesse o seu poder, apenas ela não foi suficiente para controlar o comportamento de mulheres negras, outra imagem de controle introduzida foi o da matriarca - equivalente ao estereótipo de mulher negra raivosa -. Enquanto a figura envolta da *mammy* representava a condição de uma mãe muito boa, o da “matriarca” representava a mulher negra, raivosa, má e castradora. A argumentação em torno da imagem de controle da “mulher negra raivosa” é a de não cumpriam seus deveres “femininos” tradicionais em casa, contribuindo para os problemas sociais na sociedade civil, por serem “consideradas excessivamente agressivas e não femininas, as matriarcas negras eram supostamente castradoras de seus amantes e maridos” (p.159), a elas é alegado a culpa pelo fracasso de seu ciclo familiar e comunidade, mostrando mais uma das práticas do racismo em culpabilizar a vítima. Através da imagem de controle da mulher raivosa e insubmissa, utilizam corpos negros femininos como bode espiatório.

Para Collins (2019), pela perspectiva do grupo dominante, a matriarca representava uma mammy fracassada, “um estigma negativo aplicado a mulheres negras que ousassem rejeitar a imagem de serviçais submissas e diligentes”(p.159), ainda sob a análise da autora, a imagem da mulher negra raivosa e extremamente forte, reforça as regulações em torno do comportamento de gênero, assim, ao rotular a mulher negra insubmissa de “não feminina” e especialmente fortes, serve para minar a assertividade das mulheres.

Uma outra imagem de controle associada à condição da mulher negra, segundo a autora, é o da mãe dependente do Estado, essa imagem foca especialmente em mulheres negras da classe trabalhadora que têm acessos a direitos concedidos pelo governo para o auxílio de seu bem-estar social. Antes das políticas públicas beneficiarem a população negra, essa imagem de controle não era uma necessidade, mas com o acesso mínimo a direitos, esse estereótipo passou a ser necessário, pois envergonha a sujeita negra por usufruir de um direito concedido,

enquanto culpabiliza a mulher negra pela economia do país. Essa imagem ainda reforça noções sobre sexualidade e a fecundidade de mulheres negras, alegando a falsa ideia criada desde o período de colonização, de que corpos femininos negros eram mais propensos a engravidar; fazendo com que se disseminasse o discurso de que a mãe beneficiária do estado engravidava compulsivamente, apenas para se beneficiar dos recursos do estado. Sobre essa representação, a autora pontua:

Um olhar mais atento a essa imagem de controle revela que ela compartilha algumas características importantes com a imagem da *mammy* e da matriarca. Como a matriarca, a mãe dependente do Estado é qualificada como uma mãe ruim. Mas, diferentemente da matriarca, ela não é agressiva demais – ao contrário, ela não é agressiva o suficiente. Se no caso da matriarca sua indisponibilidade contribuiu para a socialização insatisfatória de filhas e filhos, no caso da mãe dependente do Estado o problema é o acesso aos programas de assistência social. Ela é retratada como uma pessoa acomodada, satisfeita com os auxílios concedidos pelo governo, que foge do trabalho e transmite valores negativos para os descendentes. A imagem da mãe dependente do Estado representa outra *mammy* fracassada – aquela que não está disposta a se tornar “mula do mundo” (COLLINS, 2019, p.167)

A autora ainda reforça que essa imagem de controle propicia justificativas ideológicas para opressões interseccionais de raça, gênero e classe e sexualidade, pois as pessoas negras são estereotipadas racialmente como preguiçosas, além disso, essa imagem viola um dos dogmas fundamentais da supremacia masculina branca: a de uma mulher sozinha, conseqüentemente “o modo como ela é tratada reforça a ideologia de gênero dominante, que afirma que o verdadeiro valor e a segurança financeira de uma mulher devem vir pelo casamento heterossexual.” (p.167). A este ponto pode-se imaginar o quanto essas representações pesam para pessoas negras que não vivem de formas heteronormativas, pois se todas essas imagens de controle que são primeiramente voltadas para a mulher negra cisgênera, reforça a ideia patriarcal de ela não ser submissa, não exercer o papel social quanto mulher subordinada por um homem, essas imagens de controle encontram ainda mais possibilidades hostis para pessoas que não se inserem nas dinâmicas heterossexuais, sendo associado a condição da sexualidade de pessoas negras fora dos padrões heteronormativos, como desviantes.

Uma das últimas imagens de controle abordadas por Collins (2019) e que permeia o imaginário social até hoje, mesmo em variados níveis de representação é o da

jezebel - em representações brasileiras, pode ser considerada a “mulata” quente, boa de cama e com um apetite sexual extremamente desenfreado -, a base da opressão das representações das jezebéis, é o esforço do sistema hegemônico controlar a sexualidade feminina negra. A jezebel representa uma forma desviante do comportamento sexual de corpos negros feminizados. A autora explica como surgiu a imagem de controle da jezebel:

A imagem da jezebel surgiu na época da escravidão, quando as mulheres negras eram retratadas, segundo Jewelle Gomez, como “amas de leite sexualmente agressivas”. A função da jezebel era relegar todas as mulheres negras à categoria de mulheres sexualmente agressivas, fornecendo assim uma justificação eficaz para os frequentes ataques sexuais de homens brancos relatados pelas mulheres negras escravizadas . A imagem de jezebel cumpria ainda outra função. Se as mulheres negras escravizadas eram retratadas como detentoras de um apetite sexual excessivo, o resultado esperado seria o aumento da fecundidade. Ao impedir o cuidado que as mulheres afro-americanas poderiam dedicar às filhas e aos filhos delas – o que fortalecia as redes familiares negras – e obrigá-las a trabalhar no campo, a ser “amas de leite” das crianças brancas e a cuidar emocionalmente deles, os brancos proprietários de escravos vincularam as imagens de controle da jezebel e da mammy à exploração econômica inerente à instituição da escravidão. (COLLINS, 2019, p.170)

A imagem das “mulatas boas de cama”, são representadas e utilizadas como imagem de controle até hoje na contemporaneidade, essas representações também foram citadas anteriormente pela bell hooks (2019), através de cantoras popularmente conhecidas que exerciam o papel de “dominadoras” e de uma suposta liberdade sexual. Para Patrícia Hill Collins (2019), as representações da jezebel, sejam as imagens do passado ou a sua versão atualizada, demarcam uma série de limites que normalizam a heterossexualidade, para a autora:

A própria heterossexualidade é construída a partir do pensamento binário que justapõe sexualidade masculina e sexualidade feminina, para o qual os papéis de gênero giram em torno de percepções do que seriam expressões sexuais apropriadas ao homem e à mulher. Os homens são ativos e as mulheres devem ser passivas(...) Quem é negro ou pertence a outros grupos racializados ao mesmo tempo se situa fora dessas definições de normalidade e marca seus limites. Nesse contexto de normalidade heterossexual branca específica de gênero, a jezebel se torna um símbolo racializado e generificado da sexualidade feminina desviante. A heterossexualidade feminina normal é expressa pelo culto à verdadeira condição de mulher branca, enquanto a heterossexualidade feminina desviante é (...) associadas à condição de mulher negra. No âmbito das opressões interseccionais, a sexualidade supostamente desviante das mulheres

negras se constrói em torno dos desejos sexuais da jezebel.(COLLINS, 2019, p.173)

Collins (2019) também aponta como a imagem da jezebel é construída como uma mulher de grande apetite sexual; na melhor das hipóteses, a sua conduta é inadequada, na pior, ela será insaciável, mas basta um pequeno passo para a sua conduta ser associada a uma “aberração”, pois nesse caso, a sua prática sexual a estigmatiza, com um apetite excessivo que beira a masculinização, pois busca suprir seus desejos da mesma forma de um homem; a autora ainda complementa: “jezebel também pode ser masculinizada – e mais uma vez considerada uma “aberração” – se desejar sexualmente outras mulheres. “ (COLLINS, 2019, p.173) Com a representação das mulheres negras como excessivamente fogosas, violências relacionadas à violação de seu corpo se tornam justificáveis, vulnerabilizando os corpos feminizados negros, sendo propensos a investidas sexuais indesejadas, pois carregam o estereótipo de uma pessoa que só deseja se satisfazer sexualmente. O pensamento binário que permeia as relações de opressão baseadas em raça, gênero, classe e sexualidade se torna evidente no quanto essas opressões também estão baseadas em práticas da heterossexualidade que se justapõe “à homossexualidade como seu “outro” oposto, diferente e inferior.” (p.174) , fazendo com que a figura da jezebel se coloque entre o limiar da fronteira entre a heterossexualidade e a homossexualidade, desse modo a imagem do corpo negro como excessivamente sexual, faz com que aumente a estigmatização de pessoas negras que são dissidentes de gênero e sexualidade, o que se afirma através da citação da autora em relação a imagem estereotipada da jezebel:

Seu desejo sexual insaciável ajuda a definir os limites da sexualidade normal. Do outro lado da fronteira estão as lésbicas, as bissexuais e as transexuais, que em grande medida são consideradas desviantes em função de suas escolhas de parceiros sexuais. Considerada uma aberração sexual, a jezebel tem um pé para lá da divisa. (COLLINS, 2019, p.174)

O que fica evidente com as construções de todas essas imagens de controle relacionadas às mulheres negras é o foco em sua sexualidade. Cada imagem carrega uma mensagem de quais seriam as relações adequadas da sexualidade feminina, sendo que a única representação que possui um tom “positivo” é o da mãe

preta, no qual a condição da mulher negra é de um sujeito dessexuado, servil, obediente, objeto, inexistente.

Todas essas imagens de controle consideradas em conjunto, representam o interesse da supremacia branca masculina em definir as condutas de gênero e sexualidade de corpos negros, bem como justificar as opressões interseccionadas através de raça, gênero, sexualidade e classe, que caracterizam a matriz de dominação exercida pelo poder hegemônico.

Essas representações negativas em torno da imagem de pessoas negras, em especial de mulheres e corpos feminizados, o auto-ódio e a autorrejeição se tornam internalizadas, estimulando que sujeitas negras sejam agressivas com a imagem que veem refletidas no espelho. Por isso se faz necessária a compreensão das dinâmicas em relação à representação da sujeita e do sujeito negro na sociedade, para poder reformular as concepções em torno da negritude; ao retornar a obra de bell hooks (2019), entende-se que, para a negritude possa amar quem é, se faz necessário compreender as forças que produzem as hostilidades e as violências em relação à pessoa negra, para assim, pensar novas formas em relação a si mesmo. Para isso se torna necessário a que quebra do “policiamento” das identidades fixas criadas em torno do que é ser uma pessoa negra, para então “resistir ao conjunto de normas e desafiando as políticas de dominação baseadas em raça, classe e sexo.” (HOOKS, 2019, p.88). Ao questionar sobre caminhos possíveis em relação à representação da sexualidade feminina negra que seja de fato empoderadora, hooks (2019), cita o ensaio “O poder da imagem: ensaios sobre representação e sexualidade”, de Annette Kuhn, no qual apresenta um manifesto crítico para se explorar as representações em torno das noções de gênero, sexualidade:

Para desafiar representações dominantes, é necessário antes de tudo compreender como elas funcionam, para então procurar os pontos de possíveis transformações produtivas. Desse entendimento brotam várias políticas e práticas de produção cultural de resistência, entre as quais estão as intervenções feministas [...] há uma outra justificativa para uma análise feminista das imagens dominantes das mulheres: não poderiam elas nos ensinar a reconhecer inconsistências e contradições dentro das tradições dominantes de representação, a identificar os pontos de partida para nossas intervenções — rachaduras e fissuras através das quais é possível capturar vislumbres do que seria possível em outras circunstâncias, visões de “um mundo fora da ordem que não é visto nem pensado normalmente? (HOOKS apud, KUHN, 1985)

Apesar de ser um desafio constante lutar contra as violências perpetuadas através das representações e das imagens de controle, cada vez mais, a sujeita e o sujeito negro têm buscado a sua autoafirmação para a criação de imagens que sejam transgressoras, que contém a multiplicidade de suas histórias para se tornarem sujeitos radicais, desfazendo os efeitos o olhar colonizador que foi imposto sobre corpos negros.

3.2 Olhando para si - Gestos de desobediência e reconhecimento: Um diálogo entre autorretrato e autodefinição.

A autora bell hooks (2019) evoca um questionamento acerca das produções de imagens; mais do que isso, questiona de quais formas os indivíduos engajados estão ousando criativamente em tecer novas possibilidades nas representações de pessoas negras, hooks (2019) indaga:

A partir de qual perspectiva política nós sonhamos, olhamos, criamos e agimos? Para aqueles que ousam desejar de modo diferente, que procuram desviar o olhar das formas convencionais de ver a negritude e nossas identidades, a questão da raça e da representação não se restringe apenas a criticar o *status quo*. É também uma questão de transformar as imagens, criar alternativas, questionar quais tipos de imagens subverter, apresentar alternativas críticas e transformar nossas visões de mundo e nos afastar de pensamentos dualistas acerca do bom e do mau. Abrir espaço para imagens transgressoras, para a visão rebelde fora da lei, é essencial em qualquer esforço para criar um contexto para a transformação. E, se houve pouco progresso, é porque nós transformamos as imagens sem alterar os paradigmas, sem mudar perspectivas e modos de ver. “ (HOOKS, 2019, p.28)

Ao apontar a construção de imagens como um gesto possível de desobediência ao sistema hegemônico, bell hooks (2019), convida a pensar as formas de representação, adentrando assim os meandros das construções da imagem da pessoa negra na mídia. Ao levantar tais críticas, a autora incita a execução de formas subversivas de pensar e fazer as imagens, ela convida também à reflexão de quais rotas podem ser criadas para apresentar novas estética e construção das subjetividades da negritude que revolucionem e desfaçam o pacto construído em torno do estereótipos e a constante desumanização de corpos dissidentes; buscando assim práticas que continuem a incentivar a descolonização em todos os aspectos da cultura, especialmente a da visual. Atendendo o desejo de tecer gestos

desobedientes em torno da imagem e formas de representação da negritude, o autorretrato se apresenta como uma importante ferramenta para a essa construção, possibilitando a valorização das multiplicidades e a as potencialidades de cada corpo negro, que se propõe em desobedecer as vias hegemônicas, em olhar para si e se sentir capaz de ousar, de criar narrativas diferentes que foram internalizadas e bem estruturadas desde os processos violentos da colonização; processo que seguiu sendo um modelo na contemporaneidade. Assim, com a motivação política de hooks (2019), o autorretrato se apresenta como uma forma de “ampliar as fronteiras da imagem” (p.28).

Compreende-se que o autorretrato se encontra dentro do sistema de representação, como um extenso campo que envolve a imagem e as construções culturais envolvidas nos processos e formas de captação de imagens de pessoas negras. Desta forma, o autorretrato apresenta-se como uma vertente para o questionamento, uma rota diferente para reimaginar e tensionar os assuntos em relação à representação e produção de imagem relacionados a identidade e vivências dissidentes; não utilizando um olhar eurocêntrico, generalizado, mas pelo poder de criação, imaginação, direcionamento de narrativas que partem de dentro, das escolhas pessoais que implicam se colocar como sujeito perante ao mundo das imagens e, dentro desse entrelaçamento sobre si, construir outras imagens coletivas, a partir do conhecimento sobre si mesmo.

Pessoas negras e dissidentes de gênero e sexualidade, desde as dinâmicas na infância, consomem mensagens, imagens e representações que alimentam o auto-ódio, imagens que recusam a negritude, dessa forma, olharem para si e serem transformadas pela possibilidade de se projetar como sujeito ao invés de objeto se torna um ato de desobediência sistêmica, ao passo que permite a prática amorosa. Para bell hooks (2019), o ato de amar a negritude e se identificar com as grandezas históricas e ancestrais que pavimentaram o caminho até aqui, se torna um ato de resistência política.

Aprender a amar a negritude como um gesto contrário à repetição dos padrões de auto-ódio ou depreciação é uma tarefa revolucionária, pois se opõe às engrenagens racistas do sistema, tira o véu que impede de olhar para a negritude com olhos amorosos. A verdade é que o discurso em torno das representações de pessoas negras, em sua maioria, estão envolvidas em narrativas de dor, violência e inadequação. Se torna necessário aprender a primeiramente, enxergar a negritude,

ver valor (não no aspecto extrativista baseada no capital mas através da valorização do que existe na beleza espiritual do sujeito). Olhar para si é fazer o movimento de retorno para casa, para o escuro da criação e possibilidades, para o lugar de sujeitas e sujeitos, livre das narrativas estigmatizantes que enfraquecem a construção de uma autodefinição.

Se autodefinir, como explica Patrícia Hill Collins (2019), se torna um movimento comum quando se exerce um posicionamento contra as ideologias da sociedade em torno da sujeita negra. Assim como os constantes movimentos de resistência da população negra ao longo da história, da sua luta por libertação, mulheres negras e sujeitos dissidentes estiveram refutando as ideologias construídas através das imagens de controle, encontrando a sua autoafirmação. As reações a essas imagens, ao enfrentamento das opressões, pode se apresentar de diversas formas, seja através da negação as representações ou através de ações mais concretas em criar imagens que se posicionem de forma diferente, mas a autodefinição acontece quando se entende as ferramentas utilizadas pelo poder hegemônico e as rejeita estrategicamente.

Patrícia Collins (2019), ao citar a ativista Pauli Murray, explica que um sistema de opressão, “tira grande parte de sua força do consentimento de suas vítimas, que aceitaram a imagem dominante de si mesmas e ficaram paralisadas por um sentimento de impotência.” Ao se repensar, recusar e adotar uma postura de enfrentamento às imagens de controle e toda uma narrativa envolta em estereótipos e violências, sujeitos negros deixam de ser participantes de um sistema de opressão, pois sua recusa a uma ideologia imposta faz com que “a matriz de dominação na qual essas imagens de controle estão inseridas”(p.203) se tornem menos coesas, permitindo a desmantelamento de um sistema.

Para mulheres negras e pessoas dissidentes de gênero e sexualidade, construir a sua autonomia na sociedade envolve uma série de negociações em relação às contradições em torno de sua própria imagem e as objetificações impostas; por isso, uma das pautas do pensamento feminista negro consiste na luta pela autodefinição do sujeito, que emerge especialmente da tentativa de “substituir as imagens de controle pelo conhecimento autodefinido, considerado pessoalmente importante, um conhecimento muitas vezes essencial para a sobrevivência”(p.205). A respeito da busca pela autodefinição, Collins (2019), enfatiza que a construção significativa do “eu” de sujeitos negros, está longe de ser uma preocupação narcisista ou trivial, pois

posicionar o “eu” se torna necessário para a compreensão de uma série de outras relações; a autodefinição também auxilia na transição de um pensamento de vitimização passivo para uma mente consciente das situações vividas, permitindo construir a construção de “autodefinições que promovem a ação” (p.224).

A ênfase na autodefinição de pessoas negras tem importância política, pois refuta as identidades criadas pelo poder hegemônico. As identidades construídas e percebidas a partir da autodefinição de sujeitos negros busca uma visão ampliada em relação a si, permitindo a compreensão da identidade não como o objetivo, mas sim como “ponto de partida do processo de autodefinição” (p.226). Para Collins (2019), quando mulheres e pessoas negras se autodefinem, elas rejeitam o pressuposto de que aqueles em posição de autoridade para interpretar a realidade de pessoas negras de fato o têm; o ato de se autodefinir valida o poder na negritude enquanto potência, assegura seu poder como sujeito. A autodefinição possibilita a construção de uma subjetividade na qual empodera o “eu” através de uma luta coletiva e pessoal.

A presente pesquisa, mais do que uma análise crítica aos processos de construção da imagem do sujeito negro em âmbito histórico e social, é uma busca pelas noções de identidade da pessoa negra dissidente de gênero e sexualidade; se propõe também ao encontro consigo e com a infinita possibilidade de conhecimento que se pode ter ao enxergar narrativas de outras pessoas que movimentam suas existências desviando das estruturas como elas são; desafiando assim as noções pré-estabelecidas do que é a negritude. Até que se compreenda que o senso de pertencimento, reconhecimento e potência de pessoas negras se encontra nas diversas subjetividades, multiplicidades e inventividades que auxiliam na travessia do sistema como ele é, ainda existirá muito trabalho a ser feito. Ao encontrar esperança na capacidade de reinvenção da negritude, lembra-se do senso de comunidade, mesmo em terras hostis, fazendo com que se compreenda que a “subjetividade negra radical”, como propõe bell hooks, não acontece no isolamento, mas no compartilhamento de uma comunidade, que muitas vezes transcende a ideia de territorialidade.

A este ponto, entende-se a construção de identidade de pessoas dissidentes não apenas como uma forma de reivindicar uma representação superficial e uma presença não aprofundada do corpo negro como totem nas grandes mídias, mas sim a prática de uma construção diária que se desenvolvem em uma dialética do sujeito

negro e suas contramemórias e reivindicações, apresentando uma versão amplificada e possibilitadora do que é construir uma identidade fluída. O reconhecimento de uma complexidade radical e potencializadora, de criação e realização do sujeito negro através do autorretrato, tem o poder de enunciar a si mesmo.

4 IMAGENS TRANSGRESSORAS E SABERES MARGINALIZADOS: ANÁLISES EM BUSCA DE UMA SUBJETIVIDADE NEGRA RADICAL.

Os motivos que incentivaram o desenvolvimento da pesquisa foi a prática diária de um olhar atento às formas de compartilhamento de imagens, nos momentos em que a autora postou em sua própria página do *Instagram* os autorretratos que desenvolvia desde 2016 como uma pesquisa fotográfica pessoal e artística; desse modo, abriu-se um caminho para observar e procurar por outras pessoas que compartilhavam de forma autoral as suas fotografias também. Tendo encontrado nesse percurso perfis que compartilhavam de formas mais elaboradas ou despretensiosas seus autorretratos, ela foi sendo questionada e atravessada pelas suas vivências e expressões íntimas sobre si mesmas, e atentou para a possibilidade que a auto representação pode trazer, misturadas a práticas culturais distintas, vocabulários pessoais, memórias familiares, a busca por uma memória ancestral, criações de espaços fictícios, a construção de um discurso político que envolve a construção e o compartilhamento de uma visão sobre si mesmo colocado na galeria pessoal de uma rede social. Por esse motivo, a escrita deste capítulo se dará em primeira pessoa.

Cresceu, com isso, a necessidade de teorizar e materializar essa movimentação contemporânea e criação poética que se desenvolve dentro da internet. Em meio a milhares de imagens compartilhadas, um autorretrato, uma narrativa pessoal, nos faz ficar atentos para as manifestações culturais dentro do ambiente virtual; mas do que apenas pertencer a um espaço *online*, o autorretrato possibilita uma reflexão sobre si mesmo, especialmente para grupos que habitam as margens, fora dos holofotes e discursos hegemônicos, que sem a possibilidade de se auto expressar e criar narrativas fluídas sobre si mesmos dentro da plataforma, dificilmente seriam

vistos em veículos de mídia que detém o controle do que pode ou não pode ser visto.

Tanto Gayatri Spivak (2010), quanto Grada Kilomba (2019), autoras abordadas anteriormente, nos convidam a olhar para o apagamento dos discursos e narrativas de grupos socialmente e historicamente marginalizados, também lança um olhar crítico para a invisibilização da subjetividade de quem desenvolve uma pesquisa em âmbito acadêmico.

Desde a idealização e realização da análise das imagens e da construção teórica da presente pesquisa, o discurso não se baseia em um olhar de fora, uma construção sobre a alteridade do indivíduo, mas sim uma construção conjunta de alguém que se movimenta pela fluidez das identidades, um olhar construído a partir de quem também transita pelas margens do discurso e que está dentro de grupos afro diaspóricos dissidentes, visando a construção de uma pesquisa que almeja as horizontalidades. Deste modo, as fotografias escolhidas para serem analisadas serão como uma auto análise, uma autonarrativa.

Como a pesquisa foi tecida a partir de um olhar que almeja construir uma epistemologia teórico-poética que inclua o pessoal e o subjetivo como parte de um discurso acadêmico, as imagens a serem analisadas serão autorretratos desta pesquisadora.

A autora Martine Joly (2007), em sua obra *Introdução à análise da imagem*, a qual orienta os processos das análises aqui desenvolvidas juntamente com os outros teóricos da imagem e da semiótica visual, argumenta que “uma imagem constitui sempre uma mensagem para o outro, mesmo quando este outro é o próprio autor da mensagem.” (p.61), deste modo ao se analisar uma imagem, o analista busca uma melhor compreensão sobre a linguagem visual analisada, decifrando suas significações se propondo enxergar além da aparente naturalidade das mensagens visuais, até mesmo o próprio autor, pois não “domina toda a significação da mensagem que produziu” (p.48), sendo assim ao analisar o próprio autorretrato também contribui para a compreensão das significações imagéticas em diálogo com o cenário contemporâneo e sua dinâmica na construção de sua própria identidade, bem como colabora para o discurso de uma autonarrativa visada em uma compreensão crítica e poética alinhados com os percursos teóricos desenvolvido até aqui.

Ao optar pela auto-análise das imagens, a metodologia da pesquisa se embasa também nos conceitos epistemográficos, termo cunhado por Antonio Gutiérrez (2006). Para ele, a epistemografia é uma ferramenta que se opõe a epistemologia, que é o conjunto de conhecimentos organizado; essa abordagem do conhecimento está atrelada tradicionalmente a formas de saberes elitistas, que ignoram sistematicamente outros conhecimentos produzidos socialmente, os confinando nas margens. Em *Cientificamente favelados: uma visão crítica do conhecimento a partir da epistemografia*, Gutiérrez (2006), traz à luz os conhecimentos que são propositalmente excluídos; segundo o autor, do ponto de vista epistemográfico, “todas as instâncias têm direito à razão e ao direito de transmiti-la em igualdade de condições.” (p.104). Ao estabelecer uma forma de conhecimento ordenado e hegemônico, se pressupõe que os saberes que foram deixados de fora, nas margens, acabam passando despercebidos, mas através da epistemografia, esses saberes que se consistem em modos, práticas, memórias, percepções sensíveis e resoluções incabíveis dentro de um contexto tradicional, se apresentam como potência, como contradição, enfraquecendo o discurso da epistemologia vigente que se pretende soberana.

Em virtude de seu viés sociocultural e político, a epistemografia, segundo Gutiérrez (2006), “promove ferramentas destinadas ao resgate e reabilitação de todas as formas de cognição e seus resultados e práticas mediante sistemas de autonarração de indivíduos e comunidades.” (p.109), possibilitando um espaço para a construção de caminhos científicos e acadêmicos que valorizem as autonarrativas como forma de construir estratégias coletivas. A epistemografia se torna necessária para a construção da análise, pois possibilita um conhecimento auto-construído. Um outro fator importante do método epistemográfico, é a sua abordagem na expansão da tecnocultura, o autor enfatiza :

A expansão do digital e da tecnocultura obriga, sem dúvida, a um exercício de pluralismo ético, que consiste em criar ferramentas que não apenas auxiliem na organização dos “conhecimentos dominantes”, mas, especialmente, que promovam a resistência dos conhecimentos considerados subalternos. Esses conhecimentos, culturas e memórias estão ameaçados por projetos globalizantes de substituição e, conseqüentemente, não lhes resta outra saída senão apropriarem-se do digital como única possibilidade de auto desenvolvimento. (GUTIÉRREZ, 2006, p.105)

Neste sentido, os autorretratos escolhidos para a análise se situam em uma rede social, na qual se produz narrativas, conhecimentos marginalizados e estratégias de disputa de discursos, possibilitando a construção de saberes e memórias de comunidades virtuais, engajadas com a criação de estéticas dissidentes.

Ao analisar as imagens, o objetivo é evidenciar as narrativas transgressoras de um autorretrato, que possuem diferentes localidades, expressões estéticas, conceitos de se construir a identidade, de potencializar o discurso da negritude. Imagens que fogem de uma narrativa fixa do que é ser uma pessoa negra que flutua pelos espectros de gênero e sexualidade. Ao longo da pesquisa, compreende-se que a identidade para a negritude se baseia em um conjunto de experiências que ultrapassam os limites impostos pelo que se espera que “identidade negra” seja. A negritude se constrói em um conjunto de poéticas, localidades, experiências, fluidez, memória, indumentária, conceitos, e práticas, a identidade do sujeito negro; ao nosso ver, se apresenta como uma grande alquimia, borrando os limites, construindo outros, mas nunca fixa, sempre livre para se reinventar, como lhe é de direito.

4.1 Análise de Imagens: Por que o instagram?

As interações sociais proporcionadas pelo uso da internet permitem não apenas a expansão do espaço geográfico, mas também propicia a expressão e uma comunicação horizontal que, segundo Imma Tubella (2005), em artigo publicado na obra *Sociedade em rede*, define a comunicação horizontal como uma dinâmica comunicativa de “muitos para muitos” (p. 280). Ainda sob a ótica da autora, entende-se que a maior interação e usos da internet possibilitam que o indivíduo construa uma identidade individual e coletiva reconhecendo suas potencialidades e o entendimento da importância de se criar uma narrativa sobre si mesmo, possibilitando assim “um espaço de participação, um espaço de conexão” (p.286) para as pessoas que utilizam e desenvolvem suas práticas sociais através de plataformas *online*

O *Instagram* é um aplicativo de rede social que incentiva os usuários a interagirem entre si; dessa forma é necessário que haja uma comunicação. Desde o seu lançamento, em 2010, a rede possui como proposta o compartilhamento de imagens em uma espécie de galeria virtual. Por propiciar uma certa autonomia sobre o que cada usuário pode compartilhar, o usuário exerce uma espécie de curadoria sobre o

seu próprio conteúdo, possibilitando a criação de um “espaço autônomo” (HALL, 2016, p.10); embora seja necessário seguir os padrões de conduta do aplicativo, o espaço da rede social proporciona um campo digital fértil para o encontro de uma comunidade, logo, um espaço fértil para a construção de identidades. A rede também proporciona um espaço de resistência para as práticas e os conhecimentos subalternos, possibilitando o autodesenvolvimento, como sugere Gutiérrez (2006).

Ao compreender que a cibercultura consiste no movimento de deslocamento das práticas culturais e sociais que se desenvolvem e são transmitidas no mundo *offline* sendo transferidas e vividas para ambiente virtual, os enfrentamentos em relação às dinâmicas de raça, classe, gênero e sexualidade também fazem parte das interações das redes sociais. Visto que as narrativas sobre determinados corpos e vivências foram construídas através de grandes instituições e estão estruturalmente ligadas, a rede social também se apresenta como possibilitadora de um espaço de criação de uma contranarrativa, especialmente para pessoas racializadas negras e não brancas.

O fato do *Instagram* ser um aplicativo que desde o seu lançamento visa o seu uso através de aparelhos *smartphone*, facilitou-se o acesso rápido para grupos hiperconectados. O *Instagram* se apresenta como um espaço de potencialização e interação de subjetividades para grupos marginalizados, pois tenta romper com relações de poder estruturais, criação e expressão de vivências que se movimentam pelas margens, possibilitando o incômodo nas estruturas dominantes e estratégias de fuga da vigilância virtual, na qual visa capturar as informações e as experiências dos usuários. Ao tensionar as disputas pelo discurso dentro das redes através da visibilidade de narrativas de corpos negros dissidentes de gênero e sexualidades, o sujeito também se coloca como questionador do poder hegêmico, bem como pode confundir os algoritmos com a fluidez de seu discurso, com os saberes que estão abaixo dos olhos vigilantes das redes.

4.2 Análise de imagens: Autorretratos

A abordagem analítica proposta utilizará como suporte teórico as obras *Semiótica Visual: Os Percursos do Olhar* (2007), de Antônio Vicente Pietroforte, no que tange

às questões técnicas e semiológicas do percurso o olhar para imagem, aspectos como cor, proporção, significados, linguagens corporais e linguagens não verbais; se baseiam nos estudos da semiótica visual. Terá como norte também metodologias propostas por Martine Joly (2007) em *Introdução à análise da imagem*, bem como fará referências às teorias prévias relacionadas a fotografia, estudos voltados para as construções poéticas bidimensionais interseccionando o pensamento sobre gênero, raça, sexualidade e classe proposto pela pesquisa, enfatizando as relações sociais intrínsecas para a construção de uma identidade individual e também coletiva. Analisará aspectos que se opõem às imagens de controle, evidenciando aspectos subjetivos que auxiliam na construção do sujeito.

Figura 5. Análise 01 - Autorretrato



Hadassa Gomes, abril de 2020.

O autorretrato Figura 5 foi postado em abril de 2020. Ao situar a temporalidade da imagem, nota-se que ela foi feita no período de *lockdown* da pandemia da covid-19, o qual contribui para ressaltar a importância dos aspectos sociais para a compreensão e também a análise da imagem. Nesse período, um número significativo de pessoas estavam em casa, facilitando o acesso e compartilhamento de imagens dentro das mídias sociais.

A imagem oferece uma pista de que foi registrada em um ambiente familiar, o que direciona a atenção para a observação de objetos que possuem memórias afetivas; por se tratar de um ambiente em que é íntimo, em um ambiente conhecido pela autora da imagem, intuitivamente e através do percurso que o olhar se dá ao se aproximar dos detalhes existentes no conjunto da imagem, os objetos pessoais auxiliam na condução para a reflexão sobre o gosto estético e cultural que representa o ambiente em que se está. Para Ivan Lima (1988), em sua obra *A Fotografia é a sua linguagem*, um dos aspectos norteadores para a facilitação de uma interpretação das imagens se dá através da legenda da foto, pois, como citado no capítulo relacionado a “fotografia como linguagem” da presente pesquisa, a legenda “funciona como mediadora entre a realidade vivida pelo fotógrafo e a imagem posteriormente vista pelo receptor.” (p.31), como também suscita uma consideração pela autonomia e auto narrativa da autora da imagem.

Sendo assim, a legenda compartilhada juntamente com o autorretrato analisado, para dar seguimento aos aspectos imagéticos do autorretrato foi:

Ao imergir na dramaticidade da minha jornada até aqui, é impossível negar os retalhos costurados à minha história.
Analisando todos os artifícios sutis que já se utilizaram para invisibilizar a minha existência, seria quase uma falta de respeito não adotar uma forma frenética, expansiva e quase performática, ao criar imagens de mim mesma.
- Hadassa Gomes, 2020 (fonte: instagram).

Ao observar o autorretrato juntamente com a legenda da foto, evidencia-se o intento de transmitir uma mensagem de contranarrativa, uma reflexão sobre o histórico da subjetividade da autora da imagem e como retratou isso através dos elementos presentes na fotografia.

A confiança no acúmulo de informações que tecem o ambiente em que se está, representa a possibilidade de expressão de sua história e subjetividade. Essa percepção se dá através da construção de cores e estampas presentes na imagem, a, qual se analisada dentro de padrões considerado tradicionais pode, ser vista como exagerada, não ornando entre si, mas é exatamente através dessa escolha em compartilhar de sua íntima “bagunça” é que proporciona o tom de autonomia e direciona a narrativa de sua própria história contada na fotografia, uma vivência que de fato não cabe nos padrões até mesmo visuais de construção de uma imagem, uma história que se interliga através de uma costura de retalhos, referências que só pode existir de uma forma expansiva.

Os aspectos plásticos do autorretrato, a composição, que é o elemento dinâmico da imagem, como direciona Joly (2007), se dá através do amontoado de cores e estampas que possuem texturas e padronagens diferentes e que, juntamente com a escolha do enquadramento da imagem em sua verticalidade, limita o que a autora do autorretrato deseja que seja o foco da atenção de quem observa, mas, ao mesmo tempo, convida a uma proximidade não apenas com a imagem, mas com o que ela está querendo comunicar. As cores juntamente com a estampa possuem tons quentes, os quais transmitem a conotação de energia, dinamicidade, calor, expansividade, urgência, vida e criatividade. Essas são apenas algumas das significações associadas a cores quentes, que, no sentido da imagem, auxiliam a construir uma narrativa com os outros elementos presentes na fotografia.

Ao se levar em consideração os aspectos da indumentária, historicamente o vestuário está atrelado a noções de gênero, raça, classe e sexualidade. Ao escolher se vestir de uma forma considerada não convencional no sentido de não estar de acordo com as construções sociais e culturais de vestimenta, especialmente para o dia a dia e até mesmo para um período de permanência prolongada dentro de casa, pode-se atentar para os discursos em torno dos estereótipos e as formas limitantes que a população negra e dissidente de gênero e sexualidade precisa se adequar e como ela também pode ser uma ferramenta de um contra discurso, visto que a escolha do figurino para o autorretrato fotográfico se posiciona contra as regras de vestimentas produzidas socialmente. Dessa forma, a indumentária escolhida reafirma a apropriação da própria narrativa da autora da imagem como também suscita a curiosidade sobre a vestimenta que usa.

A maquiagem com o detalhe da sombra utilizada nos olhos, um cor de rosa vibrante, os acessórios maximizados e o batom atraem a atenção para os fenótipos que expressam a sua ancestralidade, ao mesmo tempo que evidencia seus traços de forma irreverente, redefinindo os marcadores do que é belo. O mesmo tom dessa interpretação se apresenta ao observar a forma como o cabelo foi arrumado, detalhes que também não compõem as convenções sociais de vestimenta dentro de ambientes estruturais que determinam como determinados corpos devem se apresentar socialmente; o cabelo crespo trançado conta uma narrativa cultural e histórica da população negra e africana através da estética. Dentro das abordagens sociais e de movimentos contemporâneos, a posição das tranças faz alusão à construção estética relacionada ao movimento do afrofuturismo, que se apresenta como um movimento artístico de pessoas negras que, através das artes, tecnologia, religião, espiritualidade, misticismo não ocidentais e ficção científica para “desafiar as representações estéticas sobre África, através de uma linguagem que (re)imagina e (re)propõe um passado, presente e futuro da experiência negra na diáspora transnacional”.(LIMA, 2018, p.4), contribui com uma bagagem cultural e histórica através do autorretrato fotográfico, confirma também as possíveis referências estéticas que a autora da imagem carrega.

Um dos aspectos propostos por Ivan Lima (1988) em *A Fotografia é a sua linguagem*, é a comunicação não verbal de uma imagem que está além das características técnicas de uma linguagem visual. Ao analisarmos a postura da autora do autorretrato, pode-se notar que está sentada com a postura ereta, com um dos braços ligeiramente encostados em um suporte de estampa xadrez, enquanto encara a câmera, logo, quem observa a imagem. A presença corporal costura a atmosfera que a imagem evoca ao mesmo tempo que convida ao observador do autorretrato fotográfico a adentrar a narrativa que ela compartilha; delimita até que ponto se pode chegar. A imagem reforça sua narrativa de expansividade e autoafirmação em um espaço-tempo que a deixa confortável para a subversão da sua própria existência.

Dentro dos aspectos analisados, o que se observa é comunicado através comunicação não-verbal como o corpo, os artefatos, a indumentária, os objetos de memória e o espaço. A análise perpassa por tópicos relacionados às dinâmicas sociais e culturais, seja através do questionamento das normas de vestimenta, o ideal de construção de beleza, reafirmação de ancestralidade e necessidade de

expansão para a autoexpressão, redefinindo as normas e aproximando grupos que possam se identificar com a narrativa do autorretrato da autora, permitindo a construção de uma comunidade engajada com a história que narra sobre si, que segundo os autores que norteiam a pesquisa, como Hall (2006) e Bauman (2005) apontam: a construção de uma comunidade como possibilitadora no desenvolvimento das definições de identidade. Bem como auxilia na construção de narrativas contemporâneas acerca da subjetividade da negritude dissidente de gênero e sexualidade, redefinindo um olhar estereotipado e pré-definido sobre o que é ser uma pessoa negra que transita pelas dissidências, como possibilidade de criar narrativas outras sobre si mesmo.

Figura 6. Análise 02 - Autorretrato



Hadassa Gomes, julho de 2020

“ Me pergunto: por que a sensação de medo me parece tão mais íntima em minhas palavras, do que a sensação de segurança?. Notas sobre insegurança - autorretrato ”

Assim como o autorretrato anterior, a Figura 6 foi postada em 2020, no mês de julho. Logo abaixo, ao se analisar a legenda que a acompanha a foto que foi postada,

nota-se que o tema envolto no autorretrato postado se situa no diálogo entre as noções de medos e inseguranças.

Compreendendo que a linguagem também se apresenta como suporte de compartilhamento das experiências humanas, ao se atentar ao tom íntimo utilizado na legenda da imagem, faz um entrelaçamento entre o autorretrato e as palavras compartilhadas. Nos estudos relacionados às poéticas visuais, um dos fatores que norteiam uma interpretação da imagem é o fator cor, pois elas evocam determinados tipos de emoções; o autor Milton Guran (1999) enfatiza o fato de fotografias coloridas possuírem mais informações do que imagens feitas em preto e branco, pois exige encontrar pequenas pistas para o entendimento de seu significado. Sabendo disso, o fato do autorretrato analisado ter sido feito em preto e branco transmite uma carga mais dramática, com um certo direcionamento de discurso através da seriedade, sem muitas distrações, evidenciando o seu “poder de penetração” na mente de quem observa a imagem, como afirma Guran (2019). O ponto principal da imagem é o corpo, ele se apresenta como o principal comunicador, especialmente por ser ressaltado em um fundo branco, através de linhas, texturas e sombras que o delineiam.

O que permeia a dialética entre medo e segurança presentes na intenção da autora do autorretrato é o fator vulnerabilidade, o que pode ser notado através das linguagens não verbais da imagem. O gesto em tirar uma peça de roupa, que pela textura aparente da imagem, é quente e sufocante, juntamente com uma parte do seu corpo à mostra, convida à reflexão, através do movimento o impasse agonizante. A imagem questiona: ela vai tirar finalmente a peça de roupa que cobre sua cabeça e impede a respiração? ou vai decidir colocar a blusa de lã de forma convencional? Qual será a melhor escolha nessa situação? O medo do qual ela fala, reside em seguir as normas de estar vestida ou de finalmente retirar a peça que a condiciona?. Essas perguntas surgem da construção de “não lugar” no momento em que a imagem foi capturada, causando um desconforto, um certo sufocamento que habita escolhas difíceis.

Ao colocar o corpo como ponto narrativo da imagem, a autora coloca em pauta noções relacionadas à biologia, comportamentos de gênero e padrões de conduta. A biologia se encontra no aspecto do corpo como matéria, e ressalta a dimensão política dele, pois se questiona quais corpos se sentem seguros, quais corpos de fato têm o privilégio de não serem íntimos do medo. Os aspectos que envolvem o

comportamento relacionados a gênero estão nas condutas consideradas apropriadas para um corpo tido como feminino, seja através de padrões estéticos, a indumentária ou gestos. Como visto no capítulo anterior, as regulações em torno do corpo de pessoas negras está envolto na construção de identidades impostas e a maneira como é retratado, ao evidenciar seus próprios temores em seu autorretrato, a autora da imagem lança luz em um debate que permeia a vivência de pessoas negras, o reconhecimento de seus medos e ânsia de libertar das limitações impostas. Embora colocar ou tirar uma peça de roupa pareça ser uma tarefa simples, ao retratar justamente o intermédio desse processo, a imagem reforça que certos movimentos são mais fáceis para determinadas pessoas, a simplicidade do gesto não é a mesma para todos.

Figura 7. Análise 03 - autorretrato.



Hadassa Gomes, junho de 2021

“FULA - (adjetivo), em forro, significa “de pele acastanhada”. Localmente conhecido, forro é a língua da maioria dos habitantes de São Tomé e Príncipe (África; continente onde nasci). - Hadassa Gomes.

No autorretrato a ser analisado, a linguagem fotográfica é transmitida através de uma montagem de imagens, com sete fotos distintas, posicionada em cima de um

fundo que aparenta ser uma fotografia da pele da autora. Aqui observa-se a função social e política evocada por Berger (2017) em relação à fotomontagem mencionada no primeiro capítulo desta pesquisa; pois as imagens escolhidas, sobrepostas em uma outra, enfatizam uma composição com um significado que seria diferente caso existisse apenas uma imagem. O fato dessa composição ser colorida e não preto em branco ressalta a intenção da autora, pois em sua legenda ao traduzir o título de seu autorretrato, ela enfatiza a cor da pele. A ênfase novamente se torna o corpo, mas diferente da imagem analisada anteriormente, o foco não é um único ponto, o olhar de quem observar a imagem, irá percorrer lugares distintos da fotografia, mas essa dinâmica não fará que se perca o significado, que ainda continua se tratando da cor de sua pele e uma narrativa corporal. Esse autorretrato pode ser tomado como uma afirmação da autora da imagem em relação a sua identidade, em relação à nacionalidade, pois menciona o país de São Tomé e Príncipe; e através da afirmação de sua identidade racial, como uma pessoa negra de pele acastanhada. Ao tomar como foco partes específicas de seu corpo, a evocação social e política perpassa as noções de raça, pois dentro dos elementos estabelecidos socialmente para se reconhecer alguém como uma pessoa negra estão os fenótipos; ao evidenciar seus traços através das foto em que aparecem o nariz, os lábios, a textura do cabelo trançado, ela reforça o seu local de pertencimento enquanto uma pessoa negra, por ressaltar aspectos que são compartilhados entre a comunidade negra e afro diaspórica e que são amplamente conhecidos culturalmente. Ao posicionar uma foto dos detalhes de sua mão no fundo da colagem, evoca uma autonarração; as mãos são conhecidas por carregarem as impressões digitais de uma pessoa, que é única de cada um, ao mesmo tempo dentro de uma leitura de poética visual, as marcas das mãos passam a sensação de caminhos, de terra, de origem; o que se entrelaça com o que é proposto pela legenda quando a autora mencionada a sua nacionalidade. Ao passo que a imagem afirma sua identidade nacional e racial, ela não se limita a marcadores fechados e pré-determinados em relação a essas identidades, e isso é comunicado através da indumentária e acessórios utilizados em algumas imagens da fotomontagem. Ao realçar as inscrições no seu corpo como a maquiagem, a tatuagem no braço, os brincos e os anéis, ela evoca um tom pessoal e particular, pois embora reforce o seu local de pertencimento quanto uma pessoa negra e africana, ela também carrega as suas

subjetividades, com o seu próprio jeito de se apresentar ao mundo, o que se situa para além de sua racialidade e nacionalidade.

Figura 8. Análise 04 - autorretrato.



Hadassa Gomes, março de 2021.

“Um bocado de borboletas mortas no estômago” - Uma fotoperformance íntima. Reverberações de uma corpa ansiosa, fora do eixo, que (se auto) questiona sobre os limites do que deve ou não ser adequado. A certeza é que não sou e isso de alguma forma, faz sentido pra mim neste espaço-tempo.” - Hadassa Gomes.

Este autorretrato também foi feito em preto e branco como o da Figura 6, e carrega uma estética dramática na imagem, especialmente por ser uma fotoperformance, como a autora menciona na legenda. Ao construir uma linha através da legenda da imagem, se evidencia o sentimento ansioso, o desconforto em se movimentar através dos limites. As imagens foram posicionadas como se fossem sequência de movimentos, uma tentativa narrativa de contar uma história. Ao observar as comunicações não verbais da imagem, através da linguagem corporal, o desconforto se apresenta nas poses robotizadas, no olhar distante, na posição contra a parede; já através da indumentária, o cinto está bem apertado perto do estômago, o que também pode ser referência as suas “borboletas mortas no estômago”, o casaco curto e mal vestido; esses fatores também evocam as restrições de um corpo que não cabe nos limites estabelecidos. O corpo novamente se apresenta como um território de disputas de narrativas, sendo elas impostas e as da própria autora que tenta mover-se para além. Dentre as qualidades técnicas, nota-se a utilização de um flash fotográfico, o qual coloca em debate as noções de hipervisibilidade, sobre o que de fato está sendo iluminado, mas também acrescenta um tom de frenesi, de uma intensidade que também colabora para a sensação ansiosa que a autora menciona em sua obra. A inadequação, a legenda poética e enigmática, também põe em questão a lucidez do que está sendo dito, performado e apresentado, como se questionar sobre os limites de adequação - inadequação fossem considerados “loucura” quando contrariados. Ao afirmar da sua certeza em “não ser” atesta o seu auto entendimento, mesmo que para quem olhe fora toda a situação se apresente como questionável.

No primeiro momento, a pesquisa se concentrou na construção teórica, buscando através de conceitos sociais, históricos e culturais a respeito da fotografia, as noções de construção da imagem, as formas de representação e os conceitos de identidade. O embasamento teórico é proposto para a compreensão de como as imagens afetam diretamente a forma em como o sujeito negro não apenas é visto e representado, mas como acaba sendo persuadido a se enxergar, através de uma lente colonial e eurocêntrica; na qual se utiliza de “imagens de controle” para justificar narrativas que até a contemporaneidade perpetuam representações estereotipadas e que não quebram com o pacto visual de uma sociedade envolta em um discurso neocolonialista.

Ao compreender as dinâmicas que estruturam o campo visual, bem como as políticas relacionadas a raça, gênero e sexualidade são construídas em relação ao corpo negro é que se torna possível desenvolver uma análise que não se fixe apenas nos parâmetros técnicos da imagem, mas sim na leitura poética e múltipla que envolve a construção de uma subjetividade negra. A proposta da análise da imagem se situa na própria pesquisadora, colocando-se não como alguém que observa de fora, mas que tece sua identidade juntamente com outros corpos dissidentes que se autorrepresentam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação se propôs a evidenciar, através da construção teórica e da análise de imagens, como o autorretrato compartilhado em rede tem sido um caminho possível de contranarrativa, autodefinição e da construção de identidade de pessoas negras dissidentes de gênero e sexualidade. No primeiro momento, a pesquisa se concentrou na construção teórica, buscando através de conceitos sociais, históricos e culturais a respeito da fotografia, as noções de construção da imagem, as formas de representação e os conceitos de identidade. O embasamento teórico nos levou a concluir inicialmente que as imagens afetam diretamente a forma em como o sujeito negro é visto para além de sua representação, uma vez que ele acaba sendo persuadido a se enxergar dentro de uma lente colonial e eurocêntrica, na qual se utiliza de “imagens de controle” para justificar narrativas que até a contemporaneidade perpetuam representações estereotipadas e que não quebram com o pacto visual de uma sociedade envolta em um discurso neocolonialista. Ao Concluirmos também que o arcabouço teórico acerca das dinâmicas que estruturam o campo visual, bem como as políticas relacionadas a raça, gênero e sexualidade são construídas em relação ao corpo negro é que se tornou possível desenvolvermos nossas análises de imagem, nos possibilitando a ultrapassagem dos parâmetros técnicos, uma vez que, na leitura poética e múltipla nos remetem á construção de uma subjetividade negra. A proposta da análise da imagem se situou na autora que produziu pesquisa, colocando-se não apenas como alguém que observa de fora, mas que tece sua identidade junto a outros corpos dissidentes que se autorrepresentam. Ao optar pela autoanálise das imagens, a metodologia da pesquisa se embasou nos conceitos epistemográficos. Cunhado por —Antonio Gutiérrez (2006), conforme literatura trabalhada para embasar os caminhos metodológicos.

As “auto” análises feitas na pesquisa, através do seu compartilhamento nas redes sociais, confirmam o local de autodefinição que pessoas negras estão construindo através de uma compreensão sobre como são vistos e representados socialmente, e

encontram formas de construir uma contranarrativa baseada em suas próprias percepções e experiências pessoais, se refazendo a todo momento e construindo uma identidade que não é monolítica. Os saberes, fazeres, poéticas e estéticas produzidos e compartilhados em uma plataforma na qual narrativas estão em constante disputa evidenciam o fluido movimento que permeia a criação de existências dissidentes.

Fazer um autorretrato e compartilhá-lo se pede coragem e vulnerabilidade, pois é uma parte de si, um posicionamento, uma ideia íntima que passa a pertencer ao mundo das imagens externas. Por outro lado, isso nos leva a uma outra conclusão no sentido de a a ambiguidade que se estabelece entre a coragem e a vulnerabilidade se torna um ato político, pois vai contra a maré de negação e autodepreciação que é transmitido à população negra e dissidente dentro dos regimes de representação. Ao trazer o corpo em foco, se invertem as narrativas objetificadas construídas pelas imagens de controle, pois ele se apresenta fora dos limites dos estereótipos, questiona-os e mais do que isso, convida a olhar o corpo dissidente de formas não imaginadas antes.

A sensibilidade, a emoção, o saber e o fazer estético, a genialidade de criação e a inventividade são fatores que foram construídos longe dos sujeitos negros, embasadas em uma noção de conhecimento colonialista e racista em relação a pessoas negras e não brancas. Ao deparar com as complexidades de um autorretrato, se torna evidente a importância de olhares interseccionais, que enxerguem a imagem para além de suas qualidades técnicas, mas que esteja atrelada a uma prática analítica que compreendam das dinâmicas sociais, engajadas com as categorias de raça, gênero e sexualidade e em como elas afetam e tensionam as representações de corpos dissidentes.

Ao posicionar um olhar epistemográfico, isso é, através de uma narrativa autodesenvolvida, compartilhada em uma plataforma onde se habitam saberes subalternizados, se torna possível a construção de uma análise de imagens tecidas de forma interdisciplinar, compondo um conjunto de saberes que, primeiramente, se analisam de forma crítica e social, para então se poder compartilhar e analisar outras imagens com um viés interseccional e politizado. Assim, com base na literatura trazida para essa pesquisa, o autorretrato autoanalisado, permite a construção de um olhar para o campo das imagens que se constroem de forma pessoal valorizando as transformações coletivas. Deste modo, concluímos que o

autorretrato se torna uma ferramenta necessária para a construção da autoagência, compreensão e construção de identidade de pessoas negras, evidenciando que o autorretrato compartilhado em rede têm sido um caminho possível de contranarrativas e autodefinição de pessoas negras dissidentes de gênero e sexualidade.

A pesquisa se apresentou como um campo fértil para o aprofundamento nas áreas relacionadas à linguagem, bem como pavimenta um longo caminho que se tem pela frente para a construção de um discurso acadêmico que valoriza práticas epistemográficas, mas certamente, a dissertação possibilitou vislumbrar novos horizontes dentro das teorias, poéticas e práticas relacionadas à análise, construção de imagens e identidades. Contribui também para o aprofundamento em estudos de linguagens, pois dialoga com as temáticas relacionadas à tecnologia e questiona, de forma crítica, os conceitos de identidade estabelecidos pela modernidade, além de que discute questões históricas e sociais sobre os processos de constituição da imagem e de sujeito.

A pesquisa permitiu, ainda, lançar olhar para as manifestações visuais contemporâneas, ressaltando a necessidade de valorização de produção de conhecimentos, estética e tecnologias produzidas pela população negra, bem como contribui para a disseminação de conhecimento científico, engajado com políticas de inclusão e valorização de narrativas não hegemônicas, permitindo construções de diferentes imaginários para o campo acadêmico e científico de vivências fora da norma estabelecida pela sociedade dominante, a qual, relega tais corpos a lugares de marginalização e exclusão.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: Entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 2005.

BENTO, Maria Aparecida Silva. **Branqueamento e branquitude no Brasil**. In: CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva; PIZA, Edith. Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003. p. 01- 30.

BERGER, John. **Para entender uma fotografia**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CASSIRER, Ernst. **Ensaio Sobre o Homem**. São Paulo: Martins Fontes, 2005

CASTELLS, Manuel. **A Sociedade em Rede**. 11 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008. pp. ISBN

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento Feminista Negro – Conhecimento, Política e a Política do empoderamento**. Tradução Jamille Pinheiro Dias. 1 ed. editora: Boitempo. São Paulo. 2019.

CUPANI, Alberto. **Filosofia da tecnologia**: um convite. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

DONDIS, Donis.A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. 2. ed. São Paulo. Martins Fontes, 1997.

GILMAN, Sander L. **Black Bodies, White Bodies**: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature, 1995

GONZÁLEZ, Lélia. **Por um Feminismo Afro-Latino-Americano**: Ensaios, Intervenções e Diálogos . Rio Janeiro: Zahar. 2019

GURAN, Milton. **Linguagem fotográfica e informação**. Editora: gama filho, 1999.

GUTIÉRREZ, Antônio Garcia. **Cientificamente favelados**: uma visão crítica do conhecimento a partir da epistemografia Transinformação, vol. 18, núm. 2, agosto, 2006, pp. 103-112 Pontifícia Universidade Católica de Campinas Campinas, Brasil

HALL, James. **The Self- Portrait** : A Cultural History. Editora: Thames&Hudson, 2014

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Trad. Tomas Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. - 11. ed. - Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. - Rio de Janeiro : Ed. PUC-Rio : Apicuri, 2016.

HOOKS, bell. **Olhares Negros: Raça e representação.** editora: Elefante, 2019.

HOOKS, bell. **Killing Rage: Ending Racism** - Henry Holt and company - New York, **1995**

HOOKS, bell. **Art On My Mind: Visual Politics.** Norton & Company, Inc., New York, 1995

HUSTON, Nancy. **A Espécie fabuladora.** L&PM; 1ª edição, 2010.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem.** Lisboa, Ed. 70, 2007

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: Episódios de racismo cotidiano,** editora cobogó, 2019

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História.** - 4. ed. - São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

LIMA, Ivan. **A Fotografia é a sua linguagem.** editora: Espaço e Tempo Ltda. Rio de Janeiro, 1988.

LIMA, Raquel. **Afrofuturismo: A construção de uma estética [artística e política] pós-abissal.** 2018.

LUND, Christian. Louisiana Channel. **I was hungry for images that would resemble me.** | Artist Frida Orupabo. Youtube, 31 de Maio de 2022. Disponível em:

MAUAD, Ana Maria. **Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografias.** editora : Eduff [Editora da Universidade Federal Fluminense], 2008

MOSÉ, Viviane. **O homem que sabe: do homo sapiens à crise da razão.** 1 ed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

OYÈÙMI, Oyèrónké. **A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero.** 1. ed. – Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021

PIETROFORTE, Antônio Vicente. **Semiótica Visual: Os Percursos do Olhar.** 2 ed - São Paulo, contexto, 2007

RUDIGER, Francisco. **Cibercultura e pós-humanismo: exercícios de arqueologia e criticismo.** Porto Alegre : EDIPUCRS, 2008.

SILVA, Denise Ferreira; Rizvana Bradley. **Four Theses on Aesthetics.** Publicado em: Setembro de 2021. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/120/416146/four-theses-on-aesthetics/>. Acesso em: 10 de Outubro de 2022.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. Companhia das Letras; 1ª edição, 2004

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Multiculturalismo e representação. Editora : Cosac & Naify. 2006

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o Subalterno Falar?**. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida Marcos Pereira Feitosa André Pereira Feitosa, Belo Horizonte, editora UFMG, 2014.

TAYLOR, Paul. C. **Black is Beautiful: A Philosophy of Black Aesthetics**. Hoboken : Wiley, 2016. | Series: Foundations of the philosophy of the arts | Includes index.

TORRES, Amanda S. Cunha. **Caminhos em Poéticas Visuais Bidimensionais**. editora: Intersaberes, Curitiba: 2017

VAZ; SILVA, Adriana; Rossano. **Fundamentos da Linguagem Visual**. Curitiba: InterSabere, 2016

VERAS, Luciana. **Frida Orupabo: O começo é sempre o corpo**. Publicado em: 01 de Março de 2022. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/255/frida-orupabo>. Acesso em: 10 de junho de 2022.