

OPACIDADE E FOTOGRAFIA



Investigando
a *representação* visual
de sujeitos negros

LUIZ LOTTI

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio Mesquita Filho”
Instituto de Artes - Campus São Paulo

LUIZ HENRIQUE DOS SANTOS LOTTI

OPACIDADE E FOTOGRAFIA:
Investigando a Representação Visual de Sujeitos Negros

São Paulo
2024

LUIZ HENRIQUE DOS SANTOS LOTTI

OPACIDADE E FOTOGRAFIA:
Investigando a Representação Visual de Sujeitos Negros

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Curso de Artes Visuais do Departamento de
Artes Plásticas do Instituto de Artes da Univer-
sidade Estadual Paulista (Unesp) como requi-
sito para obtenção do título de licenciado em
Artes Visuais.

Orientação da Profa. Dra. Rita Luciana Berti
Bredariolli.

São Paulo
2024

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

L884o Lotti, Luiz Henrique Dos Santos (Luiz Lotti), 1998-
Opacidade e fotografia : investigando a representação visual de sujeitos negros
/ Luiz Henrique Dos Santos Lotti. -- São Paulo, 2024.
78 f. : il. color.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rita Luciana Berti Bredariolli.
Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais) –
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Arte - estudo e ensino. 2. Arte e fotografia. 3. Negros na arte. 4.
Autoimagem. 5. Subjetividade. I. Bredariolli, Rita Luciana Berti. II. Universidade
Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 770

Bibliotecária responsável: Catharina Silva Gois - CRB/8 11323

LUIZ HENRIQUE DOS SANTOS LOTTI

OPACIDADE E FOTOGRAFIA:
Investigando a Representação Visual de Sujeitos Negros

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Artes Visuais do Departamento de Artes Plásticas do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp) como requisito para obtenção do título de licenciado em Artes Visuais.

Aprovado em 27/11/2024

Banca examinadora:

Profa. Dra. Rita Luciana Berti Bredariolli.
Unesp - Orientadora

Mestra Janaína Maria Machado
UFBA

Doutorando Rodrigo Lopes Costa

Unesp

Para minha família, à qual sempre retorno

AGRADECIMENTOS

A todos que me acompanharam e me incentivaram a crescer ao longo desta trajetória.

À professora Rita Luciana Berti Bredariolli, por suas aulas, atenção, cuidado e orientação na realização deste trabalho.

Ao Rodrigo Lopes, pela amizade, pelas valiosas trocas compartilhadas em tão curto período no NUPE-IA e pelo generoso aceite do convite para integrar minha banca.

À Janaína Machado, pelos valiosos ensinamentos adquiridos nos encontros formativos durante os estágios, *Dos Brasis: Arte e Pensamento Negro* e *Novo Poder: Passabilidade*, pela amizade e pelo honroso aceite para compor a banca avaliadora.

Às equipes educativas desses estágios, pelas experiências compartilhadas e pelas colaborações significativas ao longo do meu processo de vivência em educativos e elaboração desta pesquisa.

A todos os amigos que conheci no IA-Unesp, pelas experiências e pelo acolhimento ao longo de toda a minha formação.

À minha mãe, Marli, e às minhas irmãs, Dayane e Graziela, pelo apoio constante e pelo amor incondicional que sempre me fortalece.

À minha avó Valdomira, à minha tia Marlene e ao meu pai Valter, por todo o ensinamento e pelas memórias que carrego e que me inspiram diariamente.

Sou grato a cada um de vocês.

RESUMO

Este trabalho propõe uma aproximação entre o conceito de opacidade, elaborado por Édouard Glissant, e o meio fotográfico, explorando como essa conexão pode ampliar as possibilidades de análise e interpretação no campo das artes visuais. Para isso, investigo como sujeitos negros utilizam a fotografia para construir e reivindicar suas autoimagens e subjetividades, desafiando as representações estereotipadas e reducionistas impostas pelo olhar eurocêntrico na cultura visual. A partir da análise de retratos históricos e práticas artísticas contemporâneas, examino como esses sujeitos articulam visibilidade e, por vezes, a recusa dela, para preservar sua subjetividade e complexidade. Além disso, o estudo dialoga com experiências no campo educativo, destacando a fotografia como um espaço de disputa cultural e construção de narrativas que ressignificam a representação negra na contemporaneidade. Sem a pretensão de oferecer respostas definitivas, a pesquisa apresenta a opacidade como uma ferramenta estética e analítica possível para repensar a leitura de imagens no contexto das artes visuais.

Palavras-chave: arte - estudo e ensino; arte e fotografia; negritude; autoimagem; opacidade; representação visual.

ABSTRACT

This study proposes an exploration of the relationship between the concept of opacity, as developed by Édouard Glissant, and photography, examining how this connection can expand possibilities for analysis and interpretation in the field of visual arts. To this end, I investigate how Black subjects use photography to construct and assert their self-images and subjectivities, challenging the stereotypical and reductive representations imposed by a Eurocentric gaze in visual culture. Through the analysis of historical portraits and contemporary artistic practices, I examine how these subjects navigate visibility and, at times, its refusal to preserve their subjectivity and complexity. Furthermore, the study engages with experiences in the educational field, highlighting photography as a space of cultural contestation and narrative construction that redefines Black representation in contemporary visual culture. Without aiming to provide definitive answers, the research presents opacity as a potential aesthetic and analytical tool for rethinking image interpretation within the context of visual arts.

Keywords: art - study and teaching; art and photography; blackness; self-image; opacity; visual representation.

SUMÁRIO

1	Prelúdio	16
2	A Complexidade da Retratação Negra na Fotografia	21
	2.1 <i>Opacidade e Fotografia</i>	22
	2.2 <i>O Direito à Opacidade: a construção da visibilidade negra</i>	27
	2.3 <i>A Estética da Opacidade - ou a visibilidade recusada nas práticas artísticas</i>	45
3	Algumas Notas	56
	3.1 <i>Lista de Imagens</i>	65
4	Algumas Considerações Não Finalizadas	67
	Referências	72

1 Prelúdio



Fig. 1

Não posso ser uma expressão singular de mim mesmo, há muitas partes, muitos espaços, muitas manifestações, muitas linhas, muitas curvas, muitos problemas, muitas jornadas, muitas montanhas, muitos rios, tantos... - Solange, *Can I Hold the Mic (interlude)*.

Posicionada em um ambiente externo, minha avó está de lado, inclinando levemente o rosto direcionando seu olhar para a câmera. O enquadramento de seu retrato está limitado à altura de seu busto no primeiro plano. Ao fundo, uma estrutura não identificada e uma possível cerca improvisada localizam-se no canto direito, enquanto uma árvore atrás da retratada, fazem parte da composição da imagem.

Ela está elegantemente vestida com uma camiseta de tricô, colar de pérolas, brinco de argolas e cabelo penteado e preso; ela olha diretamente para a câmera com um gesto semelhante a de outros momentos que me recordo, em que Valdomira cedia um momento de atenção para quem estivesse a observando. Sua expressão aparenta estar serena, à vontade com o retratista, consentindo a captura de sua imagem. Esse retrato, possivelmente criado na década de 1950, parece retratar um momento casual, sem grandes preparativos ou intenções definidas para a composição. No entanto, ainda preserva uma formalidade que remete aos retratos de estúdio. Talvez isso revele o interesse do fotógrafo em explorar novas maneiras criativas de retratar, sem comprometer o cuidado estético da imagem. Penso também na possibilidade de que minha avó tenha colaborado ativamente na criação dessa imagem, negociando como gostaria de se apresentar.

Observar esse retrato me provoca um complexo entrecruzamento entre sensibilidade e temporalidade que convoca múltiplas camadas de proximidade, pertencimento, história e memória. Essa conexão não se limita apenas a esta imagem, mas também para outros registros fotográficos que compõem os álbuns de minha família. Sempre foi uma experiência singular estar em contato com esses arquivos, conhecendo aqueles que nunca me conheceram ou testemunhando momentos outros

Fig. 1 - Retrato de Valdomira
Acervo da família Lotti

que foram materializados em uma imagem inamovível, carregada de interações. Certamente, a percepção que tenho desta imagem não deve ser a mesma que meus parentes têm ao observá-la.

No retrato de minha avó, reflito sobre a complexidade que a imagem carrega por si mesma: quem a fotografou? Foi o desejo dela ou do fotógrafo capturar esse momento? Qual a importância de ela ter sua própria imagem registrada? O que essa imagem revela sobre sua subjetividade e identidade? São muitos aspectos e procedimentos que não são acessíveis à primeira vista, sugerindo uma existência que não se deixa apreender completamente por quem se propõe a olhar. Esses aspectos opacos se manifestam tanto no processo de composição (elementos, signos e a negociação entre o retratado e o retratista) quanto no uso e reinvenção dessas imagens. Nesse sentido, o que a imagem pode nos oferecer além do enquadramento visual? Como podemos abordar essa e outras imagens respeitando sua complexidade, sem tentar reduzi-las a uma leitura simplificada? O que ela evidencia? O que ela anuncia?

Sabendo que toda imagem desempenha um papel nas diversas realidades em que é utilizada, funcionando como um dispositivo de comunicação humana, o que a produção e visibilidade de retratos de sujeitos negros significa para a cultura visual? O que pode significar a imagem de minha avó para além do âmbito pessoal? Por que é tão importante a reivindicação da própria imagem para as comunidades negras?

Diante desses questionamentos, proponho neste trabalho, investigar como os sujeitos negros utilizaram a fotografia como meio de representação visual e resistência em resposta a uma longa história de produção visual marcada por estereótipos e subjugação. Por meio da análise de retratos fotográficos no contexto da diáspora negra, busco examinar também como esses registros articulam aspectos de autodefinição, negritude e cultura, tornando-se instrumentos de afirmação de presença, construção de identidade e negociação simbólica.

Como base teórica para o trabalho, utilizo o conceito de opacidade proposto pelo poeta e filósofo martinicano Édouard Glissant como meio de articular e relacionar os aspectos mencionados anteriormente com o meio fotográfico e a análise de imagens.

Sobre os ensaios que compõem este trabalho, inicio com *A Complexidade da Retratação Negra na Fotografia*, no qual organizo a discussão em três partes: em *A opacidade na fotografia*, apresento as possíveis relações entre o conceito de opacidade de Glissant e o meio fotográfico, estabelecendo uma base para as análises subsequentes; em *O Direito à Opacidade: a construção da visibilidade negra*, aprofundo a análise de retratos de sujeitos negros, evidenciando como a opacidade se manifesta na visibilidade; e, em *A Estética da Opacidade - ou a Visibilidade Recusada nas Práticas Artísticas* mapeo e examino alguns artistas que optam pela recusa da visibilidade em suas produções, estabelecendo outros efeitos e recursos estéticos que dialogam com as noções de opacidade e seus possíveis significados. Já em *Algumas Notas*, apresento um ensaio visual que convida o leitor a explorar algumas imagens por meio das noções de opacidade e fotografia desenvolvidas ao longo do trabalho.

Por fim concluo com *Algumas Considerações Não Finalizadas*, em que compartilho reflexões acerca da proposta do trabalho, relacionando-a com minhas experiências como educador, pesquisador e estudante.

Assim, este trabalho não pretende oferecer respostas definitivas ou comprovar hipóteses relacionadas à leitura de imagens. Em vez disso, busco apresentar e explorar uma possível abordagem de análise que valorize a contribuição de Glissant, demonstrando a opacidade como ferramenta estética e de análise no campo da leitura de imagens e das artes visuais.

2 A Complexidade da Retratação Negra na Fotografia

Este é seu mundo, este é seu corpo, e você tem de encontrar algum modo de viver dentro de tudo isso - Ta-Nehisi Coates, *Entre o Mundo e Eu*.

Desde seu surgimento, o gênero retrato articulou a representação do indivíduo com suas aspirações de identidade, status e subjetividade. No século XIX, esses procedimentos foram muito utilizados nos estúdios fotográficos onde o sujeito que quisesse se retratar, podia performar e perpetuar uma outra versão de si de forma dignificada. Como Boris Kossoy observa:

Por que não 'congelar' sua imagem de forma nobre? Por que não representar através da aparência exterior – que é, na verdade, a matéria-prima para o registro fotográfico – a personagem que ele nunca havia sido e jamais seria? Não seria esta uma fantástica possibilidade de auto-ilusão para sua apreciação posterior? Não seria esta uma saída digna para a imortalidade, isto é, quando seu retrato fosse apreciado no futuro pelos descendentes e desconhecidos? (Kossoy, 1989, apud Koutsoukos, 2010, p.63).

A fotografia pode ser analisada de diferentes ângulos. As escolhas de enquadramento do fotógrafo, a relação do retratado com sua autoapresentação e a criatividade do observador ao decodificar os elementos presentes na imagem, fazem desse meio um operador complexo que permite múltiplas interpretações e ressignificações. Cada decisão no processo fotográfico contribui para a construção de sentidos e significados, transformando a imagem em um meio dinâmico de comunicação e expressão, tanto individual quanto coletiva.

Quando observava os retratos de sujeitos negros em diferentes contextos, para além de uma compreensão imediata e apressada de suas imagens, pensava de que forma elas foram construídas e o que elas significavam naquele momento-espaco em comparação com o que pode significar na contemporaneidade. Qual é o impacto e a relevância da retratação de sujeitos negros na história visual? De que forma se deu o uso da fotografia? Será que a fotografia, em sua natureza fragmentária e

contingente, pode ou deve revelar todas as verdades de forma direta e transparente? Essas questões nos fazem refletir sobre os limites da interpretação nas representações visuais, especialmente dos retratos de negros na diáspora.

Dessa forma, proponho nesta seção, dialogar com a produção teórica de Glissant, sobretudo o conceito da opacidade, devido o seu potencial em abordar e oferecer outras maneiras de nos relacionarmos com as manifestações de identidades-culturais que resistem a leituras simplistas e unívocas. Ao aplicar este conceito à análise das imagens, quero explorar de que forma os sujeitos negros recorreram a visibilidade ou recusando a mesma para reivindicarem suas diferenças desafiando e tensionando as noções de negritude juntamente com as tentativas de controle e categorização impostas por olhares e imaginários eurocêtricos.

A opacidade, nesse sentido, não é necessariamente uma barreira à comunicação, mas um convite a reconhecer e respeitar a profundidade e a singularidade de cada sujeito retratado dentro de seus aspectos e intenções de utilizar sua própria imagem como meio de manifestação.

2.1 A Opacidade na Fotografia

A fotografia é comumente associada à clareza, à legibilidade, e à capacidade de capturar a realidade de forma objetiva e transparente. Essa lógica fica evidente quando observamos as práticas coloniais que utilizavam a fotografia para construir discursos que pretendiam justificar e propagar os ideais imperialistas e de exploração sob a representação do “outro”.

Para Edouard Glissant, escritor martinicano com uma produção voltada para as relações culturais sobretudo colonizadas, denomina essa dinâmica do pensamento ocidental como transparência, um processo contínuo de compreensão e racionalidade que busca captar a essência do que é observado e/ou analisado. Nesse sentido, Glissant aponta que a perspectiva ocidental opera na redução das coisas para que, assim, possa compreender e “domar” tal conhecimento:

Se examinarmos o processo de “compreensão” dos seres e das ideias sob a perspectiva do pensamento ocidental, encontraremos em seu princípio a exigência por essa transparência. Para poder te “compreender” e, portanto, te aceitar, devo reduzir tua densidade a essa escala ideal que me fornece fundamentos para comparações e, talvez, para julgamentos. Preciso reduzir (Glissant, 2021, p. 220).

Para o autor, a perspectiva do pensamento ocidental impõe, assim, um único parâmetro de análise e compreensão do mundo, posicionando-se como a referência ideal das coisas. Em outras palavras, estabelece uma visão homogênea do mundo, reduzindo-as a um modelo universal estabelecido a partir daquilo que o Ocidente coloca como norma. Embora Glissant não tenha abordado diretamente a transparência no contexto da fotografia, suas observações permitem relacionar-se com esse meio.

Dentre as linguagens artísticas, a fotografia se caracteriza pela sua maior proximidade da representação da realidade. Sua aparente nitidez e fidelidade ao real, nos faz crer que estamos observando “a verdade” de forma objetiva, como se seu enquadramento testemunhasse as condições fiéis daquilo que é posto para ser observado. No entanto, essa visibilidade está limitada pela visão e intenção do fotógrafo, que seleciona o que evidenciar e como atribuir significado ao que é visto. Foi por meio desse recurso visual que o Ocidente apoderou-se para difundir suas ideologias imperialistas e legitimar sua atuação no mundo por meio da chamada “missão civilizatória”, apresentada como um esforço para levar “luz” às culturas não ocidentais consideradas primitivas. Nesse sentido, as imagens produzidas atuaram como instrumentos de poder e controle narrativo, ao atribuir características essencialistas e racializadas às populações não brancas neste contexto como pode ser visto na circulação e hipervisibilidade fotográfica de escravizados utilizadas em estudos antropológicos e científicos, bem como nos populares carte-de-visite da época.

1. A acadêmica Hannah Mabry, em seu ensaio “Photography, Colonialism, and Racism,” explica como a fotografia foi utilizada para validar as ambições das grandes potências coloniais ao retratar a África como um lugar de “selvageria, morte e doença,” em contraste com a imagem de uma Europa civilizada. Essa narrativa permitiu que os colonizadores justificassem a conquista do continente africano como uma “missão civilizatória,” alegando ser necessário “levar ‘luz’ ao continente”.

Esse controle e dominação discursivo-visual também se manifesta na maneira como as imagens são produzidas, utilizando elementos estéticos e composicionais — como objetos, vestimentas, enquadramento, luz e sombra — para articular e atribuir significados simbólicos nas representações fotográficas. Isso se evidencia tanto na forma como o Ocidente se auto-representa quanto na maneira como retrata o "outro". Nesse sentido, a transparência fotográfica, embora aparente, muitas vezes oculta tanto quanto revela, dando a falsa impressão de que estamos vendo tudo o que precisamos ver.

Assim, ao associar o conceito de transparência com à fotografia, percebemos que a suposta objetividade e clareza visual oferecida pela imagem fotográfica pode simplificar e/ou reduzir a complexidade do que está sendo observado. Tal como Glissant argumenta que a transparência apaga a diversidade e densidade do ser, a fotografia pode produzir uma visão parcial e distorcida da realidade, que reforça a representação do "outro" a estereótipos negativos e classificações fixas, desconsiderando a multiplicidade de suas identidades.

Por outro lado, Glissant apresenta a opacidade como o oposto da noção de transparência, classificando-o como reivindicador da complexidade, recusando à simplificação do ser a uma singularidade única, permitindo coexistir com outras formas de ser, sem os parâmetros de comparação, julgamento e obsessão ocidental de compreender tudo em sua volta. A opacidade, assim, abre espaço para a autodefinição, evitando essencialismos e pensamentos errôneos acerca da existência dos seres e de suas culturas. Ele argumenta que a reivindicação da opacidade é um processo inevitável das relações culturais e que a exigência de transparência e controle que permeia o pensamento moderno ocidental, não consegue mais sustentar sua imagem de uma humanidade ideal:

A transparência deixou de figurar como o fundo do espelho em que a humanidade ocidental refletia o mundo à sua imagem; no fundo do espelho agora há opacidade, um lodo depositado pelos povos, lodo fértil, mas na realidade incerto, inexplorado, ainda hoje e frequentemente negado ou ofuscado, cuja presença insistente não podemos evitar ou deixar de vivenciar (Glissant, 2021, p.140).

Ou seja, essa visão está sendo desafiada pela presença inegável e fértil da opacidade, das diversas culturas e conhecimentos que não se encaixam nessa visão única. Em outras palavras, Glissant reivindica o

direito à opacidade como não sendo o “encerramento em uma autarquia impenetrável, e sim a subsistência em uma singularidade não redutível” (Glissant, 2021,p.220).

Quando aplicamos à fotografia, esse conceito possibilita outras formas de entender o papel da imagem na construção e na preservação da identidade, especialmente quando nos referimos a retratos de pessoas não brancas. Mas além do aspecto da identidade e subjetiva de quem está sendo retratado, a opacidade pode se configurar também na sua visibilidade obscurecida ou de efeitos materializados no objeto fotográfico que dificulta sua legibilidade (borrão, rasura, rasgo entre outros).

No texto “Transparência e Opacidade”, Glissant argumenta que o próprio ato de escrever manifesta a opacidade:

O texto literário é por função, e contraditoriamente, produtor de opacidade. Porque o escritor, ao adentrar em seus escritos amontoados, renuncia a um absoluto, sua intenção poética, um todo de evidência e sublimidade. A escrita é relativa em relação a esse absoluto, ou seja, opacifica-o de fato, ao realizá-lo na língua (Glissant, 2021, p.144).

Nesse sentido, o escritor, ao criar um texto, transforma uma “transparência sonhada” em uma opacidade produzida. De maneira semelhante, o ato de fotografar e observar a imagem também pode ser entendido como processo de transformação. As intenções e projeções iniciais do fotógrafo, assim como no processo de escrita, podem escapar de seu controle, gerando novos significados e interpretações na imagem fotográfica que vão além de seu projeto original.

Um exemplo disso, são algumas fotografias em que os retratados expressam gestos - como “ombros caídos, olhares de esguelhas e uma raiva radiante” (Hartman, 2021, p.39) - que recusam os termos da visibilidade que lhe eram impostos pelo olhar do fotógrafo quanto à funcionalidade e uso dessas imagens (principalmente nas fotografias que registravam a vida pública da sociedade).

Outro aspecto da opacidade também se reflete na materialidade da fotografia. Sendo um meio bidimensional que congela um momento no tempo, a fotografia carrega consigo uma limitação inerente: por mais que busque ser de fácil compreensão, fiel à realidade, ela não consegue

transpor a totalidade da experiência vivida ou a subjetividade do sujeito retratado. Essa limitação técnica e ontológica da fotografia pode ser vista como um tipo de opacidade inerente ao meio, já que elas nunca podem apresentar uma verdade absoluta; sempre deixam algo de fora, algo que resiste à captura e à interpretação.

Vale lembrar que muitos teóricos e pensadores que analisaram o papel da fotografia apresentaram aspectos que se configuram para além do enquadramento da imagem, aproximando assim ao conceito de opacidade de Glissant. No entanto, esses autores geralmente se concentram mais no papel da fotografia em mediar a visibilidade e o poder, seja na relação entre o espectador e a imagem ou nas implicações técnicas e culturais da fotografia como ferramenta de controle, testemunho ou abstração. Um exemplo é Roland Barthes, que em *Câmara Lúcida* concebe dois conceitos: o *punctum*, o elemento da imagem que toca o espectador de maneira pessoal, e o *studium*, o aspecto culturalmente reconhecível e universal da fotografia. Embora o *punctum* possa evocar algo "opaco" em termos de significação, Barthes está mais focado na subjetividade do espectador ao interagir com a imagem. Já Glissant, por outro lado, enfatiza a opacidade como uma qualidade inerente ao sujeito ou objeto retratado, que resiste à total legibilidade, independentemente da interpretação do espectador.

Portanto, a relação entre a opacidade e a fotografia nos convida a repensar a função da imagem como meio de comunicação: de que forma a relação entre o fotógrafo e o fotografado se dá, o que essas imagens reivindicam, ocultam, protegem e evidenciam noções de identidade e singularidade a partir da visibilidade das imagens? De que forma a opacidade é exercida e reivindicada nas produções dessas imagens? O gesto, a expressão, o enquadramento, e até mesmo o contexto da fotografia podem sugerir, mas nunca revelar totalmente, as dimensões da personalidade e experiência do sujeito; torna-se um espaço onde o visível e o invisível coexistem, onde a clareza superficial ofusca uma profundidade opaca que desafia a compreensão total. A opacidade, nesse contexto, não é uma falha ou uma limitação comunicacional, mas uma qualidade que permite ampliar as formas de interação com a imagem, sem reduzir a complexidade e a dignidade dos sujeitos que representa.

Diante dessas reflexões apresentadas aqui em torno da transparência e opacidade, minha intenção é explorar como as comunidades afro-diaspóricas produziram e utilizaram a fotografia — sejam elas vernaculares, de estúdio ou artísticas — para apresentar e preservar suas especificidades identitárias, ao mesmo tempo em que apresenta outra visibilidade que confronta os discursos estereotipados obsessivamente produzidos pelo olhar eurocêntrico sobre o corpo negro na cultura visual, garantindo a dignidade e a complexidade dos sujeitos representados. Ao recorrer a opacidade, busco valorizar tanto o que a imagem revela em sua superfície quanto o que ela oculta.

Assim como Glissant disse: “Do que diz respeito à minha identidade cuido eu” (Glissant, 2021, p.223). E quanto à representação, e à autodefinição das diferenças na diáspora negra, cabe a cada cultura, dentro de sua própria variedade, se definir em seus próprios termos.

2.2 *O Direito à Opacidade: a construção da visibilidade negra*

Posicionada no estúdio fotográfico, a mulher está levemente inclinada para o lado enquanto apoia o cotovelo sobre uma rocha cenográfica. Sua mão direita repousa delicadamente sobre as pernas, segurando uma flor, enquanto a esquerda sustenta a cabeça, induzindo uma expressão pensativa. O vestido longo, adornado por camadas de babados que descem até seus pés calçados, evidencia sua condição social, enquanto a cor escura da vestimenta contrasta com o tom de sua pele. Seus cabelos curtos e presos de forma elaborada, expõe cachos que escorrem pela testa. Ao fundo, um painel pintado, ligeiramente desfocado, mostra uma paisagem que indica um possível cenário bucólico, destacando a mulher e seus elementos presentes no primeiro plano e complementando a formalidade do retrato. Trata-se, assim, de uma representação estética do estilo de vida tipicamente vitoriana do final do séc. XIX.

Este retrato (figura 2) realizado por Militão de Azevedo em 1885 segue os padrões típicos dos estúdios fotográficos da época: sujeito centralizado na imagem, vestiário aos moldes europeus e o uso de objetos e cenários que evocam o estilo de vida burguês. Esses elementos oferecem a quem observa, uma linguagem visual de fácil compreensão cujo objetivo pretende apresentar o retratado de forma dignificante, honrosa, assim como nesse retrato desta mulher.



Fig. 2

Fig. 2 - Mulher Desconhecida, autoria Militão Azevedo, década 1890.
Fonte: Museu Ipiranga - USP

Comparando com os outros retratos produzidos pelo fotógrafo em seu estúdio *Photographia Americana*,² parece mais uma imagem repetitiva com as mesmas estruturas composicionais, alterando apenas as pessoas ali postas. No entanto, há um indício neste retrato que se diferencia das outras imagens e que chamou a minha atenção de forma particular: a expressão de seu rosto. Seu olhar direto para a câmera e seu singelo sorriso, parece que ela está segura e confortável em estar ali. Talvez seu desejo e expectativa de ver sua imagem materializada num suporte pequeno e tátil, seja maior que a possível intimidação da orientação do fotógrafo. Talvez essa fosse uma das raras oportunidades de projetar visualmente uma versão de si que correspondesse à sua personalidade ou ao desejo de ser aquilo que idealiza, uma versão que desejaria ser lembrada. O que essa imagem significou para essa mulher? Qual era o significado e importância dessa imagem no período em que foi feito? O que ela pode significar agora?

Considerando o contexto histórico em que esta fotografia foi realizada, é provável que essa mulher retratada fosse nascida livre (talvez abastada) ou forra, devido ao seu vestuário refinado e a presença de sa-

² - Localizado em São Paulo, na Rua da Imperatriz, nº 2 (atual Rua Quinze de Novembro), o ateliê ficava próximo à Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. A proximidade com a igreja fazia com que o local fosse frequentado principalmente pela população negra que ali se reunia.

patos — símbolo esse crucial para distinguir a posição social de uma pessoa negra livre. Ao frequentar o estúdio fotográfico, podemos sugerir que ela reivindica uma imagem de si que se dissociava daquela já produzida pela visibilidade estereotipada vigente no regime escravocrata ou pelo olhar antropológico-etnográfico praticado na lógica transparente do pensamento moderno Ocidental. Neste cenário, as representações de status e “civildade” ganham importância, especialmente diante de uma nova realidade que começava a apontar para a população negra naquele período. O retrato fotográfico, portanto, funcionava como um meio de registrar e visibilizar essa mudança em curso, permitindo a construção de uma identidade que afirmava não apenas a trajetória de ascensão, mas também a personalidade e o protagonismo de sua individualidade. Mas para que essa afirmação visual fosse efetivada, mesmo sendo um sujeito livre, era necessário *parecer-se* livre (Koutsoukos, 2010, p. 93, grifo próprio).

Nesse sentido, as vestimentas, os acessórios e a estética europeia foram utilizados como meios de construção de novas narrativas, em um movimento complexo que envolvia tanto o desejo de reconhecimento quanto a necessidade de adaptação aos padrões dominantes. Esses elementos funcionam como um marcador visual conscientemente elaborado, capazes de manifestar um posicionamento político e social que articula uma projeção de liberdade, status e, sobretudo, de humanização aos retratados. Nesse contexto, fotografia e moda se entrelaçam na construção e representação de novos valores que alteram o que se pode pensar sobre uma cultura e identidade negra brasileira como também do conhecimento referente à experiência social negra no contexto diaspórico.

Como aponta Sandra Koutsoukos, "foi importante a adoção da forma de se retratar como os ditos brancos da sociedade" (Koutsoukos, 2010, p. 63). Essa escolha não era apenas um processo de aculturação, mas sim uma estratégia consciente para afastar dos estigmas da escravidão, garantindo assim aceitação, ascensão social e, sobretudo, sobrevivência.

Para exemplificar a importância do vestuário para os sujeitos negros e seu agenciamento nas imagens, na dissertação de Mônica Cardim, a pesquisadora traz uma análise sobre a produção fotográfica de alguns

performers não europeus que participavam de apresentações de circos, panópticos e zoológicos na Europa do final do século XIX. Essas performers, fortemente dirigidas por especialistas europeus, como antropólogos, buscavam construir uma imagem do 'selvagem' ou 'exótico' para o público europeu, impondo uma rígida disciplina para garantir a 'autenticidade' das culturas primitivas encenadas. Entretanto, muitos dos homens e mulheres que participavam dessas exposições resistiram a essas imposições, recusando-se a ser fotografados em trajes tradicionais fora das performances, preferindo vestir-se com roupas ocidentais ao posarem para o fotógrafo.

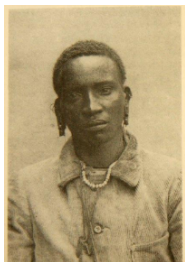


Fig. 3

Fig. 3 Retrato de Mschúngo, 1896.

Fonte: Dissertação de Mônica Cardim

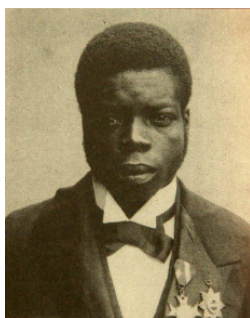


Fig. 4

Fig. 4 Retrato de Bismark (Kwelle Ndumbe) Bell, 1897

Fonte: Dissertação de Mônica Cardim

Cardim menciona o caso de Mschúngo (figura 3), um performer do grupo Masai, que, ao posar para uma fotografia solicitada pelo antropólogo Felix Von Luschan durante a Exposição Colonial de Berlim em 1896, manteve sua jaqueta de estilo europeu, apesar de estar usando acessórios típicos de sua performance. Esse tipo de resistência desafiava

as tentativas de perpetuar a separação visual entre o "civilizado" e o "não civilizado" que as representações antropológicas buscavam consolidar. Outro exemplo é o de Bismark Bell (figura 4), um líder Duala, que recusou-se também a ser fotografado com suas vestes tradicionais, preferindo trajes europeus. Tal resistência levou Von Luschan a expressar sua frustração, chegando a descrevê-lo de forma depreciativa, enquanto reservava elogios para aqueles que colaboraram com a construção de imagens mais "primitivas" (Cardim, 2012, p. 59-60).

Segundo Cardim, essa rejeição dos trajes tradicionais por roupas europeias confronta a tentativa de conduzir uma narrativa colonial e estereotipada por parte dos europeus, evidenciando como as fronteiras entre o colonizador e o colonizado, o europeu e o não europeu, eram contestadas através da escolha de vestimentas. Ao optarem por este tipo de vestimenta, esses indivíduos não apenas questionavam a autenticidade do espetáculo imposto sobre eles, mas também subvertiam as expectativas do público e do próprio antropólogo, expondo que a distinção entre "culturas civilizadas" e "culturas naturais" era muito mais complexa do que os organizadores dessas exposições queriam admitir (Cardim, 2012, p. 60-61).

Mesmo na nítida e transparente visibilidade dos retratos dos performances, a "evidência" fotográfica não foi suficiente para justificar e qualificar o discurso que o antropólogo buscava representar visualmente (e consequentemente na percepção simbólica da imagem) para o público europeu. A transparência da imagem, por si só, não deu conta; foi preciso recorrer à palavra para justificar a "desobediência" dos retratados e complementar na interpretação e significado da imagem produzida.

Há uma tentativa de não reconhecer a complexidade e as singularidades desses performers na comunicação e na forma de se apresentar nas imagens. A postura de recusa adotada por Mschúngo e Bismark Bell diante das circunstâncias impostas em torno de suas apresentações parece traduzir uma busca por uma autodefinição ou enunciação de como querem ser percebidos. Talvez eles tenham considerado a fotografia como um retrato de posse pessoal. Ou mesmo uma tentativa de agenciar e controlar de que forma sua imagem será elaborada e utilizada nos meios de exibição circuladas naquele período.

Mas o que significaria se desconsiderássemos a história existente por trás dessas imagens e olhássemos apenas para os retratados, que efeito é produzido? Para além de seus vestimentos, podemos supor que o olhar seja o melhor gesto que possa indicar a resistência exercida na fotografia. O olhar pode responder muita coisa, ele nos mobiliza e nos encanta a diversas interpretações. Ele cria uma correspondência que vai persistir para quem o olha. É atemporal. O modo como Bismark Bell encara a câmera, por exemplo, provoca fortes sensações de segurança e presença a quem observa. Podemos considerar, assim, que esses gestos sejam exemplos de um exercício do direito à opacidade? Que significados podemos atribuir para além da formalidade desses retratos?

Talvez a maior qualidade e efeito que a fotografia pode proporcionar seja sua ambiguidade “da verdade” representada na imagem: revela e não revela nada ao mesmo tempo. Mas mesmo nessa contradição ontológica da fotografia, a imagem não deixa de produzir significados e relações enquanto mediador dos desejos e projeções do fotógrafo e do fotografado, assim como a recepção e interpretação que a imagem exerce no espectador que a olha. Nesse sentido, vejo a negociação e o agenciamento entre os envolvidos na imagem um dado importante a ser considerado no que diz respeito à comunicação da fotografia.

Observando o produto final dessas imagens, tanto os performers quanto os retratos feitos por Militão Azevedo, parecem exercer aquilo que bell hooks descreve como um “olhar opositor”, o qual desafia e subverte as representações e enquadramentos estereotipados que lhes foram impostos ao longo do tempo. Ao produzirem outra visibilidade de si, considerando como o sujeito se vê e quer ser visto, essa prática promove outra abordagem de visualização que confronta e reposiciona o olhar que tende a seguir uma interpretação única e acostuada a enquadrá-los em posições de subjugação que atendem as expectativas e projeções errôneas acerca da experiência social negra e concepção de negritude na cultura visual.

Podemos entender, assim, que tal prática encontra ressonância com a noção de opacidade de Édouard Glissant. A opacidade, enquanto uma afirmação da complexidade e da multiplicidade de identidades, proporciona aqui uma expressão visual onde a imagem se torna um espaço de resistência e de afirmação da diferença, e não necessariamente

um gesto de negação à visibilidade. Ao reivindicar o direito à opacidade, o indivíduo (ou o coletivo) seleciona o que deseja compartilhar com o outro, seguindo seus próprios parâmetros, sem necessariamente se submeter a uma lógica de compreensão objetiva e racionalizada ocidentalizada (transparente), preservando sua autonomia e essencialidade. Trata-se de um posicionamento consciente que procura ou não, um engajamento comunicacional. Assim, a percepção e o efeito simbólico gerados na fotografia resistem a serem reduzidos a uma única interpretação.

Trabalhar “com” e “na” visualidade nítida da imagem foi (e continua a ser) uma reivindicação importante na formação social e cultural para as comunidades negras diaspóricas. A cultura visual é um campo de disputa. Talvez Frederick Douglass - orador, escritor, ex-escravo e ativista abolicionista estadunidense - seja uma das primeiras personalidades históricas que tenha compreendido o potencial transformador da fotografia em possibilitar uma alteração perceptiva sobre a negritude na cultura visual.

Reconhecido como o homem mais fotografado no século XIX (cerca de 160 imagens), Douglass não só frequentou várias vezes estúdios fotográficos ao longo de sua vida como também escreveu sobre a importância e relevância da participação dos negros americanos nas produções visuais, especialmente no modo que se é representado a negritude nas imagens³. Na biografia *Picturing Frederick Douglass*, Douglass afirmou que, “A humilde criada cuja renda é de apenas alguns xelins por semana pode agora possuir uma semelhança mais perfeita de si mesma do que as damas nobres e a realeza da corte” (Stauffer et al., 2015, p. 129-130)⁴. Ele constava que o baixo custo e a ampla difusão das imagens exercem “uma influência poderosa, embora silenciosa, sobre as ideias e sentimentos das gerações presentes e futuras” (Stauffer et al., 2015, 129-130)⁵. Ele acreditava que a fotografia para a população negra, seria assim, capaz de garantir a proteção de suas essências e singularidades de forma humanizada.

3 - Consultar o texto “Um tributo ao negro (North Star, 7 abr. 1849)” presente na publicação Primeiros ensaios : publicação educativa da 34ª Bienal de São Paulo, 2020, p. 32.

4 - Tradução nossa da citação original: “The humbled servant girl whose income is but a few shillings per week may now possess a more perfect likeness of herself than noble ladies and court royalty”. Para ver mais: *Picturing Frederick Douglass with John Stauffer*, presente no YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=Lj0XY6NjXn4&t=1275s&ab_channel=MediaFactory

5 - Tradução nossa da citação original: “(...) a powerful, though silent influence upon the ideas and sentiment of present and future generations.”

Fig. 5: Retrato de Frederick Douglass c. 1841 (autor desconhecido) Daguerretipo
Fonte: Coleção de Gregory French

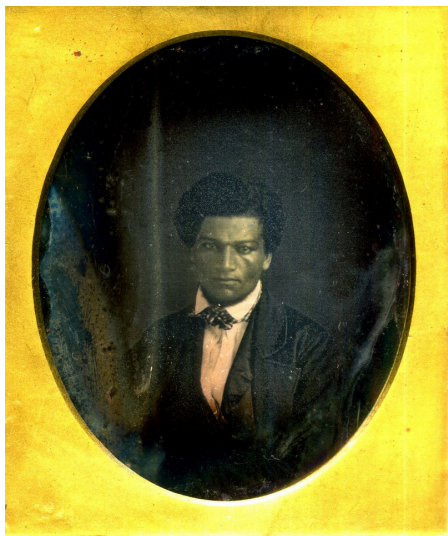


Fig. 5

Vejam os a figura 5, considerada a primeira fotografia conhecida dele: um daguerreótipo tirado em 1841 — três anos depois dele escapar da escravidão e um ano depois da inauguração do primeiro estúdio comercial de daguerreótipos nos EUA. Nesta fotografia, Douglass aparece centralizado na imagem envolto de um fundo escuro. A imagem está levemente embaçada e manchada em seu entorno devido à condição do tempo e da própria materialidade do daguerreótipo, mas nada o interfere na nitidez de seu rosto. Com cerca de vinte anos, vestindo um terno preto, gravata e exibindo o cabelo bem arrumado e repartido na lateral, ele se apresenta de forma elegante e belo. Podemos observar novamente como o olhar confere uma expressividade marcante à fotografia. Ao encarar diretamente a câmera, Douglass, materializa uma emergência figurativa que provoca uma reação no observador. Há uma mistura de melancolia e fúria, como se exigisse um “acerto de contas” a quem a observa (Fetzer, 2023). Ele encara a câmera com a mesma determinação descrita por bell hooks em seu ensaio sobre o olhar opositor: 'ao olhar corajosamente, declaramos em desafio: "Eu não só vou olhar. 'Eu quero que meu olhar mude a realidade.'" (hooks, 2017, p. 216). Para Douglass, o ato de se deixar fotografar e divulgar sua imagem

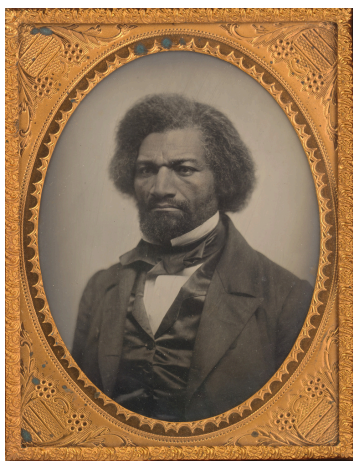


Fig. 6

Fig. 6: Retrato de Frederick Douglass, 1856, ambrótipo de quarto de placa, artista desconhecido
 Fonte: site BmoreArt

Fig. 7: Retrato de Frederick Douglass, 1845 de Southworth & Hawes; Daguerreótipo de placa inteira Caixa aberta
 Fonte: Onondaga Historical Association



Fig. 7

estava longe de ser um ato passivo. Ao contrário, tratava-se de uma prática intencional e política, onde a fotografia possibilitou reconfigurar a percepção pública e afirmar sua humanidade e dignidade diante de um período histórico que negava esses atributos a ele e aos seus semelhantes.

Apesar de seu posicionamento imparcial no agenciamento de seus retratos e, para além da busca de alterar a percepção do observador acerca da representação negra estadunidense, não podemos desconsiderar sua exploração individual e subjetiva de sua própria imagem neste processo. Nesta imagem, assim como nas figuras 6 e 7, é um jovem Douglass que está explorando diferentes poses e sua própria estética e notável beleza na busca ou constituição de uma identidade própria.

Ao se retratar repetidamente, Douglass escolheu cuidadosamente a maneira como queria ser visto, recusando as tentativas de redução e simplificação de sua imagem. Ao adotar uma postura digna e assertiva diante da câmera, ele traz o nosso olhar para uma proximidade deliberada, mas sem permitir uma total penetração de sua interioridade. Aqui, Douglass mobiliza a opacidade ao controlar o que é visível e o que permanece inacessível, um aspecto central para Glissant, que argumenta que a verdadeira relação se sustenta no respeito pela incompletude e pela complexidade do outro (Glissant, 2022, p. 221-222). Assim, a prática de Douglass e a teoria de hooks sugerem que, ao invés de serem completamente transparentes, esses sujeitos cultivam uma visualidade própria que desafia as estruturas de dominação, criando brechas para uma visibilidade mais profunda, mas que nunca pode ser inteiramente possuída ou compreendida.

Além de Frederick Douglass, outras personalidades também utilizaram a fotografia como meio para diversos fins, seja em âmbitos políticos ou pessoais, mantendo, porém, o controle sobre suas próprias imagens e afirmando suas singularidades e subjetividades. Entre esses exemplos estão Luiz Gama (figura 30), Harriet Tubman, Josiah Henson, Sojourner Truth (figura 38) e Juca Rosa (figura 39), sendo este último também um incentivador da produção e do consumo da fotografia entre a população negra brasileira.

O que considero interessante, diante dessas imagens, é como a diáspora negra desenvolveu meios próprios para articular suas noções de identidade, cultura, beleza e estética a partir das vivências e experiências



Fig. 8

Fig. 8: James Van Der Zee, *Beautiful Bride* (Linda Noiva), c. 1930.
Fonte: site National Gallery of Art

locais, abrangendo tanto aspectos individuais quanto coletivos. Podemos considerar que essas produções visuais refletem aspirações de reconstituir ou preservar um sentido de pertencimento e memória, bem como evidenciam a complexidade das experiências negras na sociedade, propondo uma noção de negritude ampla e em constante processo de formação.

Por exemplo, no contexto das comunidades negras nas Américas e na Europa, há semelhanças na forma como essas comunidades utilizaram a fotografia como um meio de confrontar e transformar as representações e discursos que lhes foram impostos, além de explorar aspectos já mencionados anteriormente como autoimagem, identidade e memória por meio de imagens ao longo do tempo. No contexto estadunidense até metade do século XX, estúdios e fotógrafos como Addison Scurlock, Florestine Perrault Collins, The Brothers Goodridge e James Van Der Zee, testemunharam o surgimento de uma classe negra em ascensão que buscava afirmar sua identidade, beleza, estética, personalidade, memória familiar e, sobretudo, sua humanidade e seus direitos civis como foi o período do *Renascimento do Harlem* por exemplo. Vejamos, o seguinte retrato de uma jovem noiva feito por Van Der Zee em 1930 (figura 8).

Vestida com um longo vestido branco que se estende pelo chão, formando um delicado rastro de tecido, não deixam dúvidas da elegância e primor que o fotógrafo dá a essa jovem. Ela posa em um cenário que simula um ambiente interno, com duas plantas tropicais ao seu lado, segurando um buquê e usando uma coroa de flores, que ressalta e direciona nosso olhar para seu rosto. Sua expressão é serena e ligeiramente sorridente; sua postura, digna e delicada. A imagem em si proporciona um momento de celebração e feminilidade que talvez a retratada buscava em sua imagem (e recordar desse momento). Van Der Zee desenvolveu um vocabulário visual de grandeza e glamour que veio a representar o Renascimento do Harlem. Suas fotografias cuidadosamente compostas e cosmopolitas, transmitiam uma forte celebração, personalidade e aspiração de uma modernidade negra e próspera que surgia naquele período. Sua dedicação e intimidade com a linguagem fotográfica assim como com sua comunidade, contribuiu para uma projeção identitária-cultural da vida e experiência negra nova iorquina naquele período.

No Brasil, a produção fotográfica de José Ezelino da Costa, Walter Firmo, Januário Garcia e dos Retratisistas do Morro, por exemplo, demonstra também, preocupação e sensibilidade em retratar a população negra, construindo um novo vocabulário imagético-estético que se reflete tanto na forma como os sujeitos são representados quanto na prática fotográfica de realizar o retrato. No acervo fotográfico de José Ezelino da Costa, fotógrafo do Rio Grande do Norte que iniciou suas práticas retratando sua família, podemos observar elementos composicionais que mantêm certa tradição dos estúdios fotográficos formais, mas que também inserem componentes que dialogam com uma estética cultural local, como o tecido usado como fundo e no vestiário estampado no retrato de sua mãe (figura 9) ou no tecido que cobre uma possível cadeira no retrato de seu sobrinho (figura 10).

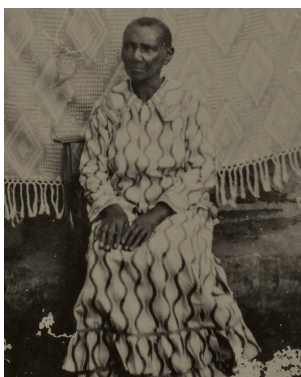


Fig. 9



Fig. 10

Fig. 9: José Ezelino da Costa, Retrato de Bertuleza Maria da Conceição.

Fig. 10: José Ezelino da Costa, Retrato de Joaquim Quirino da Costa (sobrinho).

Fonte: ambas retirado do livro *Quando a Pele Incendeia a Memória: nasce um fotógrafo no sertão do século XIX* (2019) de Angela Almeida.

No continente africano, a produção fotográfica de artistas como Mama Casset, Seydou Keita, Felicia Abba, Malick Sidibé, Samuel Fosso e muitos outros trouxe também uma atualização ao formato composicional tradicional dos estúdios fotográficos, incorporando novos métodos e convenções à retratística africana. Essas produções refletem noções de identidade e tempo a partir de perspectivas africanas, compondo o que chamamos de "era de ouro" da fotografia africana. Esse período dialoga com o movimento de libertação nacional, o pan-africanismo e a descolonização, ao mesmo tempo em que valoriza especificidades culturais locais e registra uma nova geração marcada por esperança e celebração.

Por exemplo, na figura 11 de Mama Casset, do Senegal, uma jovem aparece centralizada, segurando duas cortinas florais que a emolduram, criando uma sensação de teatralidade ou um “portal” na cena posada. Seus vestimentos, especialmente o penteado, indicam uma estética local que se distancia da tradicional vestimenta vitoriana comum nos estúdios fotográficos. Já nos retratos de Malick Sidibé, a inserção de elementos como motos, rádios e guitarras refletem o engajamento de uma jovem geração do Mali em contato com o mundo globalizado, enquanto tecidos e tapetes estampados são elementos incorporados na iconografia composicional nos retratos africanos como na figura 12.



Fig. 11

Fig. 11: Mama Casset, *Retrato de uma jovem*, ano desconhecido
Fonte: site RevueNoire

Fig. 12: Malick Sidibé, *Um casal malinês abastado exibe seu Honda CA72 Dream*, 1962
Fonte: site The Vintagent



Fig. 12

Talvez as fotografias vernaculares (amadores), captadas, muitas vezes por familiares, amigos ou curiosos, seja o que melhor traduz (ou se aproxima) com a noção de opacidade e diferença culturais na produção visual diaspórica que trabalho aqui. O acesso da câmera fotográfica pelas camadas mais populares das sociedades, proporcionaram um agenciamento que talvez possamos classificá-los como mais evidente ou honesto se comparado aos estúdios fotográficos - onde a coautoria é mediada e orientada pelo olhar guiado do fotógrafo.

Nas imagens amadoras, seu processo de registro pode sugerir uma relação de intimidade e confiança entre quem segura a câmera e quem se oferece a ser fotografado, revelando uma espontaneidade e vulnerabilidade compartilhadas que ampliam as possibilidades de exploração da autoimagem e de convenções de como se fazer um retrato fotográfico. Nessas imagens, a vulnerabilidade se torna um terreno fértil para a expressão das diferenças culturais e pessoais que constituem a diáspora negra. Os gestos, olhares e cenários escolhidos tornam-se testemunhos de uma subjetividade coletiva, marcada por histórias compartilhadas e narrativas que, muitas vezes, desafiam a lógica da objetividade fotográfica tradicional.

Embora nem todas as imagens operam dessa maneira, a própria presença dessa afetividade e dessa espontaneidade abre caminho para uma representação que reconhece e preserva a opacidade dos sujeitos. Aqui, o ato de fotografar se converte em um gesto de resistência, um modo de afirmar a complexidade do sujeito que não pode ser totalmente compreendida, mas que permite a possibilidade de comunicação.

Dessa forma, a multiplicidade das experiências e das retratações de sujeitos negros no contexto diaspórico se alinha à noção de opacidade proposta por Glissant. Cada cultura ou subcultura formada ao longo do tempo na diáspora produz diferenças que são colocadas "em relação, sem hierarquizar", exercendo seu direito à opacidade (Glissant, 2021, p. 220).

Segundo Glissant, "opacidades podem coexistir, confluir, tramando tecidos cuja verdadeira compreensão estaria na textura dessa trama, e não na natureza dos componentes" (Glissant, 2021, p. 220). Talvez essa seja a melhor definição para se entender como a produção visual negra reflete essa pluralidade de experiências, oferecendo uma riqueza de significados que não podem ser reduzidos a uma única narrativa ou

representação. Cada produção se torna uma "trama" de identidades e histórias, onde o valor não reside em tentar entender ou esclarecer os componentes na sua totalidade, mas em apreciar a complexidade dessas representações, permitindo que o olhar se detenha na textura dessa trama. Assim, a opacidade desses retratos se transforma não em uma falta de visibilidade, mas em uma afirmação de suas individualidades e presenças que não se deixam definir ou reduzir pelo outro.



Fig. 13

Fig. 13: Retrato de minha mãe,
Marli, anos 80
Acervo da família Lotti



Fig. 14

2.3 A Estética da Opacidade - ou visibilidade recusada nas práticas artísticas

Esse retrato de minha tia sempre me encantou. A coloração, o enquadramento, a pose, a roupa e o horizonte da Baía de Todos-os-Santos ao fundo despertam em mim uma sensibilidade estética e um senso de beleza sempre que retorno a ele. Quem fotografou (provavelmente minha prima de 2º grau, Rita) teve todo o cuidado e a expectativa de criar um bom retrato de viagem, no entanto, a luz intensa do sol e as possíveis limitações da câmera fotográfica fizeram com que minha tia ficasse em uma sombra acentuada, dificultando a visualização de seu rosto, transformando-a em uma silhueta escura que contrasta com a mureta e sua roupa clara. É justamente nesse “erro” da imagem que dificulta sua legibilidade que mais me interessa.

O que essa imagem pode significar para os olhos de meus familiares? Que significados podemos extrair de uma fotografia cuja nitidez não permite uma legibilidade transparente e de fácil acesso à primeira vista, como borrões, rasgos, desbotamentos ou enquadramentos desfocados? E se a imagem for intencionalmente produzida para ser indisponível, recusando sua visibilidade? Tratando de retratos fotográficos de sujeitos negros, que noções e efeitos são produzidos a partir de imagens que operam nessa recusa? da recusa a visibilidade? De que maneira nossas experiências e repertórios influenciam a forma como interpretamos e nos conectamos com essas imagens?

A recusa à visibilidade é mais uma forma possível de relacionar a dimensão estética da opacidade de Glissant com o campo visual das imagens. Proponho neste ensaio, desdobrar a opacidade enquanto um recurso deliberado que dificulta e subverte os sentidos superficiais ou convencionais referente a visibilidade e o próprio meio fotográfico quanto às noções de negritude e identidades nessas produções. Dessa forma, recorro às produções artísticas contemporâneas como potencial campo exploratório desses recursos como nas obras de Lorna Simpson, Ming Smith e Sandra Brewster bem como em tantos outros que já utilizaram estratégias e processos estéticos que tensionam e ampliam a compreensão de suas obras.

...

Fig. 14: Retrato de minha tia, Marlene, anos 80. Acervo da família Lotti

Ao longo de sua carreira, Lorna Simpson desenvolveu uma produção artística consistente e conceitual que explora o potencial da fotografia para questionar leituras simplistas sobre identidade, gênero, raça, memória e a universalidade das experiências humanas. Recusando as convenções da fotografia documental e do retrato, Simpson propõe desestabilizar as interações entre espectador e obra a partir de formas alternativas de apresentação visual. Entre suas estratégias mais emblemáticas estão o posicionamento de seus modelos de costas para a câmera, negando o acesso direto a seus rostos, e a inclusão de textos ambíguos que expandem os sentidos das imagens, sugerindo múltiplas interpretações. Essa articulação entre imagem e texto estabelece uma distância crítica, instigando uma reflexão atenta sobre o ato de olhar, os processos de representação e as múltiplas camadas de significado que a fotografia pode abranger.



Fig. 15: Lorna Simpson,
Waterbearer, 1986
(Impressão em gelatina de
prata, letras em vinil,
Geral: 135,9 x 208,3 x 5,7 cm)
Fonte: Lorna Simpson Studio

**SHE SAW HIM DISAPPEAR BY THE RIVER,
THEY ASKED HER TO TELL WHAT HAPPENED,
ONLY TO DISCOUNT HER MEMORY.**

Fig. 15

Um exemplo disso é a obra “Waterbearer” (1986), uma das obras mais importantes para a artista. Nela vemos uma representação fotográfica em preto e branco de uma mulher negra vestida de branco de costas num fundo preto, despejando água por meio de dois recipientes: uma jarra na mão esquerda e uma garrafa de plástico na direita. Como se equilibrasse a balança da justiça, esta figura também oferece simbolicamente disjunções de meios e classe. Em baixo da imagem encontra a seguinte frase:

*Ela o viu desaparecer no rio
Pediram para ela contar o que aconteceu
Apenas para desconsiderar sua memória.*⁶

Fig. 16 Lorna Simpson, *Twenty Questions (A Sampler)*, 1986 (4 impressões Polaroid, 6 placas de plástico pretas gravadas. Geral: 83,8 x 264,8 x 1 cm)
Fonte: Lorna Simpson Studio

Enquanto espectadores, que tipo de leitura podemos atribuir a essa justaposição de imagem e texto? O anonimato dessa mulher (não sabemos quem é nem do que ela viu) juntamente com a indefinição do texto, torna-se uma relação ambígua e essencial para a interpretação da obra, sugerindo uma exploração das complexidades e nuances da memória e esquecimento e suas implicações dessa falha em meio aos pesos de justiça e à busca pela verdade.

Já em “Twenty Questions (A sampler)” (1986) consiste em quatro fotografias aparentemente idênticas novamente em preto e branco, representando uma mulher negra de costas usando um vestido branco de algodão posada num fundo preto. Alinhadas abaixo das quatro imagens, há cinco placas com o seguinte texto: “ela é bonita como uma imagem / ou clara como cristal / ou pura como um lírio / ou negra como carvão / ou afiada como uma navalha”⁷. O título da obra sugere uma brincadeira popular estadunidense em que a pessoa tem vinte chances de descobrir qual é o assunto ou palavra que o companheiro ou grupo da brincadeira propõe. Mais uma vez a justaposição opera numa relação enigmática na percepção do espectador. Não há nenhuma evidência de



Fig. 16

6 - Tradução nossa; Frase original: “She saw him disappear by the river / They asked her to tell what happened / Only to discount her memory.”

7 - Tradução nossa; Frase original: “Is she pretty as a picture/ Or clear as crystal/ Or pure as a lily/ Or black as coal/ Or sharp as a razor.”

quem Lorna esteja representando especificamente. O que podemos apenas imaginar enquanto espectadores é: quem ou o que isso pode representar.

Podemos considerar que essa obra questiona os estereótipos e atribuições clichês e superficiais projetados sobre a representação de mulheres negras, que acabam por não revelar nada sobre suas verdadeiras identidades. Em vez disso, essas descrições refletem apenas as expectativas e projeções da sociedade. Essa abordagem crítica de Simpson revela o vazio por trás dessas atribuições e destaca a complexidade das experiências e subjetividades que vão além da superfície da imagem.

Suas produções parecem dialogar diretamente ao que Glissant trata sobre a opacidade enquanto uma defesa de sua identidade. Simpson reivindica a opacidade e complexidade desses sujeitos anônimos para questionar como a sociedade opera suas expectativas referente às noções de negritude, gênero e identidade por meio de sua emblemática produção artística. A omissão da representação frontal, os fragmentos, a repetição de imagens e seus textos enigmáticos produzem um novo vocabulário visual que tensiona a confiabilidade da fotografia na representação do corpo negro.

Assim como Simpson, J.D. 'Okhai Ojeikere, fotógrafo nigeriano, também recorreu à recusa da representação frontal de suas modelos, posicionadas muitas vezes de costas para a câmera, para tratar e destacar a beleza, estética, e a grandeza da cultura nigeriana por meio de penteados de cabelos ou ornamentos na cabeça em seus projetos como *Hair Style*, *Onile-Gogoro* e *Headgear*.



Fig. 17

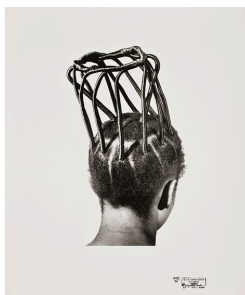


Fig. 18

Fig. 17: J.D. 'Okhai Ojeikere, *Sem título* (1974), 52 x 45 cm, impressão em gelatina e prata. Fonte: Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio

Fig. 18: J.D. 'Okhai Ojeikere, *Sem título* (1972), 51,5 x 26,5 cm, impressão em gelatina e prata. Fonte: Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio.

Seu enquadramento formal e a sensibilidade que Ojeikere retrata as estruturas capilares de suas modelos tensionam o que se espera de uma representação cultural e/ou identitária no campo visual. Diferente das produções etnográficas que “tipificavam” seus objetos de estudos, Ojeikere aponta a diversidade cultural do país a partir de um gesto político: colocando a cabeça e os penteados como elementos centrais que sugerem temporalidade e moda nas suas imagens. O cabelo, como marcador cultural e transcultural, possui um significado importante para os africanos e afrodescendentes em diáspora. Os cabelos podem representar e também expressar, de forma política, quem você é e como você percebe o mundo (Sall, 2024, p.118). Nos retratos de Ojeikere, há um primoroso cuidado ao ressaltar a forma e seu caráter escultórico por meio do controle da luz e posicionamento da cabeça que demonstra um profundo senso de orgulho e reverência à própria identidade e herança sem necessariamente recorrer ou fornecer a visibilidade dos rostos das modelos, pois o simbolismo presente nos cabelos já cumpre essa função.

A canadense Sandra Brewster, em suas séries como “It’s all a blur” e “Take a Little Trip”, explora a complexidade de sujeitos (ora pessoas anônimas ora personalidades icônicas), e suas subjetividades, memória e noções de negritude por meio de uma visibilidade opaca e ilegível ao criar camadas visuais que evocam o movimento e a transição de opacidades. Sua produção artística e criativa é marcada por técnicas que desestruturam a clareza da imagem, como a transferência de imagens em



Fig. 19: Sandra Brewster, *Blur 18*, 2017
Fonte: site da artista

Fig. 19

gel que produz infinitas possibilidades de resultados e efeitos que ampliam as leituras de seu trabalho (Crooks, 2018). Sua insistência na qualidade borrada dos rostos de seus sujeitos é conceitual e metodologicamente importante para a experiência do espectador com a obra (Crooks, 2018). O borrão desconstrói a forma “fixa” do sujeito provocando a impossibilidade de definir alguém e sua subjetividade. Suas imagens seguem o que Glissant pontua como o direito de ser opaco, o direito de não ser reduzido.

O efeito estético de elegibilidade e borrão presente na obra de Brewster também se manifesta na produção de Carrie Mae Weems, especialmente em trabalhos como “Slow Fade to Black” e “All the Boys”. Em “Slow Fade to Black”, Weems utiliza o desfoque e o esmaecimento das imagens para evocar o gradual desaparecimento da visibilidade de figuras negras icônicas da cultura popular estadunidense. Já em “All the Boys”, ao abordar a violência racial e a desumanização de sujeitos assassinados pela polícia, ela recorre também ao esmaecimento de imagens de jovens negros, justapostas com placas de texto ou blocos de cor que ocultam suas identidades. Esse recurso reflete o interesse e o cuidado de Weems em discutir as noções de negritude e identidade racial, ao mesmo tempo em que denuncia a recorrente falta de reconhecimento desses crimes.

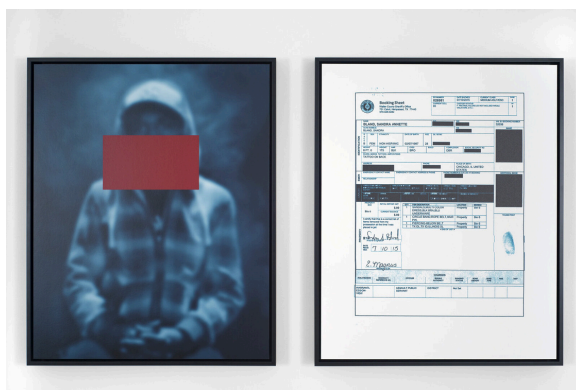


Fig. 20

Fig. 20: Carrie Mae Weems, *All the Boys (Blocked I)*, 2016, (Pinturas, impressão pigmentada de arquivo e painel serigrafado montado em placa de gesso, díptico, 79,4 x 64,1 cm)
Fonte: site artnet



Fig. 21

Fig. 21: Carrie Mae Weems, *Slow Fade to Black #4 (Josephine Baker)*, 2010 (jato de tinta sobre papel, 29.8 × 22.2 cm)
Fonte: site Jack Shaimain Gallery

Nas produções de Eustáquio Neves, a opacidade se manifesta através das interferências técnicas que ele desenvolve para criar efeitos únicos em suas imagens. Combinando seu conhecimento em química com seu interesse por investigar noções de negritude, memória e arquivo, suas imagens são carregadas de sobreposições técnicas que evocam ou sugerem camadas obscurecidas, carregadas de complexidade, temporalidade e informação, como pode ser visto em sua *Série Arturos*. Esses efeitos geram atmosferas sobrenaturais, ricas em simbolismos e sensações, que dialogam com a ideia de opacidade proposta por Édouard Glissant enquanto encontro de infinitas possibilidades de interação e entendimento.

Fig. 22: Eustáquio Neves, série *Arturos* #2, 2003-2005, fotografia com técnica mista.

Fonte: site ArteAcontece



Fig. 22

Nas produções de Ming Smith, também se evocam qualidades semelhantes de opacidade. Com sua passagem no notório coletivo de fotografia afro-americano “Kamoinge”⁸ Smith desenvolveu uma linguagem sensível, influenciada pela mentoria de Louis Draper (figura 26) e pelas obras de Roy DeCarava (figura 27), que caracterizam-se pelo domínio técnico do trabalho de luz e sombra e das escalas de cinza na fotografia preto e branco. Mas é na sua inigualável maestria técnica na fotografia com baixa luz e velocidade do obturador, produzindo rastros e borrões, que sua produção estética condiz a uma relação estética de opacidade. Vemos isso, por exemplo, na imagem de Sun Ra, intitulada “Sun Ra space II” (1972), onde Smith registra o músico durante uma apresentação de show.

⁸- *Kamoinge* é um coletivo de fotógrafos afro-americanos fundado em 1963, com o objetivo de documentar e representar a história e cultura da diáspora africana com integridade e respeito, confrontando a representação negativa da cultura visual.

A imagem adota uma aura sobrenatural, à medida que o balançar de sua roupa e o capacete de Sun Ra emitem luz e vida própria, enquanto seu rosto e corpo se tornam imprecisos, gerando um efeito efêmero e abstrato (Crooks, 2018). Suas imagens transmitem sensações de movimento, emoção e complexidade na forma e na retratação da negritude, dando espaço para a abstração e o intangível – elementos que podemos definir a estética da opacidade.

Esses meios criativos que os artistas desenvolveram ao longo de suas trajetórias no campo da fotografia são apenas alguns exemplos de como a opacidade pode ser entendida como uma qualidade e um recurso estético que recusa a visibilidade ou legibilidade de suas representações ampliando ainda mais (se não já bastante complexas por si mesmas) as noções de identidade, integridade e negritude, criando novas camadas e rizomas de significados. É notável que essas mesmas estratégias se estendam a outras linguagens artísticas, como na pintura, exemplificada pela obra de Kerry James Marshall, “Portrait of the Artist as a Shadow of His Former Self” (figura 24), e nas produções obscurecidas e quase monocromáticas de Lynette Yiadom-Boakye (figura 25).

Fig. 23: Ming Smith, *Sun Ra Space II (New York)*, 1978, (111.8 × 78.7 cm)

Fonte: site Whitney Museum of American Art



Fig. 23

Apesar da minha ambição com esses exemplos, me pergunto qual deve ser o impacto e as consequências para o público ao se deparar com tais produções, que recusam a nitidez ou subvertem atribuições comumente associadas à noção de negritude e identidade — atribuições essas que vão além de classificações positivas ou negativas. Quais devem ser as expectativas e percepções em relação a essas produções?

Recorrer à recusa da visibilidade é tão importante e valioso quanto recorrer ao direito dela. A negritude em sua constante formulação e fugitividade encontra na estética da opacidade a ferramenta que talvez melhor proteja sua integridade e complexidade. Assim como sugerido por Édouard Glissant e exemplificado aqui nas produções artísticas, a opacidade complica a transparente compreensão imposta por olhares externos e resiste às armadilhas que a hipervisibilidade pode impor às comunidades negras.

Essa resistência por meio das obras, tensionam e reconfiguram o sentido da linguagem fotográfica, renovando as formas de compreensão do retrato e da representação no campo visual. Quando nos referimos a retratação de sujeitos negros, a negritude, por sua natureza, é uma projeção abstrata e inquieta — uma “coisa” em constante formação e sem forma fixa. Nesse sentido, adotar a opacidade como uma estratégia de proteção e de afirmação permite que essas produções não apenas contestem as expectativas de clareza e legibilidade, mas também acompanhem as contínuas transformações que ocorrem tanto na visibilidade quanto no obscurecimento opaco.

É na interseção entre esses extremos que talvez se manifesta a forma inquieta e fugidia fixação transparente com as quais a negritude opera de diferentes maneiras na diáspora. Os borrões, desfoques e sobreposições de camadas opacas podem frustrar aqueles que exigem acesso e compreensão total, mas mesmo com essas complicações a opacidade ainda implica a capacidade de ver através, de ver através dessa confusa comunicação. Será que o espectador se permitirá experienciar essa visão e ainda assim respeitar a complexidade dessas imagens sem julgamentos?



Fig. 24



Fig. 27

Fig. 24: Kerry James Marshall, *A Portrait of the Artist as a Shadow of his Former Self*, 1980 (20.3 × 16.5 cm)
Fonte: site Metropolitan Museum of Art

Fig. 25: Lynette Yiadom-Boakye, *The Stygian Silk* (2019).
Fonte: site Jack Shainman Gallery



Fig. 25



Fig. 26

Fig. 26: Louis Draper, *John Henry, Lower East Side*, Nova York, 1960 (Impressão em prata gelatinosa vintage, impressa)
Fonte: site Steven Kasher Gallery

Fig. 27: Roy DeCarava, *5 Men*, 1964
Fonte: site Jackson Fine Art

3 Algumas Notas



28



29



30



31



32



33



34



35



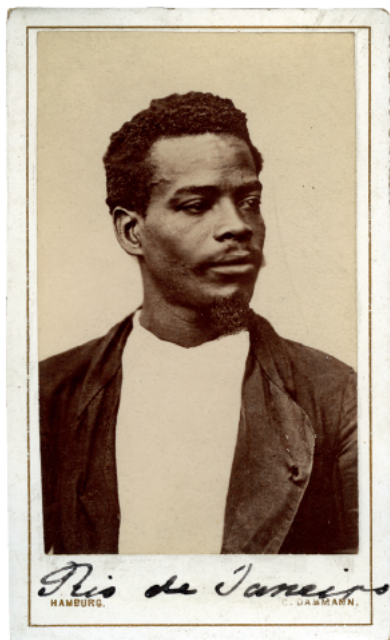
37



36



38



39



40



41



42



43



44



45



46



47



48



49



50



51



52



53



54





56



57



58

3.1 *Lista de Imagens*

- 28 - Pessoas desconhecidas (Acervo da família Lotti)
- 29 - Irmãs siamesas Millie e Christine McCoy, (Coleção do Museu Nacional de Belas Artes de Quebec)
- 30 - Luiz Gama de Militão de Azevedo, 1862-1890 (Museu do Ipiranga - USP)
- 31 - Grande família de costas, Malick Sidibé, 2000 (Revista Zum)
- 32 - Autorretrato, Luiz Lotti, 2022
- 33 - Bamako (Mali), Seydou Keita, entre 1948 e 1963 (The Pigozzi Collection)
- 34 - Francisco e seus amigos do hospital, 1962 (Acervo da família Lotti)
- 35 - Lúcia, [19-?] (Acervo da família Lotti)
- 36 - Marlene, [19-?] (Acervo da família Lotti)
- 37 - Duas mulheres não identificadas, c. 1900 (Daniel Cowin Collection)
- 38 - Sojourner Truth, 1864 (The Metropolitan Museum of Art)
- 39 - Juca Rosa, Studio Henschels, 1870 (Völkerkundemuseum der Universität Zürich)
- 40 - João em Pirapora, [19-?] (Acervo da família Lotti)
- 41 - Hermínia (antes), [19-?] (Acervo da família Lotti)
- 42 - Hermínia (depois), [19-?] (Acervo da família Lotti)
- 43 - João (avô), [19-?] (Acervo da família Lotti)
- 44 - Homem desconhecido, c.1920 (Daniel Cowin Collection)
- 45 - Lúcia, [19-?] (Acervo da família Lotti)
- 46 - João (avô) II, [19-?] (Acervo da família Lotti)
- 47 - Pessoas desconhecidas, ZJS Ndimande and Sons, 1976a (NATAAL)
- 48 - Pessoas desconhecidas, ZJS Ndimande and Sons, [197-?] (NATAAL)
- 49 - Valdomira, [19-?] (Acervo da família Lotti)
- 50 - Valdomira II, [19-?] (Acervo da família Lotti)
- 51 - Pessoas desconhecidas, ZJS Ndimande and Sons, 1976b (retirado de NATAAL)
- 52 - Augustina, [19-?] (Acervo da família Lotti)
- 53 - Menina desconhecida (Mozella), cir. 1920 (Retirado do Instagram)
- 54 - Detalhe Retrato de grupo de mulheres membros da missão, Kalaigolo, Papua Nova Guiné, ca. 1908-1910 (University of London. School of Oriental and African Studies)
- 55 - It's all a blur... Georgia Scherman Projects, Sandra Brewster, 2019 (Site da Artista)
- 56 - Família, 1985 (Acervo da família Lotti)
- 57 - Retrato desconhecido, 1984 (Acervo da família Lotti)
- 58 - Família II, 1984 (Acervo da família Lotti)

4 Algumas Considerações Não Finalizadas

Diante dessa pesquisa e trabalho, ainda carrego muitas questões sobre as relações entre fotografia, representatividade negra e fruição a partir do encontro entre eles. Desde minhas investigações, sejam elas antes, durante ou fora do meio acadêmico, nunca havia encontrado um pensador que fosse talvez um dos mais qualificados para tratar das potências das artes e da cultura quanto Edouard Glissant. Quando me deparava com suas produções, especialmente o conceito de opacidade, identifiquei um possível método robusto para explorar o campo artístico bem como questões de identidade, diferença cultural e negritude (embora este último não seja uma questão central em seus escritos).

Partindo de meu interesse e fascínio pela imagem fotográfica, busquei neste trabalho apresentar como a opacidade pode operar e se relacionar com o campo da fotografia, explorando-a como ferramenta conceitual e prática para analisar as complexidades da representação visual de sujeitos negros. A partir dessas análises, identifiquei e atribui alguns aspectos da opacidade na fotografia, como:

- Opacidade na própria prática fotográfica/construção de imagem - o ofício ou processo artístico-criativo como produtor de incertezas e negociações com o desconhecido.
- Gestos de Recusa - referindo aos gestos, feições e atitudes dos sujeitos referente aos parâmetros que estivessem sujeitos e/ou recusando a própria visualidade da imagem como forma de proteção e/ou resistência;
- Autodefinição - ação consciente na construção da própria imagem para afirmar uma narrativa visual individual ou coletiva, conectada (ou não) a discursos políticos e sociais.
- Opacidade ilustrativa - estratégias e procedimentos deliberadas (ou não) que negam a transparência nítida da imagem (semelhança com “gestos de recusa”) ; ou efeitos do tempo que alteram os sentidos e significados da imagem (ex: desbotamento, rasgo, mofo, borrão etc).

Esses elementos mostram como a opacidade vai além de sua compreensão literal e pode ser usada como estratégia para desafiar leituras simplistas, afirmando a singularidade e a profundidade da experiência negra. Dessa forma, pude me aproximar e explorar um pouco como sujeitos negros em contextos diaspóricos têm utilizado a visibilidade e o campo fotográfico para desafiar ou produzir retóricas de discursos e estereótipos que continuam sendo atribuídos na hipervisibilidade da cultura visual, ao mesmo tempo em que afirmam sua presença e constroem memórias.

A partir da minha experiência como estudante e pesquisador das produções artísticas negras, compreendi que a visibilidade e visualidade da imagem é um espaço muito importante para a negritude; vai além de um meio de expressão estética, é um território de disputa simbólica e uma plataforma de resistência a depender de suas intenções.

Considerando também minha experiência como educador em duas exposições que trabalham com produções de autorias negras, noto o quanto desafiador e complexo é lidar com as expectativas do público quando estes se deparam com obras que retratam figurativamente sujeitos negros. Além de constatar um olhar contaminado com racismos de costumes à brasileira, é um olhar apressado, superficial que reduz e desconsidera a complexidade da obra, classificando-o muitas vezes como produções identitárias e/ou políticas frequentemente ignorando a experiência estética e as escolhas formais do artista.

Diante desse contexto, vejo a opacidade também como um campo metodológico relevante a ser explorado na arte-educação, oferecendo um caminho interpretativo que respeita a complexidade e a autonomia dos sujeitos representados, incluindo os artistas e suas produções. Ela pode ser um convite aos educadores e o público a investigar as imagens, reconhecendo o que ela oferece de indícios e refutando reduções e atribuições racistas. Ao mesmo tempo, a opacidade redefine a maneira como a negritude é percebida e valorizada, abrindo espaço para abordagens que não se limitem à exposição da violência histórica. Nesse sentido, a contribuição de Glissant merece maior atenção e exploração no cenário brasileiro especialmente nas discussões sobre arte e nas recorrentes chamadas “práticas decoloniais/contracoloniais/descoloniais”.

Ao observar o cenário brasileiro, percebo que, parte das produções teóricas sobre fotografia e negritude majoritariamente concentram-se no contexto colonial, sejam elas em livros, artigos ou trabalhos acadêmicos. Estudos como “Negros no estúdio do fotógrafo” de Sandra Koutsoukos, “Sujeitos Iluminados: a Reconstituição das Experiências Vividas no Estúdio de Christiano Jr” de Fabiana Beltramim, “O negro na fotografia brasileira do século XIX” de George Ermakoff contribuem significativamente para a compreensão desse campo, tanto pela qualidade quanto pela importância de suas análises. No entanto, há uma carência de estudos que abordem a fotografia e negritude fora desse contexto ou que transcendem os vieses da dor e da memória da escravidão, explorando outras possibilidades de representação e usos da imagem. O que me refiro aqui não significa que tais produções teóricas sejam insuficientes, mas sim que há um espaço a ser ampliado por novas pesquisas e por uma geração emergente de artistas e acadêmicos que vêm trazendo perspectivas mais diversas contribuindo para o debate e a expansão desse campo.

Diante dessa carência nacional, recorri a produções estrangeiras, sobretudo, de autores estadunidenses, para construir parte da base conceitual deste trabalho. Autores como Tina Campt, Deborah Willis, bell hooks, Jeanne Moutoussamy-Ashe, Fred Moten e Saidya Hartman para citar alguns, têm abordado a fotografia e a negritude de maneira mais abrangente, deslocando-se das narrativas que enfatizam exclusivamente a dor e a violência. Embora essas referências não apareçam diretamente como bibliografia neste trabalho, suas reflexões foram essenciais para pensar outras formas de análise das imagens, sobretudo no que diz respeito à agência dos sujeitos retratados e às camadas de significação presentes nas fotografias. Dessa forma reforço novamente a necessidade de expandir as discussões no Brasil, tanto no campo artístico quanto no da mediação e da educação em artes, para que representações negras sejam compreendidas em sua complexidade e potência, e não apenas a partir de uma abordagem única centrada no “espetáculo da dor” e do passado traumático associados à memória da escravidão.

Apesar de todo o percurso traçado nesta pesquisa, a complexidade da imagem e da retratação negra no meio visual permanece ampla e incessante, oferecendo sempre novos sentidos e possibilidades de inter -

pretação. Assim como a opacidade proposta por Glissant, a fotografia de sujeitos negros oferece múltiplas possibilidades de significação que não podem ser totalmente traduzidas ou reduzidas a uma única leitura ou viés. Essa característica torna o estudo da imagem um campo dinâmico, onde novas abordagens e investigações são sempre possíveis e necessárias.

Assim, deixo um convite aberto: como a fotografia e a representação negra podem, juntas, nos levar a repensar o que vemos e como vemos? Que novas colocações, sensibilidades e incômodos podem emergir ao olharmos para essas imagens com a atenção que elas exigem e merecem? Mais do que conclusões, talvez o maior legado desta investigação seja o desejo de continuar explorando essas interseções, onde o visível e o invisível, o revelado e o oculto coexistem em constante tensão e diálogo.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Angela. **Quando a pele incendeia a memória**: nasce um fotógrafo no sertão do século XIX. Natal: EDUFERN, 2019. p.29, p. 41. Disponível em: https://issuu.com/rafaelsordicampos/docs/quando_a_pele_incendeia_3-ilovepdf- Acesso em: 11 out. 2024.

AZEVEDO, Militão de. **12315**. 1885. Papel albuminado. Disponível em: https://acervoonline.mp.usp.br/iconografia/12315-2/?perpage=12&order=ASC&orderby=date&taxquery%5B0%5D%5Btaxonomy%5D=tnc_tax_24&taxquery%5B0%5D%5Bterms%5D%5B0%5D=24&taxquery%5B0%5D%5Bcompare%5D=IN&taxquery%5B1%5D%5Btaxonomy%5D=tnc_tax_38&taxquery%5B1%5D%5Bterms%5D%5B0%5D=184&taxquery%5B1%5D%5Bcompare%5D=IN&pos=12047&source_list=term&ref=%2Fdenominacao%2Ffotografia%2F%3Fperpage%3D12%26view_mode%3Dmasonry%26paged%3D1004%26order%3DASC%26orderby%3Ddate%26fetch_only_meta%3D%26taxquery%255B0%255D%255Btaxonomy%255D%3Dtnctax_24%26taxquery%255B0%255D%255Bterms%255D%255B0%255D%3D24%26taxquery%255B0%255D%255Bcompare%255D%3DIN%26taxquery%255B1%255D%255Btaxonomy%255D%3Dtnctax_38%26taxquery%255B1%255D%255Bterms%255D%255B0%255D%3D184%26taxquery%255B1%255D%255Bcompare%255D%3DIN%26fetch_only%3Dthumbnail%252Ccreation_date%252Ctitle%252Cdescription. Acesso em: 21 set. 2024.

AZEVEDO, Militão de. **Luiz Gama***. 1862-1890. Vidro/colódio/sais de prata. Disponível em: https://acervoonline.mp.usp.br/iconografia/luiz-gama-2/?perpage=12&order=ASC&orderby=date&taxquery%5B0%5D%5Btaxonomy%5D=tnc_tax_24&taxquery%5B0%5D%5Bterms%5D%5B0%5D=24&taxquery%5B0%5D%5Bcompare%5D=IN&taxquery%5B1%5D%5Btaxonomy%5D=tnc_tax_38&taxquery%5B1%5D%5Bterms%5D%5B0%5D=184&taxquery%5B1%5D%5Bcompare%5D=IN&pos=12479&source_list=term&ref=%2Fdenominacao%2Ffotografia%2F%3Fperpage%3D12%26view_mode%3Dmasonry%26paged%3D1040%26order%3DASC%26orderby%3Ddate%26fetch_only_meta%3D%26taxquery%255B0%255D%255Btaxonomy%255D%3Dtnctax_24%26taxquery%255B0%255D%255Bterms%255D%255B0%255D%3D24%26taxquery%255B0%255D%255Bcompare%255D%3DIN%26taxquery%255B1%255D%255Btaxonomy%255D%3Dtnctax_38%26taxquery%255B1%255D%255Bterms%255D%255B0%255D%3D184%26taxquery%255B1%255D%255Bcompare%255D%3DIN%26fetch_only%3Dthumbnail%252Ccreation_date%252Ctitle%252Cdescription. Acesso em: 27 out. 2024.

BLANCHARD & KONOLD. **[Two Unidentified Women]**. c. 1900. Foto-Álbum prata-Cartão de gabinete. Disponível em: <https://www.icp.org/browse/archive/objects/two-unidentified-women-6>. Acesso em: 27 out. 2024.

BREWSTER, Sandra. **Blur02.2**. 2019. Transferência de gel em papel de arquivo. Disponível em: <https://sandrabrewster.com/its-all-a-blur-georgia-scherman-projects/blur02-2/>. Acesso em: 27 out. 2024.

BREWSTER, Sandra. **Blur 18**. 2017. Transferência de gel baseada em foto em papel de arquivo. Disponível em: <https://ago.ca/agoinsider/figure-motion>. Acesso em: 25 out. 2024.

BROWN, John. **Powerful. though silent: Frederick Douglass portraits. Picturing Black History**, 2023. Disponível em: <https://picturingblackhistory.org/powerful-though-silent-frederick-douglass-portraits/>. Acesso em: 08 out. 2024.

BOAKYE, Lynette Yiadom-. **The Stygian Silk**. 2019. Óleo sobre linho. Disponível em: <https://www.culturetype.com/2021/08/05/encore-presentation-cut-short-by-covid-19-closure-lynette-yiadom-boakyes-tate-britain-exhibition-is-returning-in-fall-2022/>. Acesso em: 25 out. 2024.

CARDIM, Monica. **Identidade branca e diferença negra: Alberto Henschel e a representação do negro no Brasil do século XIX**. 2012. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. doi:10.11606/D.93.2012.tde-01072014-123956. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/002707901>. Acesso em: 07 set 2024.

CASSET, Mama. **[Sem título]**. [19-?]. Fotografia. Disponível em: <https://www.revuenoire.com/en/edition/casset-african-photo/>. Acesso em: 12. out. 2024.

Chaya Peterson. **A Black girl posing c. 1930's. Written above her is "Mozella"**. Captura de tela. Colorida. 2024. Instagram: @girl_gone_golden. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DCK1mYUynwC/>. Acesso em: 27 out. 2024.

CROOKS, Julie. Sandra Brewster and Ming Smith: UnKnowing the Image. **Mice Magazine**. 2023. Disponível em: <https://micemagazine.ca/issue-four/sandra-brewster-and-ming-smith-unknowing-image>. Acesso em: 22 nov. 2024.

DAMMANN, Carl. **Porträt von Juca Rosa**. c. 1870. Carte-de-Visite. Disponível em: <https://visual-history.de/2015/06/23/alberto-henschel-und-die-fruehe-portraetfotografie-in-brasilien/>. Acesso em: 27 out. 2024.

DECARAVA, Roy. **5 Men**. 1964. Fotografia. Disponível em: <https://www.jacksonfineart.com/artists/857-roy-decarava/works/45748/>. Acesso em: 25 out. 2024

DRAPER, Louis. **John Henry, Lower East Side, Nova York**. 1960. Impressão em prata gelatinosa vintage, impressa. Disponível em: <https://www.stevenkasher.com/exhibitions/louis-draper>. Acesso em 25 out. 2024.

EL-HADI, Nehal. Ensemble interview: Dr. Fred Moten. **Mice Magazine**, 2023. Disponível em: <https://micemagazine.ca/issue-four/ensemble-interview-dr-fred-moten>. Acesso em: 22 nov. 2024.

FAMÍLIA I. 1985. Fotografia. Acervo da família Lotti.

FAMÍLIA II. 1984. Fotografia. Acervo da família Lotti.

FETZER, Chelsea Lemon. A Grand Panorama: One Life Frederick Douglass Exhibit at the National Portrait Gallery. **BmoreArt**, 2023. Disponível em: <https://bmoreart.com/2023/06/a-grand-panorama-one-life-frederick-douglass-exhibit-opens-at-the-national-portrait-gallery.html>. Acesso em: 19 ago. 2024.

FRANCISCO e seus amigos do hospital. 1962. Fotografia. Acervo da família Lotti

FREDERICK Douglass. 1841. Daguerreótipo. Coleção de Gregory French. Disponível em: <https://bmoreart.com/wp-content/uploads/2023/06/EXHFD06.jpg>. Acesso em: 28 set. 2024

FREDERICK Douglass. 1856. Ambrótipo. Disponível em: https://bmoreart.com/wp-content/uploads/2023/06/NPG-NPG_74_75Douglass_d1-1.jpg. Acesso em: 28 set. 2024

GLISSANT, Édouard. **Poética da Relação**. 1. ed. São Paulo: Bazar, 2020.

HARTMAN, Saidiya. **Vidas Rebeldes, Belos Experimentos: Histórias Íntimas De Meninas Negras Desordeiras, Mulheres Encrenqueiras E Queers Radicais**. São Paulo, Editora Fósforo, 2022.

HERMÍNIA I (antes). [19-?]. Fotografia. Acervo da família Lotti.

HERMÍNIA II (depois). [19-?]. Fotografia. Acervo da família Lotti.

HOMEM desconhecido. c. 1920. Foto-Gelatina de prata. Disponível em: <https://www.icp.org/browse/archive/objects/unidentified-man-236>. Acesso em 27 out. 2024.

HOOKS, bell. **Art on my mind: visual politics**. New York: The New Press, 1995.

HOOKS, bell. **Olhares opositores: ensaios sobre o olhar político de raça e gênero**. 1. ed. São Paulo: Elefante, 2019.

JOÃO em Pirapora do Bom Jesus. [19-?]. Fotografia. Acervo da família Lotti.

KEITA, Seydou. **Bamako (Mali)**. 1948 - 1963. Fotografia. Disponível em: <https://ims.com.br/exposicao/seydou-keita-ims-sp/>. Acesso em: 27 out. 2024.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **Negros no estúdio do fotógrafo**. 1. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

LES Soeurs siamoises Millie et Christine McCoy, de l'album du capitaine Frederick Stevenson. c. 1870. Impressão em prata de albumina. Disponível em: <https://collections.mnbaq.org/fr/oeuvre/600008031>. Acesso em: 27 out. 2024.

LOTTI, Luiz, **Autorretrato**. 2022. Fotografia, preto e branco. Formato JPG.

MABRY, Hannah. **Photography, Colonialism and Racism**. University of San Francisco (USF). 2016. Disponível em: <https://www.semanticscholar.org/paper/Photography%2C-Colonialism-and-Racism-University-of-Mabry/3a250afbe1d42fd929be8cc3c6569ab16d870578>. Acesso em: 10 ago. 2024

MARSHALL. Kerry James. **A Portrait of the Artist as a Shadow of His Former Self**. 1980. Têmpera de ovo sobre papel. Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/668284>. Acesso em: 25 out. 2024.

NEVES, Eustáquio. **Série Arturos #2**, 2003-2005, Fotografia com técnica mista. Disponível em: <https://artequeacontece.com.br/sesc-ipiranga-apresenta-retrospectiva-de-eustaquio-neves/>. Acesso em: 25 out. 2024.

OJEIKERE, J.D. 'Okhai. **[Sem título]**. 1972. Impressão em gelatina e prata, Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio. Disponível em: <https://mam.rio/artistas/j-d-okhai-ojeikere/>. Acesso em: 25 out. 2024.

OJEIKERE, J.D. 'Okhai. **[Sem título]**. 1974. Impressão em gelatina e prata, Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio. Disponível em: <https://mam.rio/artistas/j-d-okhai-ojeikere/>. Acesso em: 25 out. 2024.

PESSOAS desconhecidas. [19-?]. Fotografia. Acervo da família Lotti.

RETRATO 3x4 Augustina. [19-?]. Fotografia. Acervo da família Lotti.

RETRATO 3x4 João (avô). [19-?]. Fotografia. Acervo da família Lotti.

RETRATO 3x4 João (avô) II. [19-?]. Fotografia. Acervo da família Lotti.

RETRATO 3x4 Lúcia. [19-?]. Fotografia. Acervo da família Lotti.

RETRATO 3x4 Lúcia II. [19-?]. Fotografia. Acervo da família Lotti.

RETRATO 3x4 Marlene. [19-?]. Fotografia. Acervo da família Lotti.

RETRATO desconhecido (vista da ponte Niterói). 1984. Fotografia. Acervo da família Lotti.

RETRATO de minha mãe (Marli). [198-?]. Fotografia. Acervo da família Lotti.

RETRATO de minha tia (Marlene). [198-?]. Fotografia. Acervo da família Lotti.

RETRATO de Valdomira. [19-?]. Fotografia. Acervo da família Lotti.

RETRATO de Valdomira I. [19-?]. Fotografia. Acervo da família Lotti.

RETRATO de Valdomira II. [19-?]. Fotografia. Acervo da família Lotti.

SALL, Amy (Org.). **The African Gaze: Photography, Cinema and Power**. New York: Thames & Hudson, 2024.

SCHLENCKER, Henry Percy. **Group portrait of female members of mission, Kalaigolo, Papua New Guinea**. ca. 1908-1910. Impressão em gelatina de prata. Disponível em: <https://digitallibrary.usc.edu/asset-management/2A3BF1D6HTZ3>. Acesso em 27 out. 2024.

SIDIBÉ, Malick. **Grande Família de Costas**. 2000. Fotografia. Disponível em: https://revistazum.com.br/revista-zum_6/estudio-malick . Acesso em: 27 out. 2024.

SIDIBÉ, Malick. **Well-off Malian couple shows off their Honda CA72 Dream**. 1962. Fotografia. Disponível em: <https://thevintagent.com/2017/08/15/malick-sidibe-the-eye-of-bamako/>. Acesso em: 12 out. 2024.

SIMPSON, Lorna. **Twenty Questions (A Sampler)**. 1986. 4 impressões Polaroid, 6 placas de plástico pretas gravadas. Disponível em: <https://lsimpsonstudio.com/photographic-works/1985-88>. Acesso em: 25 out. 2024.

SIMPSON, Lorna. **Waterbearer**. 1986. Impressão em gelatina de prata, letras em vinil. Disponível em: <https://lsimpsonstudio.com/photographic-works/1985-88>. Acesso em: 25 out. 2024.

SOJOURNER Truth, "I Sell the Shadow to Support the Substance". 1864. Impressão de prata albumina de negativo de vidro. The Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/301989>. Acesso em: 27 out. 2024.

SOUTHWORTH & HAWES. **Frederick Douglass**. 1845. Daguerreótipo. Onondaga Historical Association, Syracuse, NY. Disponível em: <https://bmoreart.com/wp-content/uploads/2023/06/Full-Plate-in-frame.jpg>. Acesso em: 28 set. 2024.

SMITH, Ming. **Sun Ra Space II (New York)**. 1978. Fotografia. Disponível em: <https://whitney.org/collection/works/64299>. Acesso em: 25 out. 2024.

STAUFFER, John. **Picturing Frederick Douglass with John Stauffer**. Youtube, 2 agosto de 2017. 1h29min15s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Lj0XY6NjXn4&t=1275s&ab_channel=MediaFactory. Acesso em: 19 ago. 2024.

WEEMS, Carrie Mae. **All the Boys (Blocked I)**. 2016. Pinturas, impressão pigmentada de arquivo e painel serigrafado montado em placa de gesso, diptico. Disponível em: <https://www.artnet.com/artists/carrie-mae-weems/all-the-boys-blocked-1-a-uALLUnoHoeCalAH4xerQig2>. Acesso em: 25 out. 2024.

WEEMS, Carrie Mae. **Slow Fade to Black #4 (Josephine Baker)**. 2010. Jato de tinta sobre papel. Disponível em: https://jackshainman.com/exhibitions/slow_fade_to_black. Acesso em: 25 out. 2024.

ZEE, James Van Der. **Beautiful Bride**. 1930. impressão de gelatina prateada. Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.223169.html>. Acesso em: 11 out. 2024.

Z.J.S. NDIMANDE & SON. **[Sem título]**. 1976a. Impressão em gelatina de prata em papel revestido com resina. Disponível em: <https://nataal.com/z-j-s-ndimande-and-sons>. Acesso em: 27 out. 2024.

Z.J.S. NDIMANDE & SON. **[Sem título]**. 1976b. Impressão em gelatina de prata em papel revestido com resina. Disponível em: <https://nataal.com/z-j-s-ndimande-and-sons>. Acesso em: 27 out. 2024.

Z.J.S. NDIMANDE & SON. **[Sem título]**. [197-?] Impressão em gelatina de prata em papel revestido com resina. Disponível em: <https://nataal.com/z-j-s-ndimande-and-sons>. Acesso em: 27 out. 2024

