

CONTRAVISUALIDADES A PARTIR DA SÉRIE OLHARES NEGROS

Countervisualities from the series Olhares Negros

Contravisualidades de la serie Olhares Negros



Julianna Nascimento Torezani¹

Emmanuely Ribeiro de Abreu²

Resumo

Neste artigo refletimos sobre o projeto *Olhares Negros*, que reúne imagens de famílias negras. Entendemos o projeto como uma estratégia de resistência ao regime visual hegemônico que invisibiliza e estereotipa pessoas negras e racializadas. Buscamos compreender de que modo a criação de um arquivo no Instagram pode colaborar para construção de outros imaginários sobre pessoas negras. A análise resulta em identificar nas imagens o "direito ao olhar" e as "escrevivências".

Palavras-chave: Contravisualidades. Arquivos de imagens. Direito a olhar. Instagram. Escrevivência.

Abstract

In this article we reflect about the project *Olhares Negros*, which brings together images of black families. We understand the project as a strategy of resistance to the hegemonic visual regime that invisibilizes and stereotypes black and racialized people. We seek to understand how the creation of an archive on Instagram can contribute to the construction of other imaginaries about black people. The analysis results in identifying in the images the "right to look" and the "escrevivências".

Keywords: Countervisualities. Image archives. Right to look. Instagram. Escrevivência.

Resumen

En este artículo reflexionamos sobre el proyecto *Olhares Negros*, que reúne imágenes de familias negras. Entendemos el proyecto como una estrategia de resistencia al régimen visual hegemónico que invisibiliza y estereotipa las personas negras y racializadas. Buscamos entender cómo la creación de un archivo en Instagram puede contribuir en la construcción de otros imaginarios sobre las personas negras. El análisis permite identificar en las imágenes el "derecho a mirar" y las "escrevivências".

Palabras-clave: Contravisualidades. Archivos de imágenes. Derecho a mirar. Instagram. Escrevivência.

¹ Doutora em Comunicação pela UFPE. Mestra em Cultura e Turismo e Bacharela em Comunicação Social pela UESC. Professora do Curso de Comunicação Social da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), Ilhéus, BA, Brasil. E-mail: juliannatorezani@yahoo.com.br Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2405-6992>

² Mestranda em Comunicação e Bacharela em Comunicação Social pela Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, Brasil. E-mail: emmanuelyribeiro1@gmail.com Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8029-4576>

Visualidades, estereótipos e imagens de arquivo

“Toda fotografia tem atrás de si uma história”, afirma Boris Kossoy (2012, p. 47) quando nos apresenta uma metodologia para a pesquisa histórica a partir de imagens fotográficas e a constituição da fotografia enquanto documento, “cujo conteúdo é a um só tempo revelador de informações e detonador de emoções” (KOSSOY, 2012, p. 30), ainda que à princípio tenha havido resistência para entendê-la como esse lugar de conhecimento, visto que à escrita fora dado esse caráter de documentação tradicional. Para Kossoy (2012, p. 46), a primeira realidade é a situação vivida e a fotografia criada nesta situação é a segunda realidade, tornando-se um documento, assim a imagem é “autônoma por excelência”. Sua autonomia dar-se-ia no atravessar dos tempos, com o passar do tempo, recebendo várias interpretações à luz do repertório cultural e social de quem observa tais cenas.

Para além da subjetividade inerente à(o) fotógrafa(o), que elabora conforme seu conhecimento cultural, técnico e estético, a fotografia é suscetível à diversas leituras, como fruto do encontro entre fotógrafa(o), fotografada(o) e espectadoras(es) que terá ao longo de sua existência, enquanto o documento for preservado. Ariella Azoulay (2020) nomeia tal encontro de “acontecimento fotográfico” e refuta a ideia que apresenta a(o) fotógrafa(o) como única(o) proprietária(o) da fotografia. “A pessoa fotografada está sempre lá e participa na formação da fotografia” (AZOULAY, 2020, p. 5).

Segundo esta lógica, a pessoa fotografada não é coisa sobre a qual a(o) fotógrafa(o) tem totais direitos de extrair imagens. Susan Sontag (2004, p. 25) advertiu que “fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se veem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos”. Azoulay (2020, p. 8) complementa: “esta questão da propriedade é crucial quando se trata de imagens de ‘escravos’ ou de ‘refugiados’. Possuí-los significa sujeitá-los para sempre a esta categoria”. Neste sentido, discute a prática fotográfica, sobretudo, no que trata da negociação e do acesso à pessoas e situações para criação de imagens e questiona como estas cristalizam determinados momentos perpetuando a existência à luz do registro.

Nesta perspectiva, Ricard Vinyes (2018) apresenta o episódio em que Katherine McIntosh, durante entrevista à emissora de televisão CNN, em 3 de dezembro de 2008, relembra como sua vida e da sua família ficaram marcadas pela imagem da pobreza e da miséria. Ela é uma das crianças que está na famosa fotografia feita pela fotógrafa norte americana Dorothea Lange (1895-1965), elaborada à época dos efeitos da Grande Depressão ocorrida nos Estados Unidos, em fevereiro de 1936. Na imagem, Florence Owen Thompson (a mãe) está acompanhada de três crianças, sendo um bebê de colo. Ninguém olha para a câmera, as duas crianças maiores, inclusive, parecem esconder o rosto. “De tempos em tempos, jornais e revistas dedicam suplementos especiais à “memória”, e as cadeias de televisão propõem debates e produzem documentários geralmente focados em grandes traumas humanitários, massacres ou qualquer tipo de ato horrível que desperta inquietação ou piedade” (VINYES, 2018, 2)³.

Histórias de vidas complexas, ambivalentes, aprisionadas em uma narrativa construída por um viés único. A escritora nigeriana, Chimamanda Ngozi Adichie (2009), ao tratar sobre a problemática de se contar uma história única, discorre a partir da experiência que viveu enquanto estrangeira e africana nos Estados Unidos. Relata sobre a surpresa expressa nos rostos de suas(seus) interlocutoras(es) ao perceber como ela falava bem a língua inglesa (quando esta é a língua oficial daquele país), que não ouvia música tribal e sabia usar um fogão. A narrativa da pobreza, da miséria, do atraso, das catástrofes está atrelada à história do continente africano (muitas vezes ignorado como continente, inclusive) como algo permanente, inalterável, através dos livros de ficção, do cinema, da imprensa, que pouco ou nada colaboram para a compreensão das condições (sobretudo em decorrência da colonização e a escravização desses povos nas Américas) que levaram a região a sofrer com este estigma. “É assim que se cria uma história única: mostre um povo como uma coisa, uma coisa só, sem parar, e é isso que esse povo se torna” (ADICHIE, 2009). O papel dos estereótipos é crucial para sustentar estes discursos racistas. Stuart Hall (2016) também disserta sobre isso:

³ No original: De vez en cuando, periódicos y revistas dedican suplementos especiales a la “memoria”, y las cadenas de televisión proponen debates y producen documentales centrados, por lo general, em los grandes traumas humanitarios, masacres o cualquier tipo de acto espantoso que suscite desazón o piedad sensacionales.

Na estereotipagem, então, estabelecemos uma conexão entre representação, diferença e poder. [...] O poder, ao que parece, tem que ser entendido aqui não apenas em termos de exploração e coerção física, mas também em termos simbólicos ou culturais mais amplos, incluindo o poder de representar alguém ou alguma coisa de certa maneira – dentro de um determinado “regime de representação”. Ele inclui o exercício do poder simbólico através das práticas representacionais e a estereotipagem é um elemento-chave deste exercício de violência simbólica (HALL, 2016, p. 193).

À luz dessas questões, para este trabalho o caminho metodológico escolhido foi da pesquisa documental, em que foram feitas análises das imagens do projeto *Olhares Negros*, de Safira Moreira, em conexão com a ideia de escrevivência, de Conceição Evaristo (2020). Em que vivências de pessoas negras e racializadas narradas como potência de outros imaginários que vislumbram pertencimento e o direito à outra memória. A escritora mineira fala sobre as escrevivências, método que tem a experiência de vida como mote narrativo, e que baseia sua escrita, suas personagens: “Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças”. (EVARISTO, 2020, p. 30)

Escrevivência, comumente relacionado à escrita literária, não se resume ao gesto de elaborar sobre o papel, portanto é um método identificado em outras linguagens como a fotografia e o vídeo. *Olhares negros* elabora escrevivências a partir dos arquivos familiares de pessoas negras e assim tenta inserir no mundo histórias que o mesmo desconsidera (EVARISTO, 2020), e usa o Instagram como ferramenta de visibilidade. As imagens de arquivos familiares de pessoas negras se apresentam como imagens resolutivas, como indica Antônio Bispo dos Santos (2018), cuja função é a defesa e a cura para os males provocados por aqueles que oprimiram, negaram, e ainda hoje negam, a existência plena para estes indivíduos, por estes corpos serem entendidos como “fora do lugar” (KILOMBA, 2019).

[...] em todo processo colonialista as imagens sempre foram usadas como uma linguagem poderosa, até porque elas são o que mais se aproxima de uma linguagem universal. [...] esse povo colonialista usa a imagem para negar, subjugar ou para punir. Nós, ao contrário, usamos as imagens ou para elevar, engrandecer, enaltecer ou, no mínimo, que também é o máximo, para resolver. Usamos as imagens de maneira resolutiva (SANTOS, 2018, p. 113).

As imagens são meios eficientes para a exploração da violência simbólica que os estereótipos asseguram, como aqueles vinculados às pessoas negras – exóticas, sexuais, inferiores, violentas, selvagens – que reverberam ainda hoje em virtude de um regime visual racista. E a visibilidade e circulação destas permitem fixar uma ideia sobre o tema/indivíduo em questão, contribuindo para a construção de imaginários culturais racistas, sexistas, xenofóbicos. Azoulay (2014) aponta para o papel do Estado de Israel, por exemplo, na construção das narrativas sobre o povo palestino por meio dos arquivos de imagens que contam a história daquele território e o quanto há de violência no ato, pois definiu o que poderia e o que não poderia ser visto, tratou da história dos israelenses e palestinos como separadas (como se fosse possível), expulsou e classificou indivíduos como “refugiados”.

Azoulay (2014, p. 24) usa o termo *iconização* para definir a produção dessas visualidades, e atribui a ele três graus: identificar, descrever e institucionalizar violentamente. “O último tipo de iconização, produzida pela violência constituinte, cria comunidades e destrói outras, decide destinos, refuta certezas, sabota, destrói, resgata e desafia”⁴. Em consonância, Nicholas Mirzoeff (2016, p. 748) deixa claro que visualidade não se trata apenas de um aspecto perceptivo, nem se limita ao visual, ela está atrelada a uma estrutura de poder, e é formada “por um conjunto de relações que combinam informação, imaginação e introspecção em uma interpretação do espaço físico e psíquico. [...] uma prática discursiva para representar e regular o real que tem efeitos materiais”. O complexo de visualidade é configurado por técnicas de classificação, separação e estetização, visto que as imagens constroem visões de mundo e representações que posicionam os sujeitos em determinados estratos sociais.

⁴ No original: El último tipo de iconización, producido a través de la violencia constituyente, crea comunidades y destruye otras, decide destinos, refuta certidumbres, sabotea, destruye, rescata e desafia.

O que está posto então é como reverter esta lógica que enclausura determinados corpos em categorias e classificações e quais estratégias possíveis na contemporaneidade têm sido aplicadas e exercidas como resistência e contranarrativas às imagens/documentos/arquivos.

1. Contravisualidades e novos modos de olhar

As tecnologias digitais e o acesso à internet permitiram, em nosso tempo, que mais pessoas tivessem acesso à informação e a fazer uso dessas ferramentas para se comunicar e dar a ver outras perspectivas de mundo que visam disputar o campo das imagens e dos sentidos frente ao regime visual que se pretende universal e hegemônico, que não permite a pluriversalidade das ideias, das significações e que reforça o imaginário da história única (ADICHE, 2009). As imagens são importantes e corroboram tanto com as narrativas dominantes, quanto com aquelas que se encontram na margem do mundo, “local que nutre [...] capacidade de resistir à opressão, de transformar e de imaginar mundos alternativos e novos discursos” (KILOMBA, 2019, p. 68). Milhares de fotografias e vídeos são depositadas no espaço virtual, uma tentativa de ver e mostrar como é o mundo desde seu ponto de vista. Como diz Mirzoeff (2011, p. 10) “[...] sentimo-nos obrigados a representá-lo em imagens e a partilhá-las com outros, como parte essencial do nosso esforço para compreender o mundo em mudança à nossa volta e o nosso lugar no mesmo”⁵.

Mirzoeff (2011) aborda o conceito de contravisualidade, uma alternativa que não só se contrapõe à narrativa dominante, mas também possibilita vislumbrar outros caminhos. Uma ruptura na estrutura da visualidade que molda os modos de ver, pensar, sentir e, conseqüentemente, agir no mundo. As contravisualidades questionam o que a ordem dominante afirma como irrefutável, o que ela estabelece como verdade e legítimo e sobre o que pode ou não pode ser visto e como. São “[...] manifestações políticas que desafiam

⁵ Tradução livre. No original: Nos sentimos obligados a representarlo em imágenes y a compartirlas com otros, como una parte esencial de nuestro esfuerzo por comprender el cambiante mundo que nos rodea y nuestro lugar en él.

determinadas ‘ordens’ e delimitações das estruturas de poder, provocando ruídos e tensões. [...] portanto, oferecem ferramentas que ajudam a desnaturalizar o olhar homogeneizado produzido pelo complexo de visualidade” (ABREU, 2020, p. 102). Se apresenta aqui uma proposta de educação do olhar. Façamos um exercício de imaginação: quando pensamos em imagens de pessoas negras, onde elas estão e o que estão fazendo? A qual lugar pertencem os corpos negros nos arquivos, nos documentos oficiais, na história, na mídia? Se não ocupam lugares de poder, ao menos as visualidades não se dão sem resistência.

O exemplo de contravisualidades que apresentaremos aqui é através de *Olhares Negros*⁶, um projeto de série colaborativo idealizado pela artista baiana Safira Moreira⁷, que visa reunir arquivos antigos de imagens de famílias negras. O projeto foi criado para o IGTV do Instagram da artista em 2020, ano da primeira publicação, e hoje conta com perfil próprio e seis vídeos publicados⁸. Os vídeos duram em média dois minutos e meio e são produzidos a partir de uma única fotografia acompanhada de uma narração contando as histórias que contextualizam as fotos, bem como os afetos e memórias que elas suscitam. A(o) narradora(r) desta história é também a(o) responsável por esta imagem, ou seja, não há alguém que fale por ela(ele). É o devir sujeito, um ato político que se configura em assumir as rédeas da própria história, o qual se torna “oposição absoluta do que o projeto colonial predetermined” (KILOMBA, 2019, p. 28), com a possibilidade de desconstruir os significantes coloniais. A montagem do vídeo, que permite observar a fotografia com mais detalhes, que explora o recurso do *zoom* enquadrando fragmentos da imagem, é responsabilidade de Moreira. Vale observar que “as contravisualidades não costumam aparecer nos canais hegemônicos de informação e comunicação. Elas circulam

⁶ Disponível em: <https://www.instagram.com/olhares.negros/>

⁷ Nasceu no bairro do Engenho Velho da Federação, Salvador, em 1991. Há anos trabalha com imagens de pessoas negras, ao redor de uma política da memória. Realizou o curta-metragem *Travessia*, exibido na abertura do Festival Internacional de Rotterdam, em 2019, e premiado em diversos festivais. Fonte: <https://ims.com.br/convida/safira-moreira/>

⁸ O projeto passa por uma nova fase, agora com o apoio da lei emergencial de cultura Aldir Blanc (Lei n. 14.017/2020) e vai contar a história de vida, a partir de do acervo pessoal e profissional, de cinco personagens fotógrafas(os) baianas(os), como Lázaro Roberto, Helen Salomão, Gabriela Palha, Rafael Ramos e Lita Cerqueira. Fonte: <https://youtu.be/RZCQp7ioEXc>

de forma transversal, em redes sociais e outras mídias alternativas de informação, geralmente buscando representatividade e justiça social” (ABREU; ÁLVAREZ; MONTELES, 2019, p. 839).

As pessoas que já participaram do projeto são fotógrafas(os) e não fotógrafas(os), e está disponível no perfil pessoal de Moreira (@moreirasafira) um formulário para que pessoas pretas interessadas participem e compartilhem um recorte de sua história. Por ser um trabalho colaborativo tem um peso simbólico que vale ressaltar. São histórias pessoais, familiares, de vidas diaspóricas, dos descendentes daqueles que sobreviveram à escravidão, e cujas existências, muitas, foram apagadas. Este é o elo entre estas pessoas, portanto um gesto que reivindica uma memória que por muito tempo foi invisibilizada. “As contravisualidades ajudam a questionar o círculo da homogeneização do olhar, no qual os dispositivos de visibilidade formalizam o que é representável e o que não pode ser visto. Trata-se de narrar uma alternativa a outras realidades, onde a presença, em geral invisibilizada do ‘outro’ e de outros contextos socioculturais, é requisitada” (ABREU; ÁLVAREZ; MONTELES, 2019, p. 836).

Histórias comuns, mas que carregam em si a insurgência, a subversão. *Olhares Negros* não é um exemplo de contravisualidade apenas por se tratar de indivíduos falando a partir da narrativa de si, no contrapor da história única, mas se fizermos uma análise da conjuntura, desde os temas amplamente debatidos no contemporâneo, dentre eles a questão racial, podemos nos perguntar o porquê de a necessidade de um projeto como este existir. A resposta possível é que ainda associamos com naturalidade a imagem de pessoas negras à violência, à falta, ao trauma, à perda, à precariedade, à inferioridade. E o projeto provoca esse deslocamento imagético na medida em que nos apresenta experiências de vidas comuns, afetos compartilhados, humaniza o corpo negro, e subverte a lógica colonial, segundo a qual essas pessoas não existiram para contar suas histórias. No sentido de “provocar os sujeitos a pensar novos modos de olhar e aprender com as imagens. [...] As contravisualidades provocam experiências distintas e, ao mesmo tempo, singulares” (ABREU; ÁLVAREZ; MONTELES, 2019, p. 841). A seguir, apresentaremos uma descrição dos seis vídeos que constituem o projeto *Olhares Negros*.

2. O direito a olhar e as escrituras em *Olhares Negros*

Produzir, ressignificar e reconhecer as contravisualidades são ações importantes para criação de sentidos e subjetividades de quem interpreta as diversas situações para ampliação do que e como será visto para se ter experiências distintas e plurais. Tendo em vista que “as contravisualidades têm a potencialidade de exagitar os significados atribuídos às imagens circundantes, criando processos de agenciamento e subjetivação surgidos dessas tramas que conduzem os olhares e as existências” (ABREU; ÁLVAREZ; MONTELES, 2019, p. 832). Essa experiência permite respeitar as particularidades de cada representação e de cada sujeito.

Um dos narradores/personagens se chama Dan Ferreira (apontar os nomes das personagens é parte da dinâmica que visa romper com a lógica que objetifica indivíduos) e nos apresenta a fotografia em que ele e o irmão estão na festa de casamento de sua tia, que aconteceu na casa de sua avó (Figura 1). Foi a primeira vez que ambos vestiram terno. Eles ocupam a margem direita da foto, dividindo o quadro com uma mesa farta, cheia de frutas e frios, que foi decorada e produzida pela mãe deles. “Festa nossa, sempre com muita comida, fartura”, diz Dan Ferreira, no último trecho da narração. A potência da escritura na construção de uma imagem de abundância em detrimento à narrativa da falta. No entanto, isto não significa um dado de universalidade, ou realidade única, especialmente tratando do Brasil atual, cujo índice da população em situação de insegurança alimentar vem crescendo. O problema dos estereótipos não é que sejam mentiras, mas que são incompletos (ADICHE, 2009).

Mirzoeff (2016, p. 756) indica que “[...] o direito a olhar está fortemente interligado com o direito de ser visto. Ao combinar educação e democracia, aqueles classificados como bons apenas para o trabalho reafirmaram o seu lugar e título”. A forma como Dan Ferreira narra a imagem demonstra o desejo de ser visto e, mais ainda, como ser visto, também através desse exercício, ainda mais que a ideia de contravisualidade ocorre em função de três eixos: primeiro, pela educação pode-se ter diversidade e pluralidade nas imagens; segundo, pela democracia há a valorização das diferenças; terceiro, pelo reconhecimento de estéticas alternativas.



Figura 1 – Dan Ferreira, 10 mar. 2021.

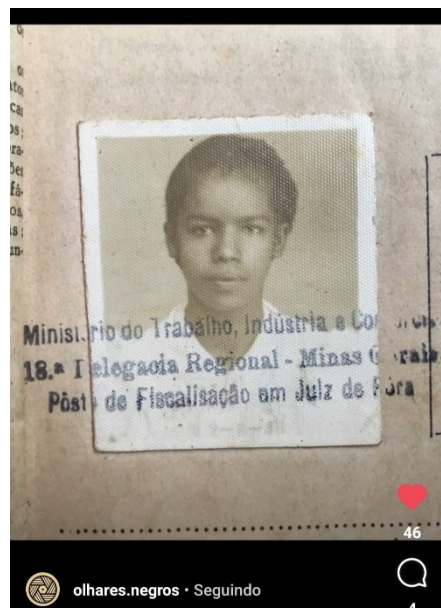


Figura 2 – Tuanny Medeiros, 11 mar. 2021.



Figura 3 – Lucas Moreira, 30 mar. 2021.

O segundo vídeo é a partir da fotografia da carteira de trabalho de Maria de Lurdes, avó da personagem Tuanny Medeiros. Uma fotografia 3X4 com as palavras “trabalho e indústria” carimbadas na altura do pescoço (Figura 2). Um tanto simbólico tendo em vista que é narrativa comum das mulheres racializadas que sempre fizeram parte da engrenagem do capitalismo com sua força de trabalho, ocupando funções mal remuneradas. Diferentemente da pauta feminista liberal, estas mulheres sequer tiveram o poder da escolha entre o direito de trabalhar ou não (VERGÈS, 2020). Tuanny Medeiros versa sobre as semelhanças entre ela e sua avó nascida em Minas Gerais, sobre os desejos que a levou a mudar para o Rio de Janeiro e busca imaginar uma conversa entre os olhares a partir e para a foto: “[...] queria perguntar como era a vida em Minas, o que ela sentiu quando precisou vim para o Rio de Janeiro. O que ela esperava encontrar nessa cidade. Ela tinha sonhos aqui? Quais eram esses sonhos?” O direito a olhar “reivindica autonomia em relação

a esta autoridade, recusa-se a ser segregado, e espontaneamente inventa novas formas” (MIRZOEFF, 2016, p. 749). O projeto *Olhares Negros* se torna essa nova forma, sobretudo pela ressignificação que Medeiros elabora ao ‘conversar’ com a foto da avó.

O vídeo cujo narrador é Lucas Moreira discorre sobre uma fotografia de 1979, onde há várias crianças e alguns adultos de pé, num enquadramento e pose muito comum em fotografias de festas de aniversário (Figura 3). A imagem diz respeito às oferendas de caruru de sua avó Maria Angélica como pagamento de promessa pelo nascimento das filhas. O que não aparece na foto, está no extraquadro, mas que é dito por Moreira, é que no quarto ao lado duas velas, cercadas de água e mel, estavam acesas em frente à imagem dos santos Cosme e Damião⁹. “[...] havia também, à revelia do mundo, ternura e fé.”



Figura 4 – Feh Motta, 01 abr. 2021.



Figura 5 – Iliriana Fontoura, 13 abr. 2021

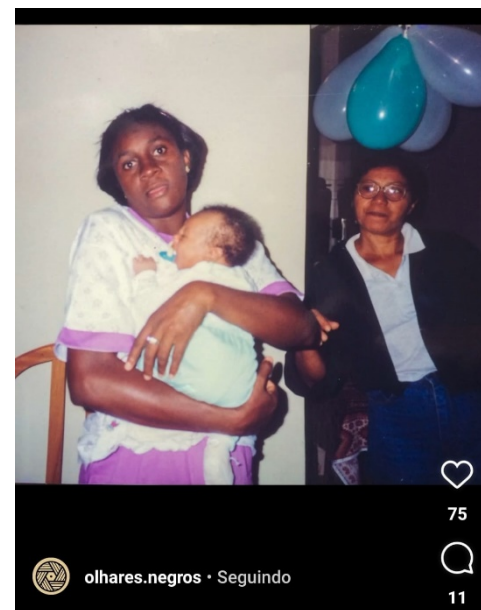


Figura 6 – Gabriel Patuá, 15 abr. 2021.

⁹ Conhecido como protetores dos gêmeos e das crianças. São conhecidos como os orixás Ibejis no Candomblé e na Umbanda. Fonte: <https://mundonegro.inf.br/cosme-e-damiao-ou-ibejis-conheca-a-diferenca/>

Como afirma Kossoy (2012, p.164), a “objetividade das imagens residem apenas na aparência”. [...] “pouco ou nada informam [...] àqueles que nada sabem do contexto”. Elaborar a partir de arquivos domésticos, a fotografia de família, em *Olhares Negros*, permite este encontro com a primeira realidade da fotografia à luz da poética (negra) da memória e suas sobreposições de tempos. A leitura dessa imagem no agora não será a mesma daqui a 20 anos, sobretudo porque o significado da imagem para Lucas Moreira será ligado às suas memórias dos eventos familiares. Esta é a poética do trabalho com arquivo. “As imagens representam as formas como os seres humanos compartilham suas experiências, abrindo possibilidades para que as pessoas criem novas significações ou atribuam outros sentidos ao que veem e percebem, ou ao que conhecem” (ABREU; ÁLVAREZ; MONTELES, 2019, p. 832).

A quarta história parte da imagem-disparador das memórias de Fernanda Mota baseadas em uma fotografia do seu aniversário de um ano, quando aconteceu um pequeno incêndio durante a festa e queimou o bolo (Figura 4). Existe a dúvida se a fotografia em questão foi tirada antes ou depois do incidente, um fato que por si só define o caráter enigmático, do “congelamento do gesto e da paisagem” (KOSSOY, 2012, p. 167), da fotografia. Para além deste incidente, Fernanda comenta sobre os olhares das pessoas na fotografia que se dirigem para lugares diferentes. Segundo ela, o que refletiria muito o comportamento da família, porém, sobre o qual, não dar detalhes. Fica à critério da(o) espectadora(r) acolher a opacidade, tendo em vista que não saberemos a resposta. Comentários enunciados no Instagram como: “profundo demais” permite-nos pensar sobre outro gesto, o de ouvir, o “ato de autorização em direção à/ao falante. Alguém pode falar (somente) quando sua voz é ouvida. Nessa dialética, aquelas/es que são ouvidas/os são também aquelas/es que ‘pertencem’” (KILOMBA, 2019, p. 42). E pertencer, nesse sentido, seria reivindicar o seu lugar de sujeito, o direito a olhar e de existir.

O desejo de reverenciar as(os) mais velhas(os) foi a razão de Iliriana Fontoura querer compartilhar a fotografia de batizado de seu primo recém-nascido. Na imagem três gerações da família materna, incluindo sua avó a quem ela dedica destaque na narração e aponta como sendo uma mulher preocupada com a permanência através das fotografias, com a constituição de um arquivo familiar

(Figura 5) e que por este motivo teria deixado muitas imagens, “[...] um legado de existência, de possibilidades, de árvores frutíferas [...] até os dias de hoje.”

Na segunda metade do século XIX, quando a prática do retrato já era amplamente difundida, era comum as pessoas oferecerem esse tipo de fotografia com dedicatórias como “sinal de amizade” (KOSSOY, 2012). “[...] o retrato fotográfico tornava-se uma necessidade do ponto de vista psicológico, [...] a possibilidade de perpetuação de sua própria imagem” (*id*, 2012, p. 121). No caso da família de Iliriana Fontoura é ainda mais simbólico (e subversivo) o gesto de permanecer através das imagens fotográficas, tendo em vista o apagamento histórico que seus antepassados sofreram e que reverbera nos dias atuais com práticas de invisibilidades.

Já os afetos que moveram Gabriel Patuá a compartilhar a fotografia de comemoração de dois meses de seu nascimento, na qual estão em quadro sua mãe com ele nos abraços e a tia paterna, com quem aprendeu a cozinhar, foi a importância de ter sido criado por estas duas mulheres (Figura 6) e porque fala da “potência da mulher negra”, segundo Gabriel, que não teve o pai presente. Assim como o quanto isso (ser criado por essas mulheres) foi fundamental para a “construção e reconstrução de sua masculinidade enquanto homem preto”. Este que frequentemente é associado à imagem de um ser sexualizado, violento, perigoso. Gabriel parte das escritas, das histórias do próprio corpo para conectar com o coletivo, na medida em que confronta os limites da maternidade.

5. Considerações Finais

As seis histórias aqui compartilhadas têm na figura da mulher, seja mãe, avó ou tia, o disparador das memórias e pulsão dos afetos. Além da diáspora negra, a figura feminina é também o elo, até então, deste arquivo digital fotográfico afetivo em construção. Se escritas em sua concepção inicial estava relacionada à escrita de mulheres negras na literatura, com o passar do tempo o conceito foi incorporado por outras linguagens e outros corpos, no entanto se mantém o pressuposto de uma demanda ético-política. *Olhares Negros* cumpre seu papel neste sentido à medida que provoca um deslocamento do olhar para histórias não contadas em espaços

tradicionais hegemônicos, tensiona os imaginários construídos por séculos sobre pessoas negras a partir de histórias comuns contadas por elas e usa o Instagram como ferramenta de visibilidade e arquivo dessas memórias.

A escritora e professora Rosane Borges (2020, p. 189) nos convida a pensar a construção de memórias em outros ambientes, que não só no registro escrito, visto pelo viés ocidental como “guardião exclusivo da memória”, e o ambiente digital, em vista da facilidade de acesso, ferramentas e o potencial de alcance de público seria essa alternativa para a multiplicação dessas vozes silenciadas. “[...] detectamos nesse par (arquivamento e mobilidade) a chave mestra para tentar equacionar o problema da invisibilidade” (BORGES, 2020, p. 201). Ainda que esta estratégia possa esbarrar nas questões algorítmicas, tendo em vista que as redes são configuradas por “bolhas”, onde a atenção do usuário é capturada e o fluxo contínuo do *feed* impede o efeito contemplativo, ainda assim demandar esses espaços se faz necessário. A imagem vem antes do conceito, por isso disputar o campo imagético produzindo e tornado visíveis imagens de afeto “normais”, de pessoas racializadas devem ser cada vez mais o imperativo de nosso tempo.

REFERÊNCIAS

- ABREU, C. L. (2020). Contravisualidades: práticas de resistência em tempos de pandemia e fake news. *Revista Concinnitas* (Rio de Janeiro), 21(38), 90-106. <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/50142/35313>
- ABREU, C. L., ÁLVAREZ, J. S. O. & MONTELES, N. J. S. (2019). O que podemos aprender das contravisualidades?, In Anais do 28º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. (p. 831-846). Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019.
- ADICHE, C. N. (2009). *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras.
- AZOULAY, A. (2014). *Historia Potencial y otros ensayos*. México: Taller de Ediciones Económicas; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Dirección General de Publicaciones.

- AZOULAY, A. (2020) *Desaprender*. [Entrevista cedida a] Filipa Lowndes Vicente. Lisboa: KKYM e P.OR.K.
- BORGES, R. (2020). Escrivivência em Conceição Evaristo: armazenamento e circulação dos saberes silenciados. In Duarte, C & Nunes, I. R. (org.). *Escrivivência: a escrita de nós*. Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo (pp. 182-204). Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte.
- EVARISTO, C. (2020). A escrevivência e seus subtextos. In Duarte, C & Nunes, I. R. (org.). *Escrivivência: a escrita de nós*. Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo (pp. 26-46). Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte.
- HALL, S. (2016). *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: PUC-Rio: Apicuri.
- KILOMBA, G. (2019). *Memórias da plantação*: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó.
- KOSSOY, B. (2012). *Fotografia e história*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- MIRZOEFF, N. (2011). *Como ver el mundo*. Una nueva introducción a la cultura visual. Barcelona: Paidós.
- MIRZOEFF, N. (2016). O direito a olhar. *ETD - Educação Temática Digital* (Campinas), 18(4), 745-768.
<http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472>
- MIRZOEFF, N. (2011). The Right to Look. *Critical Inquiry*, 37(3), 473-496.
- SANTOS, A. B. (2018). A influência das imagens na trajetória das comunidades tradicionais. In Vilela, B. (org.). *Mundo, imagem, mundo*: caderno de reflexões críticas sobre a fotografia (111-118). Belo Horizonte: Malagueta Produções.
- SONTAG, S. (2004). *Sobre a fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- VERGÈS, F. (2020). *Um feminismo decolonial*. São Paulo: Ubu Editora.
- VINYES, R. (2018). *Diccionario de la memoria colectiva*. Barcelona: Gedisa Editorial.