CEFET/RJ
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

TRAJETÓRIAS E OLHARES NÃO CONVEXOS DAS (FOTO)ESCRE(VIVÊNCIAS): CONDIÇÕES DE ATUAÇÃO E DE (AUTO)REPRESENTAÇÃO DE FOTÓGRAFAS NEGRAS E DE FOTÓGRAFOS NEGROS CONTEMPORÂNEOS.

Vilma Neres Bispo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca – Campus Maracanã, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de grau de Mestre em Relações Étnico-Raciais.

Orientadora: Profa. Elisângela de Jesus Santos, Doutora, Sc.

Rio de Janeiro
Março de 2016

TRAJETÓRIAS E OLHARES NÃO CONVEXOS DAS (FOTO)ESCRE(VIVÊNCIAS): CONDIÇÕES DE ATUAÇÃO E DE (AUTO)REPRESENTAÇÃO DE FOTÓGRAFAS NEGRAS E DE FOTÓGRAFOS NEGROS CONTEMPORÂNEOS.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Campus Maracanã, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de grau de Mestre em Relações Étnico-Raciais.

Vilma Neres Bispo

Data da defesa: 03 de março de 2016.

Aprovada por:

_____

Presidente e Orientadora, Professora Elisângela de Jesus Santos
Doutora em Ciências Sociais pela UNESP
Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET / RJ)

_____

Professora Janaína Pereira de Oliveira
Doutora em História Social da Cultura pela PUC-RJ.
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ)

_____

Professora Maria Cristina Giorgi
Doutora em Estudos da Linguística pela UFF
Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET / RJ)

Rio de Janeiro
Março de 2016

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do CEFET/RJ

B622 Bispo, Vilma Neres
Trajetórias e olhares não convexos das (foto)escre(vivências) : condições de atuação e de (auto)representação de fotógrafas negras e de fotógrafos negros contemporâneo / Vilma Neres Bispo.—2016.
xvii, 126f. + apêndices e anexos : il. (algumas color.) ; enc.

Dissertação (Mestrado) Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca , 2016.
Bibliografia : f. 120-126
Orientadora : Elisângela de Jesus Santos

1. Fotógrafos negros. 2. Fotografia. 3. Memória coletiva. 4. Brasil – Relações raciais. 5. Brasil – Relações étnicas. I. Santos, Elisângela de Jesus (Orient.). II. Título.

CDD 305.8

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho:

À memória da minha ancestralidade
em nome dos meus antepassados próximos:
vó Almerinda Santa Bárbara Neres (1922-1972),
vó Damiana Ferreira de Jesus (1932-1994),
vô Feliciano Tomaz Bispo (1930-1967).
vô Júlio Arcanjo Neres (1902-1996),

Às crianças do presente, minhas sobrinhas e sobrinhos, de sangue e de alma, nossa continuidade:
Akili Marjane, Evelyn, Milena, Marcus Senghor e Samir Ébano!

Aos olhares não convexos das (foto)escre(vivências):
Lita Cerqueira – BA/ RJ
Januário Garcia – MG/ RJ
Irene Santos - RS
Bauer Sá - BA
Walter Firmo - RJ
Ras Adauto – RJ
Eustáquio Neves - MG
Márcia Guena – BA
Denise Camargo – BA/ SP
Rita Conceição (Cliff) - BA
Adriana Medeiros - RJ
Antônio Terra - RJ
Ierê Ferreira – RJ
Osvaldo Guilherme - RJ
Valéria Martins - RJ
Laila Santana – PE/ BA
Marina Alves – MG/ RJ
Henrique Esteves - RJ
José Andrade – RJ
André Frutuoso – BA
Ismael Silva - BA
Afronaz Kauberdianuz – RJ
Fafá Araújo – BA
Jedson Nobre - PE
Hugo Lima – RJ

Entre outras (foto)escre(vivências) que atuam tanto no anonimato como reconhecidamente!

AGRADECIMENTOS

[...] Quem irá me valer?
São pessoas, é a caminhada.
Quem irá me valer?
São meus sonhos no pó da estrada.
Quem irá me valer?
É o sorriso que guardo comigo.
Quem irá me valer?
É o segredo de fazer amigo.
Milton Nascimento e Fernando Brant[1]

"Os nossos passos vêm de longe" e são fortalecidos no curso da caminhada e a partir da luz de tantas outras pessoas. Visto que o meu ingresso ao Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais (PPRER), a princípio, aconteceu por um interesse profissional e pessoal, como também por motivação de amigas e amigos. Porém, devido ao fato de eu não ter obtido bolsa auxílio à pesquisa, seguramente, a minha permanência só foi possível com o apoio e a generosidade de algumas pessoas, as quais puderam me proporcionar uma jornada menos dolorida.

Eu serei eternamente grata a vocês:

À mainha, dona Tereza Neres, e ao meu pai, seu Vital Bispo, pela oportunidade de viver!

À minha amiga dona Isabel Terra, minha mãe capixaba carioca, pela acolhida nesses últimos meses de tensão e de incertezas, pela generosidade de um grande coração, pelo respeito, inspiração, incentivo e afeto. Pelos dias com cheiro de vida e pelas horas prolongadas e regadas com risos e até com lágrimas. Muito grata pelo lar aconchegante, onde nunca ficamos a sós em sua companhia e dos felinos. Bel, muito grata por tudo!

À minha amiga e irmã de alma Rosana Chagas, que desde 2003, quando nos conhecemos indo para Chapada Diamantina/ BA, de algum modo, tem acompanhado a minha jornada, às vezes, bem de perto e/ou à distância, como nesses últimos meses, mas com atenção e preocupação de uma irmã! Muito grata pela generosidade, afeto, cuidado, acolhida, cumplicidade, lazer, escuta, diálogos; por seu amor, que também é recíproco; pelas indagações, leituras, críticas, sugestões e contribuições! Muito grata pelas conversas prolongadas e à longa distância!

Ao Antônio Terra, muito grata pelo incentivo, apoio, generosidade, acolhida e

1 NASCIMENTO, Milton; BRANT, Fernando. Pra eu parar de me doer/Milton Nascimento e Fernando Brant**.** **Encontros e Despedidas** – 1985/Abril Coleções (Coleção Milton Nascimento; v. 19). São Paulo: Abril, 2012. pp. 35.

admiração!

À minha orientadora, professora doutora Elisângela Santos, muito grata por iluminar essa minha jornada e de apontar outras possíveis direções; muito grata por me acolher logo durante a sua chegada ao PPRER; grata pela compreensão e de não me fazer agir sob pressão; muito grata pela generosidade, paciência, incentivo, escuta, pelas leituras, sugestões, observações e contribuições. Muito grata por não desistir de mim, mesmo quando eu pensei pela segunda vez de renunciar a esse(s) percurso(s).

Eu sou também muito grata às pessoas que confiaram a mim os acontecimentos de suas trajetórias sociais:

– À fotógrafa inspiradora Lita Cerqueira, muito grata por sua luz, por me inspirar com o seu modo de viver! Sou grata a ti pelas trocas, pela acolhida, pelos risos e por me permitir sair um pouco da minha zona de conforto!

– Ao mestre e padrinho Januário Garcia, por acreditar neste trabalho e porque desde o início se mostrou atencioso, generoso e receptivo. Muito grata pela acolhida, admiração, respeito, incentivo. Muita grata pela objetiva, sempre à minha disposição! Muito grata pelo afeto!

– Ao Eustáquio Neves, ao Jorge Ferreira e ao Osvaldo Guilherme, sou grata a vocês pela generosidade e acolhida! A despeito de eu ter decidido de, no último momento, trabalhar com as trajetórias de Lita e Januário, devido aos percalços no campo pessoal. Eu espero poder refletir acerca do conteúdo das entrevistas que eu realizei com vocês em outro trabalho de modo mais abrangente. Sigamos com fé e energia!

À minha amiga, professora doutora Márcia Guena, minha eterna mestra desde a graduação, minha madrinha e fonte próxima de inspiração no jornalismo e no campo da fotografia! Muito grata pela idealização do Jornal do Beirú (2002-2005; 2011-2012) e pelas vivências oportunizadas por esse projeto; muito grata pela generosidade, preocupação e carinho. Em seu nome e nome de dona Umbelina, eu também sou grata a sua família, pela acolhida e admiração!

À minha irmã de alma Ariane Teixeira, muito grata pelo amor, cuidado e preocupação e por tentar diminuir a saudade com mimos e carinho.

Às minhas irmãs de sangue, Vânia, Vanessa e Viviane; e ao meu irmão Elias, pelas trocas, manhãs, tardes e noites compartilhadas no calor de vocês.

À Regina d'Paula, muito grata pela acolhida, carinho e generosidade!

À Estela Correia, muito grata pelo carinho, cuidado, incentivo, horas de lazer e risos!

Ao Carlos Humberto, muito grata pela generosidade, incentivo e acolhida!

Ao Leonardo Nascimento, muito grata por apresentar e indicar o nome de Lita Cerqueira, que até o ano de 2013 eu não tinha conhecimento da trajetória de Lita.

À memória da professora doutora Azoilda Loretto da Trindade, muito grata por sua trajetória e por seu legado em contribuição para a educação com reflexões e ações metodológicas para a inserção da diversidade étnico-racial nos contextos histórico-social do Brasil. Em vida, durante o meu ingresso ao PPRER, a professora Azoilda foi uma das minhas fontes de inspiração, por me incentivar e dizer: “sejamos potência de vida!”; e por me acolher com generosidade e afeto.

Às professoras da Banca Examinadora, em suma, muito grata pelo carinho de vocês, professoras Janaína Damaceno, Maria Cristina Giorgi e Janaína Oliveira!

À professora doutora Maria Cristina Giorgi, muito grata pelo incentivo, pela preocupação e disposição em se colocar na possibilidade de me orientar no período em que eu estava destituída de orientação; muito grata pelas palavras de motivação e por suas contribuições durante a banca de exame de qualificação e durante a banca de defesa, sem dúvida, obtive muita luz!

À professora doutora Janaína Damaceno, muito grata pela generosidade, inspiração e contribuições durante a banca de exame de qualificação.

À professora doutora Janaína Oliveira, muito grata pelas observações e contribuições durante a banca de defesa. Eu recebi as suas críticas e sugestões de correção com o coração aberto, pois achei pertinentes e, portanto, decidi segui-las; o resultou é este! *Odoyá*!

À professora e escritora Conceição Evaristo, pelo compartilhamento de sua vivência como escritora e por nos apresentar brilhantemente o conceito da escre(vivência)!

À Jocelene Ignácio pela motivação e indicação de leituras!

Ao professor doutor Renato Noguera, pela atenção e generosidade!

À Júlia Pereira, pela acolhida, generosidade, incentivo, leitura inicial e observações!

À Aline Vilaça, pelos ventos com leveza, motivação e generosidade!

Ao Diogo Marçal, pela generosidade, leitura inicial e observações!

Às amigas recém-chegadas e, igualmente, aos amigos do Coletivo de Negras e Negros Azoilda Loretto da Trindade-CEFET/RJ, do PPRER e também do NEAB-CEFET/RJ, muito grata pelos momentos de lazer e diálogos afrocentrados! À Nathália Araújo, Aline Vilaça, Tatiana Rosa, Alessandro Conceição, Humberto Manoel, Luana Martins Hugo Lima, Tula Pereira; e pelos incentivos iniciais de Luara Santos, Luane Bento, Joyce Gonçalves, Rosi Silva, Eloisa Ramos, Patrícia

Rodrigues, Reginaldo Tobias, Elisângela Cortes, Márcia Lobosco, Juliano Pereira...!

Ao corpo docente do PPRER e à equipe que atua nos bastidores da DIPP e do PPRER!

Às pessoas conhecidas de outros jardins, pela oportunidade de encontros e motivações: Iyalorisa Osun Funmilayo, mãe Alda d' Alcântara do Ile Ase Orisanlá J´Omi; Celeste Arruda; Josi Paim; Simone Melo; Fabiana Maia; Lio Nzumbi; Vanessa Pinheiro; Susana Santos e dona Olga Magalhães; Jaqueline Lima; Lázaro Silva, dona Gilcélia Castro e família; ; Ayeola Moore e ao mestre Carlos Moore; Viviane Ferreira; Rozangela Leite, dona Efigênia Leite e família; Geny Guimarães; Adriana Moreira; Regimeire Maciel; Juliana Gonçalves; Neli Rocha; Luiz Carlos Velame; Gilcimar Dantas; professoras do fundamental: Roseli e Patrícia Cintra; Danila de Jesus; Elaine Marcelina; Mia Lopes; Cláudia Rios; Izzy Gomes; Urânia Muzanzu; Bárbara Nascimento; Sandra Regina; Greice Oliveira; Angelica Basthi; Suelaine Carneiro; Ruth Pinheiro; Biza Vianna; Deivison Nkosi; Gildean Silva; Sérgio Gonçalves; Luiz Torres; Célia Regina Oliveira; Maurício Hora; Alexandre Rosa; Pedro D-Lita; Louise Silva; Umberto Alves; Maria da Penha Guimarães; Lilian Neves; Seth Racuse; Ari Capela; Hamilton Borges Walê; Raimunda Oliveira; Vilma Reis; Iraildes Andrade; Carla Cristina de Jesus; Marcelo Reis; Veluma Azevedo; Bergman Pereira; Mônica Ribeiro; Camilla Soueneta; João Gabriel do Nascimento; Roberta Maria; Margareth Augusta e filhas - Fernanda Mota, que tornou-se colega de profissão – e filho; professor Zeca Chaves; Gabriela Watson; David Romberg!

Às pessoas dos encontros profissionais, de 2013 a 2016: Equipe de produção dos curtas de animação "*Nana & Nilo e o tempo de brincar"* e "*Nana & Nilo e os animais*"; Equipe do Centro de Articulação de Populações Marginalizadas (CEAP); Equipe do Centro Afro Carioca de Cinema Zózimo Bulbul; e nos segundos de conclusão da minha dissertação, à equipe de produção do projeto cinematográfico *"Ilha do Futuro*"!

Muito grata por suas potências de vida em reconhecimento da minha!

Muito grata pela oportunidade de aprendizagem e de vivências compartilhadas!

Muito obrigada, Axé!

EPÍGRAFE



Imagem 01 (Epígrafe): Isabel Terra na representação de uma fotógrafa e Vilma Neres, a pessoa fotografada, representação das (foto)escre(vivências), em 02 fev. 2016, cidade do Rio de Janeiro, RJ. Foto de Antonio Terra, concepção de Vilma Neres, inspirada na figuração de John Xiniwe e Albert Jonas.

Representação social da (foto)escre(vivência)

A imagem fotográfica apresenta-se a partir de conceitos objetivos subjetivamente. Desse modo, a imagem fotográfica disposta na página anterior, como epígrafe e texto visual, exibe a figuração de duas mulheres. Portanto, essa imagem simboliza a (auto)representação de como se realiza o ato fotográfico, bem como reflete sobre a importância do diálogo entre profissional da imagem fotográfica e a pessoa fotografada, para que haja respeito mútuo na construção da figuração do Outro, e de como esse Outro espera se ver figurada durante o processo de construção de sua representação. Assim o ato fotográfico só acontece após um processo que antecede à captação da imagem, e será envolvido com as intenções da fotógrafa ou do fotógrafo sob critérios de jugo estético e político. Logo, essa imagem aponta para o objetivo desta dissertação, além disso, promove a representação social da (foto)escre(vivência), não apenas pelo fato de existirem duas mulheres negras, mas porque sintetiza a noção de recepção e de contemplação da imagem fotográfica. Diante disso representa-se a princípio, duas mulheres adultas, que sou eu mesma e dona Isabel Terra e quis produzir também a partir desta representação da (foto)escre(vivência) outras com homens e com crianças. Ressalto, que a idealização e produção dessa imagem – de representação visual da (foto)escre(vivência) - foi inspirada em outra imagem fotográfica (Imagem 14 – Anexo 1, ver página 134) produzida entre 1891 e 1893, em que se observa a figuração de dois músicos adolescentes sul-africanos, John Xiniwe e Albert Jonas.

RESUMO

TRAJETÓRIAS E OLHARES NÃO CONVEXOS DAS (FOTO)ESCRE(VIVÊNCIAS): CONDIÇÕES DE ATUAÇÃO E DE (AUTO)REPRESENTAÇÃO DE FOTÓGRAFAS NEGRAS E DE FOTÓGRAFOS NEGROS CONTEMPORÂNEOS.

Vilma Neres Bispo

Orientadora:
Professora Elisângela de Jesus Santos, Dra. Sc.

Resumo da dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow Fonseca – Campus Maracanã, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de grau de Mestre em Relações Étnico-Raciais.

Este estudo consiste em apresentar uma abordagem da fotografia como expressão e meio de produção da memória social, individual e coletiva, no sentido de estreitar os laços entre os sujeitos negros brasileiros. Para tal, buscou-se refletir as trajetórias da fotógrafa Lita Cerqueira e do fotógrafo Januário Garcia, visto que ambos propõem-se a revelar vivências do âmbito pessoal e coletivo como (auto) representação humana de seus pares bem como na condição de sujeitos negros tais como são, imbuídos das questões que envolvem o ser humano. De outro modo, o sujeito negro é representado com base em estereótipos e estigmas racializados por meio das construções midiáticas. Diante disso, refletiu-se similarmente como importa a condição de sujeito negro da fotógrafa e do fotógrafo na luta contra essas construções imagéticas que subjugam o lugar e a condição da cidadã e do cidadão negro brasileiro. Assim, propõe-se um diálogo com o conceito de escre(vivência) elaborado pela escritora e pesquisadora Conceição Evaristo, para reflexão das (foto)escre(vivências) e do ativismo antirracista visual fotográfico, como discursos que podem interferir na condição de atuação de profissionais da imagem fotográfica contemporânea.

Palavras-chaves: Trajetórias de fotógrafas e fotógrafos negros; Imagem fotográfica; Contra-representação; Memória social; Relações étnico-raciais.

Rio de Janeiro
Março de 2016

ABSTRACT

Non-Convex Trajectories and Observations of (Foto)Escre(Vivências): the conditions of social performance and auto-representation of contemporary afro-brazilian photographers.

Vilma Neres Bispo

Advisor:
Professor Elisângela de Jesus Santos, Dra. Sc.

A summary of a dissertation presented by the graduate program of Ethnic-Racial Relations of the Federal Center of Technology Education, Celso Suckow Fonseca-Maracanã Campus, as part of the requirement to receive the title of a Masters in Ethno-Racial Relations.

This study consists of presenting a methodology of the photographic process as a form of expression and construction of social memory to reflect upon the interconnections among Afro- Brazilians. To this end, this study sought to reflect upon the trajectories of the photographer Lita Cerqueira and Januario Garcia. Both reveal and humanize the personal and collective lives of their black subjects through (auto) representation. Normally, Afro-Brazilians are represented in the media through constructions of racial stereotypes. It is not enough to be a black photographer but rather to be critical of how one represents the other. This study proposes to unravel the process of photographic representation of the other, using a concept that is drawn from [escre(vivencia)], a mode of literary representation that is guided by ones own life experiences. Escre(vivencia), process developed by Conceicao Evaristo,hinges on three branches that encompass the body, life experience and the conditions of being identified as a black women.

Key words: Trajectories of Afro-Brazilian photographers; Photographic image; counter-representation; Social memory; Ethno-Racial Relations.

Rio de Janeiro
March of 2016

LISTA DE IMAGENS FOTOGRÁFICAS

Imagem 02 (Epígrafe) -	Isabel Terra na representação de uma fotógrafa e Vilma Neres, a pessoa fotografada, representação das (foto)escre(vivências), em 02 fev. 2016, cidade do Rio de Janeiro, RJ. Foto de Antonio Terra, concepção de Vilma Neres, inspirada na figuração de John Xiniwe e Albert Jonas	IX
Imagem 02 (Cap. II) -	Lita Cerqueira aos 63 anos, em 2015/ Imagem de Vilma Neres	54
Imagem 03 (Cap. II) -	Januário Garcia aos 69 anos, em 2012 / Foto de arquivo pessoal, cedida por Januário Garcia a Vilma Neres.	75
Imagem 04 (Cap. III) -	*Baiana na Lavagem do Bonfim*, 1976/ Foto de Lita Cerqueira/ reprodução Vilma Neres.	97
Imagem 05 (Cap. III) -	*Senhora artesã de frigideira,* Coqueiros-Maragogipe (BA), 1989. Foto de Lita Cerqueira/ reprodução Vilma Neres.	99
Imagem 06 (Cap. III) -	*Pequena artesã,* 1988, Maragogipe/BA; Foto de Lita Cerqueira/ reprodução Vilma Neres.	101
Imagem 07 (Cap. III) -	Cartão-postal (frente e verso) - Mestre Cebolinha, 1976, Salvador/ BA. Foto de Lita Cerqueira/ reprodução Vilma Neres.	103
Imagem 08 (Cap. III) -	Cartão-postal (frente e verso) – Peter Tosh, 1980, Rio de Janeiro/ RJ. Foto de Lita Cerqueira/ reprodução Vilma Neres.	105
Imagem 09 (Cap. III) -	Capa do LP "*Essa tal criatura*" de Leci Brandão, selo Polydor, LP lançado em 1980. Foto de Januário Garcia.	107
Imagem 10 (Cap. III) -	Lélia Gonzalez (1935-1994), em 1980. Foto de Januário Garcia/ reprodução Vilma Neres.	109
Imagem 11 (Cap. III) -	Abdias Nascimento (1914-2011), em 2004. Foto de Januário Garcia/ reprodução Vilma Neres.	111
Imagem 12 (Cap. III) -	Cartaz da campanha "O negro na publicidade brasileira", impulsionada pelo fotógrafo Januário Garcia, com fotografias de sua autoria/ reprodução Vilma Neres.	113
Imagem 13 (Cap. III) -	Ensaio do bloco afro Olodum, em 1982, Centro Histórico de Salvador, BA. Foto de Januário Garcia / reprodução Vilma Neres.	115
Imagem 14 (Anexo 1) -	Os adolescentes músicos sul-africanos, John Xiniwe e Albert Jonas, no Estúdio em Londres, entre 1891 e 1893. Fonte: Hulton Archive/ Getty Images a partir do site oficial da Autograph ABP.	133
Imagem 15 (Anexo 2) -	Cartaz da exposição "Cosmopolita", de Lita Cerqueira, realizada em 2015 em Venezia – Itália.	134
Imagem 16 (Anexo 2) -	Cartaz da exposição *"Collective-Collectible",* com fotografias de Lita Cerqueira e de outras pessoas, realizada em 2011, na cidade de Paris – França.	135
Imagem 17 (Anexo 2) -	Cartaz da exposição *"A Fotografia como Eu Sou: Lita Cerqueira",* com fotografias de Lita Cerqueira, realizada em 2010, na cidade de São Paulo – SP, Brasil.	136

Imagem 18 (Anexo 2) -	Cartaz da exposição *"Lita Cerqueira",* com fotografias de Lita Cerqueira, realizada em 2009, na cidade de São Paulo – SP, Brasil.	137
Imagem 19 (Anexo 2) -	*Folder* informativo da exposição *"Remanescentes de Quilombos do Estado do Rio de Janeiro",* com fotografias de Januário Garcia, realizada em 2009 no Rio de Janeiro - RJ, Brasil.	138
Imagem 20 (Anexo 2) -	Cartaz da exposição *"Esclavages: memoire, heritages et formes contemporaineso",* com fotografias de Januário Garcia, realizada em 2009 em Paris - França.	139
Imagem 21 (Anexo 2) -	Cartaz da exposição *Les diásporas africaines um pont sur l'atlantique",* com fotografias de Januário Garcia, realizada em 2009, na cidade de Anehó - Togo.	140
Imagem 22 (Anexo 2) -	Cartaz da exposição "*Negros: passado, presente",* com fotografias de Januário Garcia, durante segunda Conferência de Intelectuais da África e da Diáspora (CIAD), realizada em 2006, na cidade Salvador – BA, Brasil.	141

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CEMA	Colégio Estadual Marquês de Abrantes, Salvador / BA.
CNB	Congresso do Negro Brasileiro.
CDAB	Comitê Democrático Afro-Brasileiro.
ECA	Estatuto da Criança e do Adolescente.
EBA	Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia.
FAB	Força Aérea Brasileira.
FUNABEM	Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor.
IPCN	Instituto de Pesquisas das Culturas Negras.
ICEIA	Instituto Central de Educação Isaías Alves, Salvador / BA.
INEP	Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira.
JBM	Jornal Brasileiro de Medicina.
LDB	Lei de Diretrizes e Base da Educação Brasileira.
MAB	Museu Afro Brasil, São Paulo / SP.
MN	Movimento Negro, aqui refere-se aos diferentes segmentos de luta antirracista por inserção e valorização, da pessoa negra e da cultura negra em todas as esferas da sociedade brasileira.
MNU	Movimento Negro Unificado.
P&B	Diz-se do filme fotográfico preto e branco.
PESP	Pinacoteca do Estado de São Paulo.
PPRER	Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais.
SAM	Serviço de Assistência ao Menor.
TEN	Teatro Experimental do Negro
UFF	Universidade Federal Fluminense.
USP	Universidade de São Paulo.
W.E.B	William Edward Burghardt Du Bois (1868-1963), nome completo do jornalista, historiador, educador e sociólogo estadunidense.

SUMÁRIO

	Introdução	01
1.	**Capítulo – O ato fotográfico opera pela objetiva subjetivamente**	07
1.1	Introdução: relações étnico-raciais no Brasil	07
1.2	Imagem fotográfica comunica: representação social contemporânea no Brasil	17
1.3	Um discurso visual sobre si	27
1.4	A escrita com a luz	31
1.4.1	Introdução	31
1.4.2	A fotografia da vivência	38
1.4.3	(Foto)escre(vivência) e memória social	43
2	**Capítulo – Trajetórias e Olhares não Convexos: Lita Cerqueira e Januário Garcia**	51
2.1	Lita Cerqueira: mulher negra fotógrafa	54
2.1.1	Antes e depois: encontro da/com a fotografia	60
2.1.2	Enfrentamento das tensões entre raça e gênero	68
2.1.3	Madame e empregada de si mesma	70
2.2	Januário Garcia	75
2.2.1	Infância como alicerce da vida	76
2.2.2	Uma ponte entre fotografia e militância política	80
2.2.3	Discursos visuais de Januário Garcia	87
3	**Leitura de imagens das (foto)escre(vivências) de Lita Cerqueira e Januário Garcia**	93
3.1	*Corpus* fotográfico de Lita Cerqueira	96
3.2	*Corpus* fotográfico de Januário Garcia	106
	Considerações finais	117
	Referências Bibliográficas	120
	Apêndice 1 – Nota das entrevistas com a Lita Cerqueira e com Januário Garcia	127
	Apêndice 2 – Questionário referencial das entrevistas de história oral e TCLE	130

Anexo 1 – Figuração dos adolescentes sul-africanos Albert Jonas e John Xiniwe 133
Anexo 2 - Memória em cartaz: Lita Cerqueira e Januário Garcia 134

INTRODUÇÃO

> […] um acontecimento vivido é finito,
> ou pelo menos encerrado na esfera do vivido,
> ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites,
> porque é apenas uma chave para tudo
> o que veio antes e depois.
> **Walter Benjamin**[1]

Há duas décadas, ainda no início da adolescência, eu dei início a este trabalho ao perceber, de maneira traumática, a importância da fotografia na minha vida. Embora planejada, esta narração poderia ter sido *escrita com a luz*[2]…

Pois, num certo dia, quando passávamos pela Rua Carlos Gomes no Centro de Salvador – Bahia, mainha e eu fomos abordadas por uma mulher branca que se apresentava como fotógrafa. Ela convenceu mainha a entrar no estúdio fotográfico. Nós entramos e logo mainha foi persuadida com elogios: "*que gracinha"*, *"quantos anos ela tem*? […]", ao se referir à minha pessoa.

Passados alguns minutos, lá estávamos nós dentro de uma sala com fundo infinito, lâmpada de holofote e sombrinhas com flash. E além de mainha, eu e a fotógrafa, havia outra mulher, talvez, como assistente.

Elas puseram muitas peças de roupas e acessórios em mim, mas eu recordo do meu cabelo preso ao centro da cabeça, como uma coroa e de um vestido branco que se assemelhava a indumentária característica de uma baiana de acarajé. Durante uma pose e outra, mainha e eu trocávamos olhares de admiração! Ao terminar o ensaio, mainha e a fotógrafa dialogaram e depois de alguns dias, outra pessoa do estúdio apareceu lá em casa com as fotos ampliadas e impressas: o ensaio ficou lindo. Mas, à época, nem mainha e nem pai puderam pagar pela produção daquelas imagens. Até hoje lembro de algumas daquelas imagens que espelhavam a minha face, o meu corpo com pouco menos de 10 anos. Em resumo, não ficamos com aquele ensaio fotográfico por não haver pagamento. Assim, as fotos retornaram ao estúdio e de acordo com aquela pessoa, seriam apagadas numa bacia d'água.

Vários anos foram necessários para que eu percebesse o quanto mexeu comigo a ausência de sensibilidade daquelas profissionais da imagem. Visto que a escrita com a luz é completa em si, a imagem como objeto, e também complexa por ser carregada de códigos, ao

---

[1] BENJAMIN, 1987, p.37.
[2] Utilizarei a expressão *escrita com a luz* como sinônimo de imagem fotográfica, pois, em grego, o termo "fotografia" quer dizer "escrita de luz", pois, faremos um diálogo com o conceito de *escre(vivência)* elaborado pela escritora e pesquisadora Conceição Evaristo, como veremos no primeiro capítulo.

expressarmos conforme as nossas subjetividades e ao contexto social e histórico, de como percebemos o outro e as coisas. Mas eu só pude compreender esse trauma a partir de um processo de autoanálise, iniciado em paralelo ao meu ingresso no PPRER e dos diálogos entre amigas e amigos.

Esse trauma marcou-me tanto que até hoje é difícil estipular um preço pelo trabalho que realizo enquanto fotógrafa. Isto é, eu escolhi tornar-me bacharela em Jornalismo para poder exercer-me como fotógrafa. Então é com esse ofício que eu devo garantir a minha (sobre)vivência. Mas, por outro lado, busco estratégias - e uma dessas foi a de permanecer no campo acadêmico - tanto para situar a produção fotográfica, tal como prática social ao servir de extensão da memória social, individual e coletiva, como em reconhecimento das trajetórias dos meus pares que atuam no campo da imagem e na condição de sujeito negro – fotógrafas negras e fotógrafos negros.

Daí identifico que, como uma chave, esse trauma abriu caminho para que eu me encontrasse na direção do campo da fotografia. Pois, em 2004 fiz um curso de iniciação técnica em Fotografia pelo Liceu de Artes e Ofícios da Bahia. Já durante esse curso, comecei a observar nos livros sobre fotografia que não havia nenhuma indicação das trajetórias de fotógrafas negras e de fotógrafos negros, como também de suas produções. Isso inquietou-me, mas ficou “de molho” por alguns anos no meu consciente. Nesse período, eu fazia parte de alguns grupos de movimento social organizado pelas questões estudantis e de combate ao racismo.

Recordo de que localizei um material impresso que estampava uma imagem da filósofa Lélia Gonzales (1935-1994) (ver imagem 10/ p.109) e o crédito dessa foto era do fotógrafo Januário Garcia. Fui pesquisar para saber quem era e vi que ele era negro. Saber disso foi muito importante para mim, que já aspirava tornar-me fotógrafa profissionalmente. Tanto que em 2005 eu escolhi o curso de Comunicação Social/Jornalismo pela possibilidade de poder trabalhar como fotógrafa e/ou fotojornalista.

Muitas águas rolaram e então movida por questões pessoais, tanto afetivas quanto pela possibilidade de ingressar no mestrado, em 2012 eu decidi sair de Salvador, depois de já ter residido na cidade São Paulo, para vir morar na capital do Rio de Janeiro. Sem antes ter imaginado que no ano seguinte, durante a manifestação histórica[3] do dia 20 de junho de 2013, eu teria a oportunidade de conhecer pessoalmente o fotógrafo Januário Garcia.

---

[3] Ver a matéria “Revolta dos turbantes” produzida por mim em abordagem da presença de militantes/ativistas negras e negros durante essa manifestação ao levantar bandeiras com destaque para as questões da população negra brasileira contemporânea. Disponível em: <http://migre.me/tlM5x>. Acesso em 20 ago. 2015.

Nesse período eu já havia decidido prestar a prova para o PPRER-CEFET/RJ, tendo como objetivo a linha de pesquisa Campo Artístico e Construção de Etnicidades. Então, o anteprojeto de pesquisa que eu apresentei à Comissão de Seleção de discentes para o PRRER, descrevia uma pesquisa quantitativa para abordagem das condições de atuação e de (auto) representação de fotógrafas negras e de fotógrafos negros contemporâneos.

Mas como o campo seria os espaços de difusão da imagem fotográfica, a exemplo de galerias, acervo de imagens, etc., logo percebi que a jornada não seria viável por minha condição, sem nenhuma bolsa de auxílio financeiro para pesquisa e pelo curto espaço de tempo durante o mestrado. Após tardes e noites de diálogos com a minha irmã, Rosana, e depois de tomar conhecimento da existencialidade da fotógrafa Lita Cerqueira, decidi considerar apenas as trajetórias de Lita, Januário e Eustáquio Neves. No entanto, dentre essas trajetórias e por uma questão de tempo, considerando que eu fiz todo o trabalho de entrevistas e transcrição, cerca de 10 horas de áudio, neste trabalho eu me concentro nos percursos sociais de Lita e Januário.

Desse modo, este trabalho consiste no reconhecimento dessas trajetórias de pessoas que atuam profissionalmente no campo da fotografia, como uma modalidade de prática sociocultural, e que buscam revelar outros modos de ver tendo como referências as imagens fotográficas, para a produção da memória social do sujeito negro. O que para mim, sem a atuação consciente desses sujeitos sociais, a câmera fotográfica seria apenas mais um instrumento enigmático. Porque fotografar não consiste simplesmente no ato fotográfico em si, muito além, reflete como a cabeça pensa e como o coração sente. Acredito que no processo do ato fotográfico é possível expressar-se com consciência afetiva e crítica, para disseminar ações discursivas e estéticas das diferentes práticas culturais que compõem a sociedade brasileira.

De maneira que, no caso desta dissertação, trabalha-se com o estudo de duas trajetórias, uma mulher e um homem, contemporâneos no campo da fotografia. Em 2014, estabelecemos dois critérios para a identificação de histórias de vidas de fotógrafas negras brasileiras e de fotógrafos negros brasileiros. O primeiro critério refere-se as carreiras iniciadas na década de 1970; e o segundo é de que essas fotógrafas e esses fotógrafos ainda atuassem profissionalmente no ramo da fotografia. Porque a metodologia aplicada nesta dissertação foi a de relatos orais com perspectiva etnográfica.

Inicialmente, havia o interesse de estudar os percursos sociais de outras fotógrafas negras, além de Lita Cerqueira, como de outros fotógrafos, tal como Januário Garcia. Pois, com a tentativa de apresentar um panorama dessas trajetórias, portanto, havia-se o interesse de,

também, trabalhar com as trajetórias sociais de mais duas fotógrafas – Rita Conceição[4], baiana de Salvador, e Irene Santos, riograndense de Porto Alegre. Como também, além da trajetória do fotógrafo Januário Garcia, eu abordaria as trajetórias de Eustáquio Neves, Osvaldo Guilherme e de Jorge Ferreira. Contudo, como trata-se de um estudo de mestrado, não foi possível nesta dissertação desenvolver um estudo sobre mais de duas trajetórias.

Desse modo, opto por um caminho metodológico, sob orientação da sócio-antropóloga e professora Elisângela Santos (Dra., Sc.), que consiste numa descrição etnográfica conferida a partir da perspectiva do antropólogo Cliford Geertz (1978), em que o trabalho de campo foi baseado nas entrevistas gravadas com a fotógrafa Lita Cerqueira e Januário Garcia, seguida de transcrição dos áudios e análise das informações conforme as questões teóricas tecidas nos três capítulos desta dissertação.

Então, a escrita desta dissertação foi desenvolvida com base em diferentes diagonais teóricas (filosófica, sociológica, psicológica, histórica, antropológica), porque compreendo que a linha de pesquisa "*Campo Artístico e Construção de Etnicidade"* do PPRER permite refletir por diferentes pontos de vista e de modo multidisciplinar. Desse modo, busquei estabelecer uma relação social, histórica e antropológica entre as trajetórias de Lita e Januário, em relação ao enfrentamento do racismo e de outras opressões nos espaços de difusão do texto visual, neste caso, da escrita com a luz (imagem fotográfica).

Como também quis garantir destaque para as produções fotográficas tanto de Lita quanto de Januário, ao apontar a importância da imagem a partir do seu caráter como objeto, para a transformação social frente aos estigmas e aos estereótipos raciais. Pois, ao considerarmos a imagem fotográfica como meio de expressão, ela funciona como extensão da memória social, individual e coletiva, da população negra brasileira, para o entendimento dos elementos identitários das práticas culturais destes grupos.

Em paralelo às trajetórias de Lita e Januário, busquei refletir acerca da imagem fotográfica segundo as contribuições de Martins (2014), Kraus (2013), Kossoy (2009), Rouillé (2009), Oliveira (2009), Mauad (2008), Folts et. al (2007), Entler (2007), Araújo (1995), Roland Barthes (1982; 1984) e de Sontag (1981); nos estudos de memória com base no aporte teórico de Candau (2014) e Halbwachs (1990); sobre sujeitos, dupla consciência, identidades culturais, trajetórias sociais, relações e étnico-raciais, opressões interseccionalizadas, estigma, branquitude, complexo pesicoexistencial, a partir das colaborações de Munanga (2015; 2008), Hall (2014; 2013), Trindade (2013), Ratts (2013), Müller (2011), Carneiro (2010), Rocha et. al. (2010), Mazrui (2010), Moore (2007), Fanon (2008), Goffman (2004), Du Bois (1999), Souza

[4] Mais informações, ver o site da ONG Bahia Street: Disponível em: <http://migre.me/tlM6A>. Acesso em 2015.

(1983), Costa (1983), Nascimento (1982), Gonzales e Hasenbalg (1982); acerca de trajetórias sociais seguindo as contribuições de Santos (2011) e Delory-Momberger (2008); representação midiática, dupla percepção, contra-representação as imagens de controle com apoio nos aportes teóricos de Damaceno (2008), Pereira e Gomes (2001), Rodrigues (2001), Wills (1998) e Goffman (1985); e entendimento do conceito de discurso e violência simbólica a partir de Hall (2013), Chauí (sd.), Foucault (2009) e Bourdieu (1998).

A seguir apresento uma síntese do conteúdo abordado em cada um dos três capítulos, com destaque para o objetivo geral.

"Capítulo I – O ato fotográfico opera pela objetiva subjetivamente".

Propõe um estudo com base em produções teóricas acerca de ideologia, contra-representação e imagens de controle, dupla consciência, racismo e tipologia das relações étnico-raciais no Brasil, no sentido de refletirmos como as construções e representações imagéticas estereotipadas operantes através dos meios midiáticos contribuem para reforçar os estigmas sócio raciais. Nesse sentido, ao legitimarem e fixarem funções sociais, por meio das construções imagéticas, destinadas ao sujeito negro em conformidade com a hierarquização estabelecida e a partir de construções históricas de desigualdades sociais e econômicas, que demarcam diferenças no conjunto das relações étnico-raciais entre brancos e negros. Além de aprofundar a abordagem acerca dos desafios de se estabelecer o discurso da (foto)escre(vivência), no sentido de legitimar a necessidade de construção da memória social (individual e coletiva) como mecanismo de organizar e fortalecer os laços socioculturais e históricos do sujeito negro brasileiro. E ainda mais, refletimos acerca de ativismo antirracista visual fotográfico como crítica contemporânea aos conflitos resultantes das relações étnico-raciais no Brasil.

"Capítulo II – Trajetórias e Olhares não Convexos das (Foto)Escre(Vivências): Lita Cerqueira e Januário Garcia".

Trata das trajetórias sociais da fotógrafa baiana de Salvador, Lita Cerqueira, que atua há mais de 40 anos no campo da fotografia; e do fotógrafo mineiro de Belo Horizonte Januário Garcia, que também atua profissionalmente há mais de quatro décadas, com base nas imagens fotográficas que revelam temas tais como família, rituais (nascimento, festas, refeições, etc.), personalidades públicas, manifestações identitárias, trabalho na infância, movimento social negro, etc. Além de, novamente, vincularmos as ações realizadas e enfrentadas no processo de cisão das relações raciais e de gênero, no caso de Lita, nos espaços de difusão da fotografia, a partir das reflexões já desenvolvidas no primeiro capítulo.

"Capítulo III – Leitura de imagens das (foto)escre(vivências)".

Apresenta em contraposição a banalização dessas reproduções, uma amostragem de leitura de imagens fotográficas, para compreensão imagética do que reflito acerca das (foto)escre(vivências) a partir de uma amostra de imagens fotográficas produzidas por Lita Cerqueira e por fotógrafo Januário Garcia.

Em suma, este trabalho não busca conferir destaque às imagens de controle, isto é, às imagens que revelam estigmas e estereótipos racializados em detrimento da humanidade do sujeito negro e não branco. Porque acreditamos que são imagens massificadas no imaginário coletivo, por meio dos livros didáticos, da indústria do entretenimento e dos meios midiáticos. Reafirmo meu esforço, aqui, é de refletir a partir das trajetórias sociais de Lita e Januário sobre a importância de prestigiarmos imagens produzidas com base nas objetivas fotográficas que capturam as subjetividades dos olhares não convexos. Acredito que ao reproduzir as imagens de controle, cairei na armadilha, ainda que com o reforço de uma leitura crítica, de lhes atribuir importância pela força do impacto vinculado à escrita com a luz, que em determinados contextos sobrepõem à imagem fotográfica.

Capítulo I – O ato fotográfico opera pela objetiva subjetivamente

Fotografia é para mim uma necessidade.
A necessidade de expressar e comunicar.
Enquanto a necessidade existir, eu vou criar.
Angèle Etoundi Essamba[5]

I. 1. Introdução: relações étnico-raciais no Brasil

No Brasil, é possível que a matéria do campo de estudo das relações étnico-raciais mostra-se em questão desde a proclamação da República, por volta de 1889. Contudo, parece ser pouco compreendida em sua dimensão enquanto matéria multidisciplinar e que, por sua vez, é necessária às diferentes áreas do universo acadêmico, no sentido de trazer luz ao problema da hierarquização de sujeitos sociais com base no fenótipo, em consequência do racismo enquanto *"produto historicamente determinado",* como situa o etnólogo Carlos Moore (2007). Assim, supomos que a primeira geração de intelectuais, que se debruça sobre a temática das relações étnico-raciais a partir de metodologias científicas, buscou reformular a ideia de superioridade e inferioridade entre seres humanos a partir de seus fenótipos. No cotidiano, ainda hoje, as relações raciais articulam-se muito bem se a estrutura hierárquica for mantida conforme rege a cartilha dessas construções históricas baseadas nas características físicas e comportamentais dos sujeitos. Isto é, estruturalmente, a base da pirâmide social é composta pelo grupo negro e o topo pelo grupo branco.

Como aponta o antropólogo Kabengele Munanga (2008) através do estudo "*Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*", é possível que a primeira geração de intelectuais brasileiros que inicia o debate em torno das relações étnico-raciais, ao propor a mestiçagem como mecanismo ideológico no processo de branqueamento da população brasileira, seja composta por: Sílvio Romero, Euclides da Cunha, Alberto Torres, Manuel Bonfim, Nina Rodrigues, João Batista Lacerda, Edgar Roquete Pinto, Oliveira Viana, Gilberto Freyre, etc. Então, a mestiçagem passa a ser formulada por esses intelectuais já durante a primeira República, que compreende ao período de 1889 a 1930, como marco histórico de construção do racismo científico no Brasil, e que, mesmo depois de mais de um século, ainda pulveriza a atmosfera desta sociedade.

Munanga (2008) destaca ainda que tais pensadores brasileiros foram influenciados pelo "*determinismo biológico do século XIX e início do século XX*". De algum modo, o pensamento

[5] Fotógrafa nascida na cidade de Douala, ao leste de Camarões, África Ocidental. Essamba já expôs no Brasil e é conhecida por fotografar mulheres negras e questionar os conceitos de alteridade e identidades culturais a partir de suas narrativas visuais.

dessa geração ainda permanece dentro da sociedade brasileira como ciscos que caem dentro do olho humano, incomoda, mas é quase imperceptível. Contudo, décadas depois, precisamente, por volta de 1950, outra geração revitaliza o campo de estudo das relações étnico-raciais. E, certamente, essa segunda geração de intelectuais brasileiros amplia esse debate ao apresentar outras reflexões teóricas, algumas vezes, sob uma perspectiva antirracista. Pois, Munanga (2008) realiza um apanhado contextualizado acerca das contribuições desses intelectuais para o contexto brasileiro em relação a esse campo, e analisa as reflexões dessa segunda geração de intelectuais, composta por: Roger Bastide[6], Florestan Fernandes[7], Abdias do Nascimento[8], Carlos Hasenbalg[9], Clóvis Moura[10], Lélia Gonzales[11], Oracy Nogueira[12], Kabengele Munanga[13], Roberto da Matta[14], etc.

Nesse sentido, a filósofa e uma das fundadoras do MNU Lélia Gonzales, como também o sociólogo Carlos Hasenbalg (1982[15]), apontam para *"a possibilidade de coexistência entre racismo, industrialização e desenvolvimento capitalista"* (p. 88). Pois, conforme a filósofa e o sociólogo,

> A raça, como atributo social e historicamente elaborado, continua a funcionar com um dos critérios mais importantes na distribuição de pessoas na hierarquia social. Em outras palavras, a raça se relaciona fundamentalmente com um dos aspectos da reprodução de classes sociais, isto é, a distribuição dos indivíduos nas posições da estrutura de classes distributivas da estratificação social. (GONZALES; HASENBALG, 1982, p. 89-90)

E desde o início da década de 1980, Gonzales e Hasenbalg já alertavam para a questão do mito de democracia racial, empreendido como desdobramento da ideia de mestiçagem, sendo a "*versão oficial*", que formula a trama das relações étnico-raciais. Pontuam também que

---

[6] BASTIDE, Roger; FERNANDES, Florestan. Relações raciais entre negros e brancos em São Paulo. São Paulo: Unesco; Anhembi, 1955.
BASTIDE, Roger; FERNANDES, Florestan. Brancos e negros em São Paulo. São Paulo: Editora Nacional, 1959. BASTIDE, Roger; FERNANDES, Florestan. O negro no mundo dos brancos. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.
[7] FERNANDES, Florestan. A integração do negro na sociedade de classes. 2 volumes. São Paulo: Dominus; EDUSP, 1965.
[8] NASCIMENTO, Abdias do. O genocídio do negro brasileiro. Processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
NASCIMENTO, Abdias do. O quilombismo. Petrópolis: Vozes, 1980.
[9] HASENBALG, Carlos. Discriminação e desigualdades raciais no Brasil. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
[10] MOURA, Clóvis. Sociologia do negro brasileiro. São Paulo: Ática, 1988.
[11] GONZALES, Lélia; HASENBALG, Carlos. Lugar de Negro/ Lélia Gonzales e Carlos Hasenbalg. – Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.
[12] NOGUEIRA, Oracy. Tanto preto quanto branco. Estudos de relações raciais. São Paulo: T. A. Queiroz, 1985.
[13] MUNANGA, Kabengele. Preconceito de cor: diversas formas, um mesmo objetivo. Revista de antropologia, v.21, Universidade de São Paulo, 1978.
MUNANGA, Kabengele. Negritude: usos e sentidos. São Paulo: Ática, 1986.
MUNANGA, Kabengele. Negritude afro-brasileira: perspectivas e dificuldades. Revista de antropologia. V.33. Universidade de São Paulo, 1989.
[14] DA MATTA, Roberto. Digressão, a fábula das três raças. In: DA MATTA, Roberto. Relativizando. Uma introdução à Antropologia Social. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
[15] O livro "*Lugar de Negro*", publicado em 1982 pela editora Marco Zero, escrito e organizado pela filósofa Lélia Gonzales e pelo filósofo Carlos Hasenbalg, apresenta uma abordagem contextualizada acerca do estudo das relações étnico-raciais no Brasil. Além de apontar possíveis caminhos de combate ao racismo, tais como, por meio da conscientização do sujeito negro (mulheres e homens) frente as questões e vicissitudes que causam danos à população negra, e proporcionam, de certo modo, benefícios à população branca.

o pensamento do mito de democracia racial foi construído no início do século XX por Gilberto Freyre, e nas palavras dessa filósofa e desse sociólogo*, "Freyre criou a mais formidável arma ideológica contra o negro"* (p. 84), ao destacar que havia flexibilidade cultural por parte do colonizador branco português no tocante a mistura do povo brasileiro.

No tocante à reflexão de Gonzales e Hasenbalg, para compreensão de como o mito de democracia racial desarticula a luta política antirracista no Brasil, Munanga (2008) observa que:

> O mito de democracia racial, baseado na dupla mestiçagem biológica e cultural entre as três raças originárias, tem uma penetração muito profunda na sociedade brasileira: exalta a idéia [*sic*] de convivência harmoniosa entre os indivíduos de todas as camadas sociais e grupos étnicos, permitindo às elites dominantes dissimular as desigualdades e impedindo os membros das comunidades não-brancas de terem consciência dos sutis mecanismo de exclusão da qual são vítimas na sociedade. (MUNANGA, 2008, p. 77) (**grifo nosso**).

Por esse ângulo, o mito de democracia racial, ainda hoje, constitui-se, possivelmente, como um vetor que fragiliza as políticas públicas de ações afirmativas direcionadas às populações negras e também indígenas. Basta considerar a produção de outros sentidos de representação imagética, neste caso os que seguem na perspectiva de *contra-representação*[16] do sujeito negro brasileiro, aqui em questão, pois, parece não atingir o mesmo alcance das *imagens de controle*. De certo modo, sabemos do porquê isso ainda não é possível, tendo em vista que os meios de comunicação de massa pertencem a grupos de supremacia branca e que, por sua vez, compactuam na veiculação do *racismo discursivo*. Pois, devido ao longo processo de construção histórica que antecedem o discurso da mestiçagem e de democracia racial como mito que inaugura a ideia de "nação brasileira[17]".

Ainda hoje, essa questão opera como resultado das construções disseminadas a partir dos meios midiático. Porque, como poderemos observar a partir da análise da jornalista e pesquisadora Sandra Almada (2012) acerca da questão de mídia e racismo, *os meios de comunicação podem ser entendidos como o "intelectual coletivo" a serviço de um poderio representado pelos agentes econômicos da informação e do entretenimento",* o Brasil que é construído é um país que se pensa, se traduz, se vende e se consome a partir do fenótipo do sujeito branco (mulheres e homens) euro descendente. Ou seja, no Brasil, os meios midiáticos:

> **São gerenciados por elites descendentes dos grupos sociais que, no passado histórico do país, sempre gozaram de privilégios (inclusive o de**

[16] Como veremos neste capítulo, tanto o conceito de *contra-representação* como de *imagens de controle*, são trabalhados pela antropóloga brasileira Janaína Damaceno (2008), apoiada na fundamentação da socióloga estadunidense Patricia Hill Collins (2002).

[17] Aqui, a compreensão de Estado é compreendida como "campos políticos e econômicos", segundo denominação do cientista político estadunidense Benedict Anderson (2008), para o qual a consciência de "nação" é construída, modelada, transformada e imaginada politicamente, no sentido em que "capta e expressa os anseios e esperanças reais, no calor do conflito social". Então, a ideia de nação "apresenta-se aberta e, ao mesmo tempo, fechada" (p.204).

> **formular e legitimar enunciados sobre o Outro e de difundi-los nos espaços de afirmação dos discursos sociais**, a literatura científica e ficcional, entre eles) e que perpetuam, agora, através de aparatos tecnológicos cada vez mais sofisticados, mitos e estereótipos ainda fortemente presentes no imaginário coletivo. (ALMADA, 2012, p. 26) (grifo nosso).

Em que os papéis sociais foram e continuam fixados no imaginário coletivo brasileiro e a maior parte do grupo negro permanece sob o regime. Segundo Moore (2012, p.208), das *"políticas e mecanismos de contenção (segregação racial), de dissuasão (atomização racial), predominando a via não abertamente repressiva*". No que diz respeito à esfera da educação e da história deste país, e em reconhecimento ao protagonismo social desses grupos étnico-raciais na formação do Brasil, as Leis 11.645 (2008) e 10.639 (2003), reconhecem a necessidade de revermos o passado, como também instituem a obrigatoriedade do ensino da cultura afro-brasileira, africana e indígena nos contextos da educação básica, dos níveis fundamental e médio.

Em outras palavras, a garantia de direitos sociais é privilégio dos sujeitos com fenótipos característicos do branco europeu. Nessa trama social, em que se baseia o modelo de relações raciais no Brasil, cabe ao sujeito negro as funções subalternas que se aproximam do servilismo. Quando um sujeito negro se exerce socialmente no campo jurídico, da medicina, acadêmico, executivo, dos meios de comunicação, seja como jornalista ou até mesmo como fotógrafo, etc., não é reconhecido como tal e, consequentemente, não é tratado como profissional que lhe confere o cargo. Então, de acordo com o Censo de 2010, realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas (IBGE, 2011), a população negra corresponde a 50,7% de um total de 190.755.799 milhões de habitantes. No entanto, mesmo sendo maioria, certamente a população negra parece não usufruir de cidadania plena, porque o exercício da cidadania plena é possível com a garantia dos direitos civis, políticos e sociais, conforme compreensão do historiador José Murilo de Carvalho (2007). Pois, *"os direitos políticos garantem a participação do povo no governo da sociedade"* e *"os direitos sociais garantem a vida em sociedade".* Ainda conforme o historiador,

> Os direitos civis são os direitos fundamentais à vida, à liberdade, à propriedade, à igualdade perante a lei. Eles se desdobram na garantia de ir e vir, de escolher o trabalho, de manifestar o pensamento, de organizar-se, de ter respeitada a inviolabilidade do lar e da correspondência, de não ser preso a não ser pela autoridade competente e de acordo com as leis, de não ser condenado sem processo legal regular. São direitos cuja garantia se baseia na existência de uma justiça independente, eficiente, barata e acessível a todos. (CARVALHO, 2007, p. 9)

Assim, como pontua o historiador, o fato de ainda não existir o exercício da cidadania plena no Brasil deve-se à *"incapacidade do sistema representativo de produzir resultados que*

impliquem a redução da desigualdade e o fim da divisão dos brasileiros em castas separadas pela educação, pela renda, pela cor" (p. 229). Dessa maneira, o sujeito negro (indivíduo e coletivo) tem os direitos civis e sociais violados no fluxo do cotidiano da sociedade brasileira, sobretudo pelo estigma da cor, porque a mobilidade de trânsito, seja em ascensão ou em trânsito literalmente nos espaços onde socialmente esse corpo não deveria se fazer presente, permanece sob vigilância constante pelo olhar repressor e opressor da sociedade, com base na construção racista.

Além disso, as desigualdades sócio raciais são visíveis a olho nu, sem desconsiderarmos as pesquisas que apresentam o quantitativo socioeconômico com recorte de cor/raça. Contudo, verifica-se que nas capitais brasileiras as regiões destituídas de bens e de serviços públicos, denominadas de favelas ou de bairros periféricos, próximos ou distantes dos centros onde pulsam a economia de cada cidade, são ocupadas majoritariamente por pessoas negras (pretos e pardos, de acordo com a nomenclatura do IBGE). Por exemplo, de acordo com dados e pesquisa do INEP (2015, p. 6), ao destacarmos os dados no campo da educação, observamos que "*a taxa de analfabetismo entre negros (11,5%), considerando-os a parcela de pardos e pretos, permanece o dobro da taxa entre brancos (5,2%)*".

Esse dado abala a mobilidade socioeconômica desse grupo, conforme pontua o economista Marcelo Paixão (2003):

> […] a elevada taxa de analfabetismo e o reduzido índice de escolaridade do povo brasileiro relacionam-se com uma baixa consciência política; reduzida disposição à organização popular, sindical e comunitária e à passividade em relação ao aparato político e economicamente dominantes. (PAIXÃO, 2003, p. 247).

A despeito da baixa escolaridade ser um indicativo das desigualdades sócio raciais, constitui em mais um dos fatores que operam como mecanismo para manutenção de uma estrutura sustentada pelo racismo e construída historicamente. Nesse sentido, ao fazer uma análise com recorte racial, o economista destaca que:

> A maior taxa de analfabetismo dos negros/as parece refletir as, comparativamente, piores condições de vida dos afro-descendentes; concomitantemente a ação do preconceito racial em sala de aula e no ambiente escolar e; a falta de expectativas de uma melhor colocação profissional posto às sinalizações pouco promissoras enviadas pelo mercado de trabalho para este grupo. (PAIXÃO, 2003, p. 261).

Essas estatísticas comprovam como a segregação racial se consolida dissimuladamente enquanto um dispositivo político, na tentativa de impedir a ascensão social e econômica das populações de *melanina acentuada*[18]. De acordo com o Moore (2012), o modelo vigente que

[18] Embora a expressão *"melanina acentuada"* seja utilizada dentro dos distintos segmentos de movimento negro, seu uso tornou-se corriqueiro para definir pessoas negras, com o projeto *Nova Dramaturgia da Melanina Acentuada*, de autoria do dramaturgo e ator

caracteriza as relações raciais no Brasil – e, igualmente, em outros países da América Latina, do Oriente Médio e Índia –, fundamenta-se nos modelos tipológicos dos períodos pré-industriais e pré-capitalistas. Como explica o etnólogo:

> […] até o auge do capitalismo industrial na Europa Setentrional nos séculos XVIII e XIX, os diferentes modelos de relações raciais surgidos no mundo funcionaram exclusivamente em torno de critérios fenotípicos e pigmentocráticos para garantir a exclusão e a submissão dos segmentos raciais subalternizados. Somente a partir da chamada Modernidade, e particularmente a partir do século XIX, surgiriam modelos sociorraciais especificamente fundamentados na biologia e na genética. ” (MOORE, 2012, p. 201-202)

Além disso, o racismo discursivo aparelhado pelos meios de comunicação, sobretudo televisivos, apresenta como característica o discurso da “*branquidade normativa (o branco que se coloca discursivamente como padrão de humanidade) e a estética ariana (hipervalorizada de traços europeus, particularmente nórdicos)* ” (ROCHA, et. al., 2010, p. 82). Nesse sentido, de acordo com a psicóloga Maria Aparecida Silva Bento (2005), “*a branquitude diz respeito a um conjunto de práticas culturais que são normalmente não-marcadas e não-nomeadas*” (p. 5). O conceito de branquitude, segundo a pesquisadora Liv Sovik (2009, p. 50): *“é atributo de quem ocupa um lugar social no alto da pirâmide, é uma prática social e o exercício de uma função que reforça e reproduz instituições, é um lugar de fala para o qual uma certa aparência é condição suficiente. ”* Ou seja, determinada e definida a partir do fenótipo do sujeito branco.

Como sabemos que o racismo passa a ser determinado com *“legitimação teórica”* a partir da produção de saber científico, desde as últimas décadas do século XIX, como vimos a partir das contribuições de Munanga (2008). Então, tomamos por compreensão e o enfoque dado por Moore (2007), para quem o “*racismo é um produto historicamente determinado*” e não apenas um produto ideológico como comumente é compreendido. O que sugere que, como ideologia, poderia ser mudado, transformado, esquecido. Afinal de contas, ideologias podem sucumbir, mas o que testemunhamos em relação ao racismo é o que poderíamos chamar de “*natureza intransigente*”.

Conforme nota o etnólogo, o racismo atravessa ao longo da história da humanidade os modos de produção, as religiões, as filosofias e as ideologias e não se presta à solidariedade humana. Denota: “*o racista, seja homem ou mulher, compartilha seus sentimentos antinegros no interior de sua família sem necessariamente gerar conflito algum no seu lar. Ou seja, a solidariedade intragênero, realidade historicamente fundada, é pulverizada pela dinâmica racial*. ” (MOORE, 2012, p. 227).

Aldri Anunciação. O projeto teve início no ano de 2013, que propõe disseminar, por meio da dramaturgia escrita e do teatro negro contemporâneo, questões da população negra, como também a atuação cênica de atrizes negras e de atores negros.

A compreensão de Moore (2007) acerca do racismo como historicamente determinado, compreende outra contribuição que foge às análises sobre essa questão, em relação ao seu argumento dos benefícios, normalmente pensado na chave dos custos para a população negra, o etnólogo defende que é "*inútil discutir acerca do ódio racial sem remeter aos custos e benefícios que ele implica para todos os segmentos e atores sociais que compõem as sociedades e nações historicamente racializadas.* " (MOORE, 2012, p. 228). A força do argumento do autor justifica a longa citação:

> [...] em nenhum momento, se deve esquecer que, desde o que conhecemos do seu início, o racismo surgiu e se desenvolveu em torno da luta pela posse e a preservação monopolista dos recursos vitais da sociedade. Na Antiguidade, esses recursos eram território (terra, água, rios e montanhas) e bens (rebanhos, cidades...). Seguidamente, esses recursos foram a própria força de trabalho alheio (escravos), a produção alheia (produtos agrícolas ou manufaturados) e as riquezas do meio ambiente e subsolo alheios (minerais, sal, especiarias, madeiras, marfim...). **Nas sociedades atuais, os recursos vitais se definem em grande medida em termos de acesso: à educação, aos serviços públicos, aos serviços sociais, ao poder político, ao capital de financiamento, às oportunidades de emprego, às estruturas de lazer, e até ao direito de ser tratado equitativamente pelos tribunais de justiça e as forças incumbidas da manutenção da paz. O racismo veda o acesso a tudo isso, limitando para alguns, segundo seu fenótipo, as vantagens, benefícios e liberdades que a sociedade outorga livremente a outros, também em função de seu fenótipo**. (MOORE, 2007, p. 228-229) (grifo nosso).

Se o racismo é subjugação, aniquilamento, dominação, pode também ser definido pela luta por sobrevivência e em defesa de uma humanidade. Assim, digamos que a sociedade brasileira envergonha-se ao reconhecer as práticas racistas do dia a dia, para combatê-las como problema racial existente em todos os setores desta sociedade. No entanto, essa mesma sociedade observa que há um problema de desigualdade sócio racial, mas que diz respeito ao fator econômico e que, por sua vez, pode ser resolvido paulatinamente com políticas públicas e divisão de renda.

Embora saibamos que o combate às desigualdades sócio raciais seguirá por longo prazo, será necessário que os movimentos sociais organizados, que têm como bandeiras de luta o combate à discriminação racial e o reconhecimento das diferentes identidades étnico-raciais que compõem este país, possam trafegar com estratégias políticas e conhecimento técnico por todos os campos sociais, sobretudo na área de comunicação social através da grande e da micro[19] mídia[20], em abordagem da representação do sujeito negro, também como protagonista no processo de construção e formação social, cultural e histórica do Brasil.

[19] Chamamos de "micro mídia" quaisquer dispositivos tecnológicos (produção e circulação de imagens fotográfica, novas mídias, etc.), utilizadas pelos sujeitos em grupos organizados socialmente. Mas com alcance de público limitado.

Esse reconhecimento refere-se a um processo antirracista que se ancora no reconhecimento do racismo como problema estrutural da sociedade brasileira; reflexão do mesmo no processo de realização de ações sociais a partir das expressões simbólicas, como também do campo acadêmico, legislativo, jurídico, político e executivo. Vejamos mais a seguir.

Pois, retomando a reflexão de como opera o racismo, conforme acrescenta o psiquiatra martiniquês Frantz Fanon (2008), "*a inferiorização é o correlato nativo da superiorização europeia*", então, é necessário "*ter a coragem de dizer: é o racista que cria o inferiorizado"* (FANON, 2008, p. 90). Assim, o racismo discursivo, incansavelmente midiatizado, institui o pensamento da *branquitude*, que faz acreditar que a condição de sujeito negro é limitada ao estigma da cor, "*em quem deliberadamente inculcaram o medo, o complexo de inferioridade, o tremor, a prostração, o desespero, o servilismo*" (CÉSAIRE *apud* FANON, 2008, p.25).

O trabalho desse psiquiatra foi pioneiro na elaboração da compreensão da ontologia negra em terrenos da psicanálise. O clássico, "*Pele Negra, Máscaras Brancas"*, inicialmente publicado no ano de 1951, analisa o impacto do racismo na psiquê humana, ao mesmo tempo em que tenta explicar os motivos que determinam sua origem. Fanon, ressalta, "*bem que existe o momento de 'ser para-o-outro', de que fala Hegel, mas qualquer ontologia se torna irrealizável em uma sociedade colonizada e civilizada. Parece que este fato não reteve suficientemente a atenção daqueles que escreveram sobre a questão colonial*" (p. 103). Segue o autor, "*A ontologia [...] não nos permite compreender o ser do negro. Pois o negro não tem mais de ser negro, mas sê-lo diante do branco*" (FANON, 2008, p. 103).

Aqui o racismo é percebido como um fenômeno que orienta e organiza a vida social e ontológica do ser negro, ou como nos diz Fanon, "o *negro não é*".

> Os elementos que utilizei não me foram fornecidos pelos 'resíduos de sensações e percepções de ordem, sobretudo táctil, espacial, cinestésica e visual', mas pelo outro, o branco, que os teceu para mim através de mil detalhes, anedotas, relatos. Eu acreditava estar construindo um eu fisiológico, equilibrando o espaço, localizando as sensações, e eis que exigiam de mim um suplemento. 'Olhe um preto! ' Era um *stimulus* externo, me futucando quando eu passava. Eu esboçava um sorriso. 'Olhe um preto! ' É verdade, eu me divertia. 'Olhe um preto! ' O círculo fechava-se pouco a pouco. Eu me divertia abertamente. 'Mamãe, olhe o preto, estou com medo! ' Medo! Medo! E começavam a me temer. Quis gargalhar até sufocar, mas isso tornou-se impossível. Eu não agüentava [sic] mais, já sabia que existiam lendas, histórias, a história e, sobretudo, a historicidade que Jaspers havia me ensinado. Então o esquema corporal, atacado em vários pontos, desmoronou, cedendo lugar a um esquema epidérmico racial. (FANON, 2008, pp. 104-105)

---

[20] Como comunicóloga, refiro-me a "grande mídia" como todos e quaisquer meios de grande circulação, veiculação e/ou transmissão de conteúdo em imagem, áudio e texto.

As sequelas psíquicas e sociais derivadas de tal violência são das mais variadas para o sujeito negro, e a negação de si é uma das consequências mais imediatas. O corpo é, portanto, um objeto anunciador direto do esquema superioridade (do eu) inferioridade (do outro). Daí a disseminação de signos contra a humanidade do sujeito negro, que são introduzidos por meio dos meios midiáticos, para a massificação do estigma da cor, que passará a ideia de interpretação a partir de um hábito ou de uma condição cultural.

Contudo, acrescenta-se que há algo de novo no bojo das relações raciais no Brasil, mas o que se espera é para daqui a médio e/ou longo prazo. Acreditamos que com a alteração da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), em que o Estado brasileiro, logo após Durban[21] - com a realização da *"III Conferência Mundial de Combate ao Racismo, Discriminação Racial, Discriminação Racial, Xenofobia e Intolerância Correlata*", realizada na data de 31 de agosto a 8 de setembro de 2001, na cidade Durban, África do Sul -, passa a reconhecer que existem mecanismos, sobretudo no âmbito da educação, que ocultam o protagonismo de determinados grupos de sujeitos sociais no processo de constituição desta sociedade. A alteração da LDB é verificada com a promulgação das Leis 10.639/2003 e 11.645/2008, em que ambas instituem à obrigatoriedade do ensino da história e cultura afro-brasileira, africana e indígena.

Desse modo, de acordo com o cientista social Valter Roberto Silvério e a psicóloga Cristina Teodoro Trindad (2012),

> a novidade e decorrente da centralidade que a política pública educacional passou a adquirir, para o movimento negro contemporâneo, como lugar de disputa da articulação de dois tipos de demandas que se tenta equacionar em seu interior. A primeira, em relação a qualidade da educação formal que é vista tanto como um direito, quanto como a forma por excelência de mobilidade ocupacional e social. A segunda é que a luta política por mais e melhor educação continua tendo como exigência o resgate da contribuição das culturas africanas para a formação social brasileira, para além das limitações proporcionadas pela agenda de pesquisas das agências de fomento. (SILVÉRIO; TRINDAD, 2012, p.907)

Esse passo constitui-se em uma fase importante para as relações sócio raciais no Brasil. Porque essas Leis, além de instituírem o ensino dessas histórias ocultadas, exigem revisão e/ou mudanças dos conteúdos curriculares, como também atentam para a possibilidade de ressignificação da história do país e para o estímulo da construção de relações sócio raciais mais saudáveis para todos os sujeitos.

Contudo, essa conquista é, certamente, resultado da luta organizada e protagonizada por sujeitos negros, que em diferentes momentos da história brasileira vem contribuindo para

[21] Para compreender com profundidade acerca dos assuntos tratados durante a terceira Conferência Mundial, ver o documento "*Declaração e Programa de Ação*", publicado pelo Fundo de População das Nações Unidas (UNFPA). Disponível em: <http://migre.me/tlM9a>. Acesso em 11 jan. 2016.

uma sociedade que possa promover os direitos individuais e coletivos com justiça para todas as cidadãs e todos os cidadãos. Neste sentido, em relação a questão da luta antirracista, podemos destacar diferentes segmentos do "*movimento negro contemporâneo*", como pontua o historiador Amílcar Araújo Pereira (2010). O autor destaca que:

> Levando em consideração as características específicas do movimento negro contemporâneo, o ano de 1978, [...], é considerado um marco: no dia 7 de julho, nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo, foi realizado um ato público em protesto contra a morte de um operário negro em uma delegacia de São Paulo e contra a proibição da entrada de quatro jovens jogadores de vôlei no Clube de Regatas Tietê pelo simples fato de serem negros. O ato, que teve repercussão nacional e internacional, acabou resultando na formação, no mesmo ano, do Movimento Negro Unificado (MNU), uma organização presente até hoje em vários estados e cuja formação parece ter sido responsável pela difusão da noção de "movimento negro" como designação genérica para diversas entidades e ações a partir daquele momento. (PEREIRA, 2010, p. 63) (grifo do autor).

Contudo, a expressão "movimento negro" pode ter sido cunhada antes, na década de 1930, pela Frente Negra Brasileira (FNB), conforme pontua o historiador com base nas contribuições da pesquisadora Regina Pahim Pinto. Pois, os grupos organizados politicamente em combate a discriminação racial, tinham em comum o planejamento de conjunto de ações como *"formas de iniciar o processo de construção de sua identidade racial negra"* (PEREIRA, 2010, p. 69). Assim, como propunha denunciar o mito de democracia racial; combater a discriminação racial; "afirmação de uma identidade racial positivada[22]"; *"a valorização das diferenças e a construção de uma "autêntica" democracia racial*[23]"; *"consciência da negritude" em oposição à idéia [sic] de "branqueamento*"[24].

São essas bandeiras de luta que, de certo, pautam as ações de diferentes segmentos do movimento negro contemporâneo. E desse modo vêm atuando organicamente desde a década de 1970, no campo das expressões artístico-culturais cênica, musical, imagética e literária. Isto é, do campo da produção simbólica e como exemplo, destacamos a musicalidade expressamente estética política dos blocos afro na Bahia; das letras musicadas por artistas que se colocam para o Brasil e o para o mundo. Muito embora, algumas dessas pessoas sofreram o exílio durante o regime militar, ainda assim puderam contribuir para a reflexão através de letras e ritmos com consciência crítica em relação a valorização dos elementos identitários da população negra brasileira, como Os Tincoãs, Leci Brandão, Gilberto Gil, Roberto Ribeiro, Candeia, Paulinho da Viola, João Nogueira, Milton Nascimento, Martinho da Vila, etc. Talvez, seja certo afirmar que tiveram influências de ações antecessoras ao período de 1970, a

[22] Idem., p. 62.
[23] Idem., p. 63.
[24] Idem., p. 62.

exemplo: da FNB que foi criada no início da década de 1930 como "*organização política"*[25]*;* e do Teatro Experimental do Negro (TEN), que se manteve de 1944 a 1961, fundado e dirigido pelo militante político antirracista, dramaturgo, escritor, artista plástico e cientista político Abdias do Nascimento, é também considerado um dos ícones e uma das principais referências para a luta em prol das questões de direitos humanos e da população negra. Nascimento teve uma trajetória orgânica como diretor do TEN, porque buscava *"ultrapassar os limites da função artística e empreender também uma ação social*" (GELEDÉS, 2011).

Para situarmos a localização do objeto desta dissertação, a fotografia como escrita com a luz de produção social, destaca-se a produção de imagens datadas desse período a partir das objetivas fotográficas operadas pelas subjetividades do fotógrafo Januário Garcia, assim como de Lita Cerqueira. Estes contribuem de modos distintos para a luta antirracista, ao exibirem os seus modos de ver e de fazerem (auto)representar a figuração dos seus pares - sujeitos negros – tais como são, humanos, como veremos no terceiro capítulo com base da leitura de imagens das (foto)escre(vivências) da fotógrafa Lita Cerqueira e do fotógrafo Januário Garcia.

1.2. Imagem fotográfica comunica: representação social contemporânea no Brasil

Busca-se então, aqui, seguir conforme o aporte teórico apresentado anteriormente, além de outras reflexões teóricas que servirão de âncora às questões suscitadas ao longo desta dissertação acerca dos usos e sentidos da imagem sob a mira da objetiva fotográfica subjetivamente. Contudo, o sociólogo Roland Barthes (1982) sugere que o *"estatuto particular da imagem fotográfica é: uma mensagem sem códigos"*. No entanto, aqui, refletimos que a escrita com a luz traz em si possibilidades de interpretação da mensagem. Porque através da imagem fotográfica, podemos ler e analisar questões sociais, políticas, identitárias e culturais sob distintos ângulos.

Compreendemos que a imagem fotográfica pode ditar e reforçar padrões, revelar violências, revelar afetos e compromissos, e uma série de outros sentimentos comuns a nós humanos. Como destaca a historiadora Ana Maria Mauad (2008) sobre o sentido social da escrita com a luz, que,

> [...] por meio de mensagens não-verbais, cujo signo constitutivo é a imagem. Portanto, sendo a produção da imagem um trabalho humano de comunicação, pauta-se, enquanto tal, em código convencionalizados socialmente, possuindo um caráter conotativo que remete às formas de ser e agir do contexto no qual estão inseridas como mensagens. (MAUAD, 2008, p. 28).

[25] Ver: Pereira (2010).

Isto é, um ato eternizado em uma imagem fotográfica carrega, sim, os seus códigos. Parece ser ingênuo pensar que esse modo de expressão visual captura a vida humana é imparcial. Além disso, a imparcialidade é um equívoco porque, como nos diz o teórico francês em arte contemporânea André Rouillé (2009), *"a imagem se ancora nas coisas (das quais conserva um traço) e na vivência do fotógrafo (suas percepções e seus sentimentos) "* (ROUILLÉ, 2009, p. 204). Assim é possível, portanto, afirmar que a produção de imagem fotográfica é também tocada pela ideologia dominante da sociedade.

Tal como nos diz a filósofa Marilena Chauí (2012):

> [...] a ideologia não é apenas a representação imaginária do real para servir ao exercício da dominação em uma sociedade fundada na luta de classes, como não é apenas a inversão imaginária do processo histórico na qual as ideias ocupariam o lugar dos agentes históricos reais. A ideologia, forma específica do imaginário social moderno, é a maneira necessária pela qual os agentes sociais representam para si mesmos o aparecer social, econômico e político. [...] Fundamentalmente, a ideologia é um corpo sistemático de representações e de normas que nos "ensinam" a conhecer e a agir. (CHAUÍ, 2012, sp.)

Para o teórico em Estudos Culturais Stuart Hall (2013), a ideologia apresenta-se como:

> [...] os referenciais mentais – linguagens, conceitos, categorias, conjunto de imagens do pensamento e sistemas de representação – que as diferentes classes e grupos sociais empregam para dar sentido, definir, decifrar e tornar inteligível a forma como a sociedade funciona. (HALL, 2013, p. 295).

Ainda segundo Chauí (2012), por definição, na ideologia as ideias estão "*fora do lugar*" o que significa dizer que "*as ideias deveriam estar nos sujeitos sociais e em suas relações, mas, na ideologia, os sujeitos sociais e suas relações é que parecem estar nas ideias*". A imagem é um produto social e como tal veicula um discurso visual que extrapola o estético, e é capaz de reproduzir ideologias que conformam a realidade social, produzindo o que podemos chamar de "*discurso competente*[26]".

Desse modo, a imagem fotográfica confere restrições, o que nos permitiria arriscar chamar de produção da imagem autorizada. Não no sentido legal que remete ao direito à imagem, mas a imagem autorizada no sentido de estar dentro dos padrões preestabelecidos da ideia que se faz do ser-sujeito. Por assim dizer, a imagem pode refletir aquelas e aqueles que

[26] Estou ciente de que a autora elege a burocratização das sociedades contemporâneas e a ideia de Organização como lugares centrais de onde se pode pensar melhor a questão do discurso competente. Contudo, ao pensar a questão da produção imagética na sociedade brasileira e como a imagem do homem branco e da mulher branca são consagrados e naturalizados como portadores da imagem universal que revela sempre o bom, o belo, o ser, defendo que a imagem produz também um discurso competente. Segundo Chauí (2012), "o discurso competente é o discurso instituído. É aquele no qual a linguagem sofre uma restrição que poderia ser assim resumida: não é qualquer um que pode dizer a qualquer outro qualquer coisa em qualquer lugar e em qualquer circunstância. O discurso competente confunde-se, pois, com a linguagem institucionalmente permitida ou autorizada, isto é, com um discurso no qual os interlocutores já foram previamente reconhecidos como tendo o direito de falar e ouvir, no qual os lugares e as circunstâncias já foram predeterminados para que seja permitido falar e ouvir. E, enfim, no qual o conteúdo e a forma já foram autorizados segundo os cânones da esfera de sua própria competência. "

têm o direito de serem vistas e vistos, representadas e representados, e como serem representadas e representados. Social e politicamente a imagem pode reforçar a competência do ser e, isto pode ocorrer exaltando uns em detrimento de outros, reforçando assim toda sorte de *"violência simbólica*".

O conceito de violência simbólica, trabalhado pelo sociólogo e um dos precursores do pensamento estruturalista francês Pierre Bourdieu (1989), permite refletir o modo como os mecanismos de dominação fazem com que os indivíduos tomem como "natural" as representações ou ideias sociais dominantes. Aí reside a força da violência simbólica imposta pelas instituições e pelos agentes que a animam. Portanto, a violência simbólica é fundamental ao apoio e exercício da autoridade que se expressa na sociedade. Conforme explica Bourdieu, a violência simbólica é o modo pelo qual pode-se explicar à adesão dos dominados ao jogo da dominação.

Mais uma vez, neste contexto que comunica, tomamos a imagem como parte integrante de um sistema simbólico, no qual:

> Os símbolos são os instrumentos por excelência da ''integração social': enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação [...], eles tornam possível o *consensus* acerca do sentido do mundo social, que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social [...]. (BOURDIEU, 1989, p.10).

Essa elucidação acerca da simbologia e, por sua vez, dos "sistemas simbólicos como estruturas estruturadas" tem como contexto o ambiente escolar. Tal qual "Os *"sistemas simbólicos", como instrumentos de conhecimento e de comunicação, só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados.* " (BOURDIEU, 1989, p. 9). É nesse sentido que, para Bourdieu, os meios de comunicação social, a família e a escola podem funcionar como instâncias de violência simbólica, em que "O poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem *gnoseológica*: o sentido imediato do mundo (e, em particular, do mundo social) [...]"[27].

Ou seja, o campo do saber humano, como da produção simbólica de sentidos, a exemplo, por meio da escrita com a luz, de algum modo, busca conduzir maneiras e modos de ver o mundo, segundo a perspectiva dominante. Mas, para nós, aqui, a ideia de dominação ou de poder se fazer expressar por diferentes dispositivos de produção social, pode estar relacionada a capacidade de persuasão dos sujeitos sobre outros; de poder se fazer comunicar; de poder conduzir processos de transformação social comum ao coletivo e não apenas ao indivíduo.

---

[27] Ibid., p. 9.

Em relação ao objeto e objetivos desta dissertação, a escrita com a luz com o seu potencial de discurso visual, entendemos como Hall (2013), para o qual a construção do discurso visual é protegida pela operação de códigos, em que os signos são reais e, digamos, transparentes, e os códigos provocam dissimuladamente uma articulação entre o signo e o referente, e funcionam na construção de percepções naturalizadas para encobrir os efeitos ideológicos. Discordando, portanto, de que a capacidade de interpretação do discurso visual veiculado é exclusivamente individual e particular à recepção. Nesse sentido, o teórico pontua que "*o 'conhecimento' discursivo é produto não da transparente representação do 'real' na linguagem, mas da articulação da linguagem em condições e relações reais*" (HALL, 2013, p. 434).

É muito comum a noção de que a imagem fotográfica é objetiva e impessoal e que depende apenas da tecnologia e dos acontecimentos, aqui, no caso dos reais e não ficcionais. Enquanto que os significados da imagem são atribuídos a ideia de que as pessoas são responsáveis por sugerir os significados das coisas e dos arranjos sociais conforme a figuração dos elementos na imagem fotográfica. Ou seja, a câmera fotográfica seria um instrumento cego[28], porque a fotografia revela ao mesmo tempo que oculta muito além do que é observado e produzido com o talento de quem opera a mecânica desse processo.

É nesse sentido que afirmamos que o discurso visual fotográfico é resultado do modo de avaliar o mundo conforme o repertório que compõe a existencialidade da fotógrafa ou do fotógrafo, confirmando aquilo realçado pela ensaísta e crítica de arte ativista estadunidense Susan Sontag (1981, p. 86), "*ninguém tira a mesma fotografia da mesma coisa*" ou da mesma pessoa. Desse modo, o processo de criação fotográfica é singular, no sentido de que aquele que fotografa ancora-se na subjetividade de quem o faz, ao mesmo tempo em que é influenciado pelo "caldeirão" da realidade social de onde emergem imagens reveladoras de discursos. É nesse sentido que a subjetividade é inerente a construção dos discursos visuais fotográficos, tomando o corpo numa dimensão política, social e cultural.

Pensando em termos técnicos, a objetiva fotográfica, por exemplo, é um acessório óptico que fica acoplado na parte central de quaisquer câmeras fotográficas, digital ou analógica, por onde acontece a captação da imagem. Ou ainda, objetiva seria o nome que se dá ao conjunto de lentes diferenciadas pela distância focal, variada em milímetros, e, popularmente, conhecida por *zoom*. Quanto às lentes, segundo o comunicólogo Erivam Oliveira

[28] Apoiamo-nos na ideia da câmera como um "instrumento cego" a partir da reflexão do pintor e fotógrafo alemão Max Ernest, em 1920, quase um século depois da invenção do primeiro processo fotográfico (daguerreótipo), porque até então a visão da fotografia era compreendida como um processo objetivo e impessoal. Quando, na verdade, conforme Susan Sontag (1981), a fotografia reporta a amplitude do que é observado com o talento de quem opera a mecânica do processo fotográfico e é, assim, portanto, o modo de enxergar o mundo conforme o repertório que compõe a essa existencialidade.

(2009, p. 59), elas "*podem ser convexas ou côncavas*", sendo que a primeira reflete a luz para dentro e, assim, propaga a imagem do elemento (coisas e/ou pessoas) de forma invertida e a segunda característica permite um efeito contrário.

Embora o termo convexo seja utilizado para determinar uma característica do plano das lentes ópticas utilizadas como recurso na produção fotográfica, ele nos serve como metáfora interessante para pensar os usos e sentidos da imagem sob a mira objetiva fotográfica da subjetividade. Ou para melhor especificar, os usos e sentidos da imagem do ser-sujeito negro produzidos por seus pares. De modo que fotógrafas negras e, igualmente, os fotógrafos negros buscam desconstruir a cultura do olhar invertido que insiste em aprisionar o sujeito negro e igualmente sua subjetividade no lugar do "*não-ser humano"* e tudo que daí decorre, como *"A negação da plena humanidade do Outro, [...]. O Não-ser assim construído afirma o Ser",* pontuado pela filósofa e militante política pelas questões de gênero e étnico-racial Sueli Carneiro (2005, p. 99).

Os repertórios[29] de fotografias mais antigos que registram a memória fotográfica de pessoas negras (referimo-nos à memória individual e coletiva), reportam as últimas décadas do século XIX e o problema reside no fato de que essas fotografias não propõem narrativas acerca do que é a vida das pessoas negras resguardadas em suas intimidades, subjetividades, afetividades, festividades ou espiritualidades. O contrário revela-se e são sempre "*imagens de controle*" que desconsideram os sentidos de humanidade na corporeidade das pessoas negras.

A antropóloga Janaína Damaceno (2008) analisa, por exemplo, de que modo pelo corpo de uma mulher negra nasce o conceito de raça, e por assim dizer, da inferioridade e da superioridade racial. Damasceno retoma a história da jovem *khoi-san* sul-africana, nascida em 1789, Sarah Baartman que foi, no início do século XIX, exibida publicamente em *freak shows* e "espetáculos" científicos europeus. É a alteridade e a diferença negra que dá ao branco o seu sentido de humanidade, isso porque a alteridade e diferença negra são construídas e reelaboradas pelos brancos como monstruosidade, ou seja, "*monstruosidades que tinham por função dar ao seu público mais confiança e consciência de si*[30] ". Ainda segundo a antropóloga,

> *"A medicina do século XIX foi uma dessas práticas discursivas que inscreveu o corpo como lugar de significação de diferença. Segundo Gilman (1985), o discurso científico médico construiu o conceito de negritude e de racismo a partir da diferenciação do corpo feminino negro pensado como anormal, desviante em relação ao corpo masculino europeu. Naquele se articulavam categorias de raça e gênero que universalizadas, acabaram por criar uma iconografia de hipersexualidade da mulher negra que impera até hoje e nisso o*

[29] Ver: Koutsoukos (2006), Ermakoff (2004) e Oszewski Filha (1989).
[30] Ibid., p. 2.

> *papel do anatomista francês, Cuvier foi preponderante. "* (DAMACENO, 2008, p.2).

Os trabalhos de Sandra Koutsoukos[31] (2006), Sofia Olszewski Filha[32] (1989) e do colecionador de fotografias antigas George Ermakoff[33] (2004) corroboram com as análises feitas pela antropóloga Janaína Damaceno. As fotografias antropométricas eram solicitadas por "cientistas" do século XIX, a exemplo do suíço Jean Louis Rodolphe Agassiz (1807-1873), para realizarem observações acerca das diferenças físicas e comportamentais de diferentes grupos étnicos e, assim, classificá-los por raças, no sentido biológico, para justificarem as teorias vigentes da época sobre superioridade racial das pessoas brancas e inferioridade das pessoas negras. Esses estudos também serviram, por exemplo, para análise das feições de quem já havia cometido algum tipo de crime e então tornaram comuns características físicas, como, por exemplo, pela cor da pele, espessura dos lábios, etc., para identificarem a partir do retrato falado detalhado de quem, apenas, pelas suas feições, tinha predisposição de vir a cometer algum crime. Ideias e pensamento racistas que, lamentavelmente, ainda hoje, flutuam no imaginário social brasileiro.

Dessa maneira, essas imagens fotográficas produzidas no século XIX são registros dos vestígios da realidade do período da escravidão e que revelam toda uma sorte de tipos de violência e dos abusos impostos às pessoas negras. O resultado de toda esta violência é que seu espectro paira ainda nos dias atuais. Todo um corpo simbólico foi construído e solidificado e a herança atinge o cotidiano da vida de muitos jovens negros inscritos no perfil do eterno suspeito padrão. Segundo Hall (2014), as características físicas e corporais qualificam as marcas simbólicas, a exemplo da pele, textura do cabelo, espessura dos lábios, etc., por serem visíveis e, assim, são utilizadas para estabelecer limites à mobilidade socioeconômica de pessoas negras.

Além disso, existe a representação social, embora saibamos que a elaboração desse conceito (representação) confere uma perspectiva sociológica, tendo a imagem fotográfica como meio pode adquirir diferentes contornos de leituras ambíguas entre quem produz a imagem e quem observa-a. O que faz a imagem ser, primeiramente, incorporada pelos atributos estéticos, além do poético, informativo, reflexivo e/ou, apenas, cênico performático, elaboradamente construídos e idealizados. Nesse sentido, essas interpretações implicam conflitos ao generalizar comportamentos, determinados fenótipos como padrões estéticos

---

[31] KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *No estúdio do fotógrafo. Representação e autorrepresentação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX*. Sandra Sofia Machado Koutsoukos. (Tese de doutorado). PPGM/ IA – UEC. - Campinas/ SP. 2006.

[32] OSZEWSKI FILHA, Sofia. *A fotografia e o negro na cidade de Salvador*. (Dissertação de mestrado). Salvador: EGBA; Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1989.

[33] ERMAKOFF, George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2004.

reafirmados na figuração de pessoas. Assim, segundo o pesquisador Rafael Augustus Sêga (2000), a imagem desdobra-se em duas faces, figurativa e simbólica, e é esse processo de absolvição que estabelecerá comportamentos. Nas palavras do autor: "*no caso das relações étnica, inter-raciais ou intergrupais, como os julgamentos sociais, os exemplos são explícitos quando a tendência é fixar a imagem do outro dentro de um status "natural" ou biológico. "* (Ibid., p.129) (grifo do autor).

Os indivíduos de pele negra – homem e mulher –, afro-brasileiros, nunca estão representados ocupando outros espaços e atuando em papéis diferentes e comuns aos indivíduos não negros. Seja nos meios televisivos, cinematográficos e até mesmo em imagens fotográficas e ilustrativas. Mas, a representação do sujeito negro é viável se esse estiver no "*lugar do negro*". Isto é, até então, os meios[34] de comunicação social, e, por assim dizer, dos meios de produção simbólica, no Brasil, contribuem para a marginalização, estigmatização e inferiorização do sujeito negro. Como exemplo, tomamos o meio televisivo, pois, como situa o cineasta e teórico, Joel Zito Araújo:

> **Na estruturação "modernizadora" do imaginário brasileiro, a produção televisiva contribuiu com um elogio permanente às características do segmento euro-descendente, reafirmando uma espécie de vitória simbólica da ideologia do branqueamento**. (ARAÚJO, 2010, p. 27) (grifo nosso).

Corrobora nesse sentido, o também cineasta e pesquisador João Carlos Rodrigues (2001):

> [...] um dos questionamentos mais frequentes feitos ao cinema brasileiro por intelectuais negros é o de que nossos filmes não apresentam personagens reais individualizados, mas apenas arquétipos e/ou caricaturas: "o escravo", "o sambista", "a mulata boazuda". (RODRIGUES, 2001, p. 29).

Ou seja, assim, a representação é atribuída não apenas ao indivíduo, mas ao grupo sócio racial, ao qual conferem as suas características físicas e corporais do sujeito que é representado sob perspectiva estigmatizada racialmente pelo fenótipo.

O ensaísta, poeta e pesquisador em Comunicação e Cultura, Edimilson de Almeida Pereira (2001), com coautoria da pesquisadora Núbia Pereira Gomes, nos advertem através do estudo "*Ardis da Imagem"* acerca das estratégias enganosas dos meios midiáticos contemporâneos na representação do Outro (o sujeito negro), pela metamorfose e das diversas maneiras de produzirem conteúdos. Estes reforçam e fortalecem os estereótipos racializados e negativos, e desse modo contribuem para a impossibilidade de emancipação sócio racial do sujeito negro dentro sociedade brasileira.

[34] Refiro-me as editoras de livros, revistas, jornais; campo publicitário; cinema; televisão.

Esse estudo nos faz seguir no mesmo sentido com a ideia de dupla percepção, que se articula na sociedade e subjetivamente, acerca das construções imagéticas negativas em torno da corporeidade do ser-sujeito negro, "*aprisionado pelos olhares que o excluem*" (PEREIRA; GOMES, 2001, p.39), em que se naturaliza características, entre infantilização e objetificação, em detrimento da condição humana. Em que "*o processo comunicativo da exclusão implica o envolvimento dos atores individualmente e, ao mesmo tempo, das instituições e grupos aos quais pertencem*"[35].

Dessa maneira, "*as ideologias discriminatórias se apoiam em afirmações absolutas que são impostas ao grupo às custas da fragilização da autoestima dos discriminados*"[36] e, então, os meios de produção simbólica e outros setores da sociedade acentuam esses aspectos com discursos imagéticos para justificar as opressões que operam a partir da lógica racista que atinge diretamente as pessoas negras.

Esse sistema controlado pela supremacia branca constrói e reproduz enquadramentos ideológicos ao delimitar e fixar o ser-sujeito negro em papéis físicos e sociais sempre de subalternidade. Além de construir padrões estéticos e rotular a presença social do sujeito negro de maneira estereotipada. Nas palavras do autor:

> Dos pontos de vista estético e ético, os negros estão nas margens da fotografia, tanto quanto ocupam as margens da sociedade. Isso implica dizer que o processo ideológico de diferenciação dos corpos tem como desdobramento a diferenciação dos espaços a serem ocupados. Os corpos negros – reduzidos à condição de objeto pela ideologia patriarcal e escravista – foram categorizados como modelo estético secundário sendo, por causa disso, empurrados para os espaços sociais desprivilegiados, tais como a senzala, as periferias urbanas e as colunas policiais dos periódicos. Os corpos brancos – sustentados como modelo estético dominante – se integraram aos espaços privilegiados da casa-grande e das colunas sociais. (PEREIRA; GOMES, 2001, p.214).

Com relação a importância ou não das margens do quadro que exibe a imagem fotográfica, e ao depararmo-nos com o recurso fotográfico da "regra dos terços[37]", o elemento (pessoas ou coisas) que poderá ser considerado importante, segundo o modo de ver da fotógrafa ou do fotógrafo, possivelmente, será focalizado em um dos quatro pontos. Mas pode ser tomado por todo um ângulo e/ou por todo o quadro.

Portanto, a expressividade do discurso da escrita com a luz ancora-se na ideia de que é possível promover representações sobre a contextualidade histórico-social, mas de modo a não iludir e não criar estigmas sobre quaisquer que sejam as origens identitárias dos sujeitos, por

---

[35] Ibid., p. 41.
[36] Ibid., p. 71.
[37] Trata-se de um recurso fotográfico. Isto é, de princípio para a composição da imagem fotográfica, que "*consiste na divisão de um quadro em três partes horizontais e verticais, formando-se quatro pontos de intersecção, sobre os quais o objeto pode ser efetivamente posicionado*" (FOLTS, et.al., 2007, p. 403).

exemplo, determinados a partir do fenótipo. Segundo o cientista social Erving Goffman (2004), os estigmas referem-se aos

> […] tipos de discriminações, através das quais efetivamente, e muitas vezes sem pensar, reduzimos suas chances de vida: Construímos uma teoria do estigma; uma ideologia para explicar a sua inferioridade e dar conta do perigo que ela representa, racionalizando algumas vezes uma animosidade baseada em outras diferenças, tais como as de classe social. Utilizamos termos específicos de estigma como aleijado, bastardo, retardado, em nosso discurso diário como fonte de metáfora e representação, de maneira característica, sem pensar no seu significado original. (GOFFMAN, 2004, p.8)

Assim, o estigma da cor pesa sobre a condição de sujeito negro, e é um mecanismo de desvalorização desse enquanto humano conforme o "padrão" de humanidade conferido pelas características do sujeito branco, por meio das representações imagéticas e midiatizadas.

Então, compreendemos que esse estigma cerceia as oportunidades de mobilidade social, que, ao mesmo tempo, será refletido como jogo de dominó contra as "potências de vida"[38] das gerações sequentes do sujeito negro. Desse modo, a possibilidade de potência de vida desse sujeito é determinada pelas identidades sociais construídas com base nesse estigma da cor e resulta no peso da dupla consciência, de que nos fala W.E.B. Du Bois (1999). Do modo que na trama das relações étnico-raciais aqui, no Brasil, essas representações buscam provocar "*esquartejamentos múltiplos*[39]" (MAZRUI, 2010) - no plano simbólico, sociocultural, político e psicológico –, apenas trabalhando na construção imagética desse sujeito, ao invisibilizar percepções que o caracterizam como humano.

No Brasil, conforme pontua Almada (2012), os meios[40] de comunicação de massa são controlados por um segmento da população que é herdeira do sistema escravocrata e, portanto, detentora de poder hegemônico. As pessoas que compõem o pico mais elevado da pirâmide social usufruem desse poder e, portanto, são responsáveis pela manutenção dessas construções imagéticas que objetificam determinados grupos étnico-raciais. E, desse modo, favorecem a manutenção de privilégios para a outra parcela caracterizada pelo fenótipo branco europeu. Entendemos que se tratam de criações que atendem ao escopo da ficção. Porém, não é permitido negligenciar que essas produções, ainda que na esfera da imaginação ficcional,

---

[38] A expressão "potência de vida" foi muito utilizada oralmente e nos textos produzidos pela pesquisadora Azoilda Loretto da Trindade. Portanto, não se trata, aqui, de um conceito sociólogo e nem antropológico. Pois quando ela utiliza essa expressão era para se referir a humanidade de cada sujeito.

[39] Segundo o autor "esquartejamento múltiplo" refere-se aos males contra o ser político, educacional, linguístico, estético e técnico. Além de discorrer acerca do desenvolvimento do texto literário como ferramenta poética e militante durante a luta por independência dos países localizados na África Ocidental. O artigo é interessante porque dialoga em torno das expressões artísticas como meios que podem contribuir para resolução de conflitos e/ou, até mesmo, apenas, para lidar e sair com sanidade mental diante dos mesmos. Para uma leitura mais ampla, ver o capítulo 19 (Ibid., pp. 663-696), Vol. 8 da coleção História Geral da África, edição de 2010.

[40] Com exceção da internet que converge todos os meios tradicionais e ocasiona a democratização de acesso desses, ainda que numa escala menor, porque, antes, é necessário ter acesso à internet.

interfiram na realidade e fortaleçam comportamentos preconceituosos, discriminatórios e racistas.

Assim então no que diz respeito a representação imagética midiatizada, destacamos um trecho do filme *Ó PAÍ, Ó* (2007) que, de certo modo, promove o debate sobre as relações étnico-raciais, quando o personagem Roque (interpretado por Lázaro Ramos) reage à postura racista do outro personagem Boca (vivido por Wagner Moura), ao sugerir que o outro, sendo negro, não poderia seguir o exemplo dele. Conferimos,

> - Roque: […] Eu já suportei demais o seu escárnio! Suportar é a lei da minha raça, tá ligado!? Agora é assim, eu quero o dinheiro todo. Eu quero ver quem é que vai tirar esse carrinho daqui.
> - Boca: Deixa de ser escroto!
> - Roque: **Eu só estou seguindo o seu exemplo.**
> - Boca: **Seu exemplo, o quê, rapaz? Você é negro! Certo! Você é negro! Você é negro! Você é negro! Você é negro! Você é negro! Você é negro! Você é negro! Você é negro!!! Tá certo!**
> - Roque: **Eu sou negro! Eu sou negro, sim! Mas, por um acaso, negro não tem olhos, Boca? Nhei? Negro não tem mão? Não tem pau? Não tem sentido, Boca? Nhei? Não come da mesma comida? Não sofre das mesmas doenças, nhei? Não precisa dos mesmos remédios? Quando a gente sua, não sua o corpo tal qual um branco, Boca? Nhei? Quando vocês dão porrada na gente, a gente não sangra igual, meu irmão? Nhei? Quando vocês fazem graça, a gente não ri, nhei? Quando vocês dão tiro na gente, porra, a gente não morre também? Pois, se a gente é igual em tudo, também nisso vamos ser, caralho**! […] (Ó, PAÍ, Ó, 2007) (transcrição e grifos nosso).[41]

Trouxemos esse trecho pela carga de signos que caracterizam a humanidade do sujeito social, seja negro, branco, amarelo ou vermelho. Nesse sentido, na contemporaneidade, o que pode mudar na produção de representações imagéticas que provoquem reflexos da complexidade das relações étnico-raciais, sem estigmatizar as diferenças? Talvez,

> A coerência expressiva exigida nas representações põe em destaque uma decisiva discrepância entre nosso eu demasiado humano e nosso eu socializado. Como seres humanos somos, presumivelmente, criaturas com impulsos variáveis, com estados de espírito e energias que mudam de um momento para outro. Quando, porém, nós revestimos de caráter de personagens em face de um público, não devemos estar sujeitos a altos e baixos. […] Espera-se que haja uma certa burocratização do espírito, a fim de que possamos inspirar a confiança de executar uma representação perfeitamente homogênea a todo tempo. Como diz Santayana, o processo de socialização não apenas transfigura, mas também fixa. (GOFFMAN, 1985, p.58).

Goffman nos fala de que dentro do jogo das representações, metaforizado no ambiente da dramatização cênica e teatral, existem regras a serem seguidas e máscaras para serem

[41] A despeito de destacarmos que essa produção fílmica traz uma representação *mise-en-scène* do sujeito negro baiano, fica evidente que o elenco formado por atrizes e atores negros, alguns são membros da Cia de teatro *Bando de Teatro Olodum* - composto por Rejane Maia, Cléssia Nogueira, Telma Souza Valdinéia Soriano, Érico Brás, Jorge Washington, Lázaro Ramos, etc. - que tiveram papel fundamental na construção desse discurso aparentemente cênico. O roteiro cinematográfico foi adaptado da peça teatral (1992) de título homônimo, escrita e dirigida pelo dramaturgo Márcio Meirelles.

utilizadas, conforme o jogo das construções sociais. Constitui-se então que a (re) educação do olhar e a maneira de avaliar o mundo, pode ser um indício para a mudança de paradigmas. No entanto, não estamos aqui para sugerir respostas únicas. Mas, no campo da imagem fotográfica, é imprescindível e urgente a tomada de consciência crítica da fotógrafa e/ou do fotógrafo, tanto negro como não negro.

1.3. Um discurso visual sobre si

A obra "*Tornar-se Negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*" da autora Neusa Santos Souza (1983), é um clássico no campo da psicanálise e da psiquiatria no tocante à emocionalidade e a identidade negra. Ao prefaciar a obra, Jurandir Freire Costa (1983) exalta que a *"autora empresta seu talento aos oprimidos. Põe a serviço do negro sua generosidade e firmeza intelectuais. [...] como um grande grito de solidariedade aos injustiçados*. " (COSTA, 1983, p. 1).

A obra é um manifesto à identidade negra e já desde a sua primeira linha escrita a autora é assertiva "*uma das formas de exercer autonomia é possuir um discurso sobre si mesmo. Discurso que se faz muito mais significativo quanto mais fundamentado no conhecimento concreto da realidade*. " (SOUZA, 1983, p. 17). O saber em nome da transformação. Autonomia construída pelo saber de si e de sua realidade capaz de forjar mudanças em seu meio.

Os depoimentos orais de pessoas negras dão o substrato da análise de Neusa Souza (1983). A "*dor cria a noção; a indignação, o conceito; a dignidade, o discurso*" (COSTA, 1983, p.1), nem por isso menos respeitável cientificamente. Se a dor cria a noção, o estudo sobre as vicissitudes do negro leva irremediavelmente a refletir sobre à violência que, em última instância, é o que marca à existência negra. Nas palavras do autor,

> A violência pareceu-nos a pedra de toque, o núcleo central do problema abordado. Ser negro é ser violentado de forma constante, contínua e cruel, sem pausa ou repouso, por uma dupla injunção: a de encarnar o corpo e os ideais de Ego do sujeito branco e de recusar, negar e anular a presença do corpo negro. Nisto reside, a nosso ver, a espinha dorsal da violência racista, violência que, mutatis mutandis, poderia ajudar-nos a melhor entender o fardo imposto a todos os excluídos da norma psico-sócio-somática criada pela classe dominante branca ou que se autodefine desta maneira. (COSTA (1983, p. 2).

Essa violência racial consiste primeiro em "*destruir a identidade do sujeito negro*"; e segundo, estabelecer por meio do preconceito de cor, uma "*relação persecutória entre o sujeito negro e seu corpo*"; e terceiro, no racismo que por meio do estigma da cor, "*amputa a dimensão*

de prazer do corpo negro, perverte o pensamento do sujeito, privando-o da possibilidade de pensar o prazer e do prazer de funcionar em liberdade" (SOUZA, 1983; COSTA, 1983, p. 7).

Ainda segundo o argumento de Costa (1983), as regras das identificações normativas ou estruturantes mostrarão ao sujeito aquilo que lhe é permitido, proibido ou prescrito sentir ou exprimir, a fim de que sejam garantidos, simultaneamente, seu direito à existência, enquanto ser psíquico autônomo, e o da existência de seu grupo, enquanto comunidade histórico-social. Novas mediações identitárias serão estabelecidas entre o sujeito e a cultura. Nesse caso, nota o autor, ao interpretar a obra da psicanalista Neusa Santos Souza, que

> *o ideal de Ego é um produto da decantação destas experiências. Produto formado a partir de imagens e palavras, representações e afetos que circulam incessantemente entre a criança e o adulto, entre o sujeito e a cultura. Sua função, no caso ideal, é a de favorecer o surgimento de uma identidade do sujeito, compatível com o investimento erótico de seu corpo e de seu pensamento, via indispensável a sua relação harmoniosa com os outros e com o mundo.* (COSTA, 1983, p. 4)

Contudo, a despeito da aparente universalidade psicanalítica de formação e constituição do ego, não é assim que se opera para o sujeito negro. Ao decantar sua experiência de infância para formação da identidade de seu eu o que se oferece é o fetiche.

> O modelo de ideal de Ego que lhe é oferecido em troca da antiga aspiração narcísico-imaginária não é um modelo humano de existência psíquica concreta, histórica e, consequentemente [sic], realizável ou atingível. O modelo de identificação normativo estruturante com o qual ele se defronta é o de um fetiche: o
> fetiche do branco, da brancura.. (COSTA, 1983, p. 4).

Se o corpo ou a imagem corporal eroticamente investida é um dos componentes fundamentais na construção da identidade do indivíduo; o racismo perverte esta possibilidade e investe no sujeito negro o sentimento da autonegação. Nesse sentido, ainda acompanhada da leitura de Jurandir Costa (1983), "*a imagem ou enunciado identificatório que o sujeito negro tem ou faz de si estão baseados na experiência de dor, prazer ou desprazer que o corpo obriga-lhe a sentir e a pensar.* " (COSTA, 1983, p. 5-6).

O sujeito negro passa então a se perceber como o não-ser. Ou seja, sem *ethos*, não existe possibilidade de uma ação social (individual e coletiva) frente as opressões que atingem a si e ao coletivo pelo estigma da cor. Para reafirmar tal como nos diz o sociólogo e teórico Muniz Sodré,

> ethos é a consciência atuante e objetivada de um grupo social – onde se manifesta a compreensão histórica do sentido da existência, onde têm lugar as interpretações simbólicas do mundo – e, portanto, a instância de regulação das identidades individuais e coletivas. (SODRÉ, 2010, p. 45)

Mas é ainda o trabalho de Neusa Santos Souza que nos permite conectar o que já foi dito com a análise que se segue ao cobrar para a experiência um lugar central seja no debate

de produção de conhecimento e interpretação da realidade social, seja no campo do debate político e luta social. Nas suas palavras,

> Saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida em suas perspectivas, submetida a exigências, compelida a expectativas alienadas. Mas é também, e sobretudo, a experiência de comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em suas potencialidades. Aqui [no livro] esta experiência é a matéria prima. (SOUZA, 1983, p.18)

A experiência como matéria prima não se encerra no mero exercício acadêmico, transmuta-se, conecta os pares e convida para a luta política. A experiência vivida dá lugar ao nascimento da revolta. O negro no Brasil é um negro revoltado, como bem defendeu Abdias Nascimento (1982). A revolta é criadora e transcende a barreira do nacionalismo, porque, como pontua o autor, a:

> [...] nossa revolta está plenamente consciente de que a opressão dos negros nos Estados Unidos, na África do Sul, em Angola e Moçambique, ou na Rodésia de Van Smith são formas particulares da mesma opressão que atinge indistintamente a todos os povos de cor, em qualquer país de predominância branca. (NASCIMENTO, 1982, p. 63).

Nesse sentido, o pensador político diz ainda que "*podem variar de grau, tais opressões, mas a sua essência é sempre a mesma. Daí essa constância singularizando o negro [...] dentro dos quadros nacionais e culturais os mais diversos*" (p. 67). Vale lembrar, "*que valor invoca a revolta do negro? Seu valor de Homem [e Mulher], seu valor de Negro, seu valor de cidadão brasileiro*" (p. 93), ou seja, a sua humanidade.

Nessa compreensão de pontes que ligam os negros e negras da diáspora, Conceição Evaristo (2003; 2008) apresenta brilhantemente o conceito de escre(vivência). A autora dialoga sobretudo com feministas negras de diferentes áreas do conhecimento, ao mesmo tempo em que reserva à sua experiência pessoal lugar central na produção da escrita, conforme também observado em Neusa Souza. Esse mesmo sentido de experiência, com base no vivido, é o que buscamos neste trabalho. Conceição Evaristo dialoga com textos de mulheres negras que, para além de um sentido estético, assumem a escrita como um modo de produzir diferentes pontos de vistas sobre a vida em sociedade. Nesse sentido,

> Assenhoreando-se "da pena", objeto representativo do poder falo-cêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de uma auto-representação. Surge a fala de um corpo que não é apenas descrito, mas antes de tudo vivido. A escre(vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e as desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra. (EVARISTO, 2003, p.06).

Assim constitui-se a escrita da vivência que ao “sair das mãos” de uma mulher negra revela sempre a sua “*dupla face*”: a condição de ser mulher e negra autora de sua própria história.

Duplicidade desde muito faz parte do repertório de análise quando em questão está o sujeito negro, seja homem ou mulher. O conceito de dupla consciência foi apresentado pelo sociólogo, historiador e educador estadunidense W.E.B. Du Bois (1999) no início do século XX quando declarou que a questão deste século seria o problema da linha/barreira de cor. O conceito de dupla consciência nos auxilia a refletir sobre o modo como a identidade pode ser (des)construída sob o véu do olhar alheio ao mesmo tempo em que o mesmo véu nos permite perceber o olhar do outro sobre nós mesmos.

A despeito do conceito de dupla consciência ter sido formulado no bojo da realidade sócio racial dos Estados Unidos, faz-se pertinente em alguns aspectos para ajudar a pensar, segundo o contexto brasileiro, o ser-sujeito que se encontra nesse entre lugar ambíguo no que diz respeito à construção dos discursos identitários. No Brasil, esse entrelugar permanece e faz-se sentir dentro de um sistema de dominação e perpetuação do racismo em que a branquitude determina o padrão de humanidade, por consequência: o eu e o outro, o belo e o feio, o bom e o ruim; a lista segue.

Segundo nos diz Du Bois (1999):

> [...] o negro é uma espécie de sétimo filho, nascido com um véu e dotado de uma clarividência, [em um] – mundo que não lhe permite produzir uma verdadeira autoconsciência, que apenas lhe assegura se descubra através da revelação do outro. É uma sensação peculiar, essa dupla-consciência, esse sentido de sempre olhar a si próprio através dos olhos de outros, de medir um sentimento através da métrica de um mundo que o contempla com divertido desprezo e pena. (DU BOIS, 1999, p.39).

A dupla olhada possível através do véu que cobre a visão do sujeito negro pode operar uma dialética da reconstrução da ontologia negra: o ser para si, o ser para o outro num primeiro momento, e o novo ser que emerge conjugado com o conhecimento da realidade que se tem a sua volta, num segundo momento. Apesar de uma realidade social encapsulada e estruturada pelo racismo, a ação política contra a violência racial dar-se-á em várias instâncias da vida revelando homens e mulheres ontologicamente livres que operam na sociedade brasileira mudanças reais, impactando diretamente no âmbito da subjetividade coletiva do sujeito negro brasileiro.

A sensação peculiar é desse encapsulamento da vida de homens negros e mulheres negras por esse olhar que insiste em nos fragmentar e destituir do lugar de poder ser. Em outras palavras, ao tornar-se sujeito negro, seja homem ou mulher, a construção de si congrega

uma carga psicológica de (des)construção que reverbera no âmbito social. Um pouco adiante Du Bois (1999, p. 39) afirma que o negro irá "*sentir sempre a duplicidade [...] Duas almas, dois pensamentos, dois embates irreconciliáveis, dois ideais conflitantes, num corpo negro, impedido, apenas, por um obstinado esforço, de bipartir-se*".

Então, a dupla consciência, por um lado, define a existência do ser-sujeito negro mediado pelas construções estigmatizadas do olhar desse outro resultante do sistema organizado pela supremacia branca. E, por outro lado, define como o ser-sujeito negro enxerga a si mesmo segundo matriz espiritual e cultural coletivamente compartilhadas entre os seus iguais na condição de sujeito negro. A dupla consciência é o lugar da dupla percepção: como eu me vejo e como eu sou visto e consequentemente a síntese que disso posso fazer.

No sentido exposto, a lucidez advinda da dupla consciência permite o novo fazer, pensar e construir conforme a experiência desse olhar privilegiado. Aqui, as escritas realizadas a partir da objetiva fotográfica manuseada sob a subjetividade da fotógrafa baiana de Salvador Lita Cerqueira e do fotógrafo mineiro de Belo Horizonte Januário Garcia, descrevem este caminho. A fotografia de ambos capta um universo simbólico, material, imaterial, cultural, religioso, político, ordinário, etc., do sujeito negro com a autonomia de quem possui um discurso sobre si enraizado na beleza, na leveza, na força de ser quem é humano.

O lugar da identidade do negro no Brasil não é debate novo e ao longo de uma extensa caminhada a luta dá-se pela existência desse sujeito e dos seus valores como ser humano, cidadã e cidadão brasileiro. Sujeitos sociais, nos mais diversos campos da vida têm empreendido novas ferramentas de combate ao racismo, como por exemplo o uso das redes sociais para denunciar, construir, informar, formar-se; enquanto outros reatualizam o seu modo de atuar politicamente no campo de confronto contra o racismo e suas consequências.

I.4. A escrita com a luz

I.4.1. Introdução

A produção da escrita com a luz é uma construção social, tal como acontece com o uso que se faz da mesma. Ora pode parecer perigoso, mas é importante que se faça e de modo a não cometer violência simbólica, com base nas construções de estereótipos raciais e dos estigmas sociais. Assim, permanece a necessidade de que haja persistência quanto a (re)produção de imagens fotográficas com abordagens críticas e criativas em busca de modos alternativos de ver o mundo, sobretudo de humanizar o Outro e não de violentá-lo simbolicamente.

É sob este ponto de vista que neste terceiro e último capítulo tratamos de refletir pelo viés de duas perspectivas – a da *(foto)escre(vivência)* e do *ativismo antirracista visual fotográfico* –, em reivindicação da atuação e colaboração das fotógrafas negras e dos fotógrafos negros brasileiros contemporâneos, como testemunhas oculares para a memória organizadora do laço social entre seus pares.

"*Fotografar alguém é roubar seu dyaa*[42]", conforme nos conta o antropólogo e sociólogo Youssouf Tata Cissé (KEÏTA, 2014, s/n), ao ouvir uma senhora Malinke narrar-lhe que o soberano Somari Touré (1830-1900) só foi derrotado por ter sido fotografado pelos franceses, ou seja, o seu "*espírito ativo"* foi roubado. Segundo o antropólogo, essa crença é ainda disseminada entre as pessoas de mais idade, criadas nessa cultura, por resistirem ao ato fotográfico, sobretudo se for operado por pessoas desconhecidas.

Ou seja, sendo tradicionais ou não, essas pessoas se preocupam com a autoimagem e, portanto, são cuidadosas por não saberem de fato como o uso das imagens de si poderá impactar determinadas perspectivas que, por vezes, fogem do controle das pessoas fotografadas. Dessa maneira, essa crença foi difundida e, possivelmente, surge dentro de um contexto histórico-social em que os países situados ao sul da África ocidental, a exemplo do Mali[43], encontravam-se sob dominação colonial[44].

Seguramente, essa é uma crença filosófica interessante que nos ajuda a aprofundar a compreensão acerca do discurso da (foto)escre(vivência). Pois, basta ver que na contemporaneidade a era da cultura imagética manifesta-se com efeito do uso banalizado da imagem do Outro. Como exemplo, é só deslizar o cursor sobre a barra de rolagem de quaisquer redes sociais para observar a exposição das imagens que ridicularizam o Outro. Assim temos de reconhecer que esse Outro na imagem é, quase sempre, em referência a uma pessoa que não possui as características físicas e corporais massificadas pela ditadura de um padrão estético disseminado pelos meios midiáticos.

Normalmente, essas imagens são roubadas de outros contextos e rearticuladas para ilustrar piadas de cunho racista, sexista, machista, homofóbico, etc., e também sob jugo dos complexos de superioridade e de inferioridade, sem senso crítico, pudor e/ou nenhuma

---

[42] O termo "*dyaa"* é utilizado na cultura Malinke para denominar diferentes sentidos: "duplo vital", "espírito ativo", "inteligência", "reflexo", "atenção", "sombra", "imagem".

[43] Vale ressaltar que esse país tem em seu território a cidade de Bamako, considerada a capital da fotografia em todo o continente africano, por sediar o *"Rencontres de Bamako*" ou "*African Photography Biennial*", desde 1994, tendo em vista que até hoje esse é o único evento dedicado em reconhecer e valorizar tanto a produção fotográfica quanto a atuação das fotógrafas africanas e dos fotógrafos africanos.

[44] O Mali, assim como outros países situados na região ocidental do continente africano, foi colonizado pela França. Mas, antes disso, por volta de 1882, o soberano Samori Touré e o seu exército com cerca de 2500 homens lutaram contra a invasão dos franceses. No entanto, Touré foi capturado e deportado para o Gabão, onde faleceu em 1900. (GUEYE; BOAHEN, 2010, pp.138-143).

demonstração de reconhecimento e respeito a diversidade física e estética de cada sujeito. Então tornam-se banalizadas porque, quase sempre, as pessoas reproduzem e, mesmo quando reagem contra a atitude do uso inverso dessas imagens, (in)voluntariamente colaboram com a reprodução interminável dessas imagens pela internet.

Mas a questão é: por que quando se tratam de imagens não ofensivas à diversidade estética do ser humano, quase sempre, não existe circulação? É nesse sentido que a mentalidade humana deste século necessita de (re)educação e de novos modos de ver o mundo e os sujeitos que neste habitam, embora o sentimento antinegro continue sendo pulverizado por outros meios, que não apenas o da escrita com a luz, pela dinâmica racial que determina as (des)vantagens do sujeito em função de seu fenótipo.

Visto que deixar-se fotografar é, sem dúvida, permitir que a imagem de si seja dominada, no sentido de permanecer à mercê de quem fotografa. De tal sorte que o ato fotográfico se trata também de sua "*reprodutibilidade técnica"*, além disso "*a percepção humana é condicionada ao processo histórico*" (BENJAMIN, 1987, p. 174). Se bem que a fotografia não se limita à reprodução da imagem, mais do que isso, esse tipo de texto visual envolve a relação que a fotógrafa e/ou que o fotógrafo constrói com a pessoa fotografada e com todos os aspectos em torno, sendo esses discursivos e visíveis.

Nesse sentido, o discurso da escrita com a luz envolve percepção técnica, política e crítica do contexto histórico-social, e senso estético ao dirigir a distribuição da luz que iluminará o objeto e/ou a pessoa em foco. Além de ser resultado do modo de perceber e avaliar o mundo conforme o olhar da fotógrafa ou do fotógrafo. E como expressividade, é a prova material em imagem de como ela ou ele entende, analisa e enquadra em fotograma os signos das demandas resultantes da complexidade da vida e, portanto, das relações sócio raciais. O fato é que essa forma de discurso, não apenas pelo potencial estético, mas como potencializador e meio da memória, possibilita que as ideias formalizem argumento para ser disseminado.

De outro modo, o discurso visual fotográfico pode funcionar como um (entre tantos) instrumento de combate ao racismo ao expressar a humanidade do sujeito negro, tal como é, ou seja, envolvido de todas as questões inerentes ao ser humano. Mas, por consequência, pode propagar a manutenção dos estigmas e de estereótipos sobre esse sujeito, conforme estudou Edimilson Pereira e Núbia Gomes (2001).

Desse modo então, apoiamo-nos na reflexão do filósofo Michael Foucault (2009), ao definir que o discurso[45] como:

---

[45] Foucault trabalha a definição do discurso na perspectiva linguística, porém acreditamos que essa definição cabe ao discurso da imagem fotográfica.

> […] nada mais é do que a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos; e quando tudo pode, enfim, toma a forma do discurso, quando tudo pode ser dito [visualizado, etc.] o discurso pode ser dito a propósito de tudo, isso se dá porque todas as coisas, tendo manifestado e intercambiado seu sentido, podem voltar à interioridade silenciosa da consciência de si. (FOUCAULT, 2009, p.49, grifo nosso).

O filósofo aponta ainda que o discurso tem um caráter de acontecimento, e que, portanto, "*os discursos devem ser tratados como práticas descontínuas, que se cruzam por vezes, mas também se ignoram ou se excluem*"[46]. Contudo, adverte que *"é nesta prática que os acontecimentos do discurso encontram o princípio de sua regularidade*", a exemplo do *discurso competente* da branquitude, que se manifesta através dos produtos veiculados nos meios de comunicação e dos livros didáticos. Daí, então, decorre à naturalização do fenótipo do sujeito branco (mulher e homem) como representação universal do ser-humano.

Diante disso, o discurso de produção de imagem fotográfica da (foto)escre(vivência) não busca ser divergente a algo que já diverge, como as construções imagéticas que circulam objetivamente na sociedade e articuladas ao pensamento racista. Por isso, são essas construções que divergem ao disseminar o fenótipo do sujeito branco como representação da humanidade e, em paralelo, estigmatizam racialmente as características físicas e corporais do sujeito negro.

Então, o discurso visual da (foto)escre(vivência) é importante e faz-se necessário porque o sujeito negro é "*potência* [de vida] *em reconhecimento do direito e potência do outro"*, como nos fala a teórica em Educação, Comunicação e Cultura Azoilda Loretto da Trindade (2013, p. 16). Além disso e com base na premissa de que a imagem fotográfica interpreta à realidade, a (foto)escre(vivência), enquanto construção de sentido, exibe um recorte do contexto segundo a vivência da fotógrafa e/ou do fotógrafo. Tanto que o modo de ver o mundo pressupõe o ponto de vista dessa/e profissional da imagem.

Embora não sejam percebidas as ocultações na imagem além do que possa revelar, mesmo que haja formação crítica da realidade em que se encontra, a interpretação da imagem dependerá das subjetividades, tanto de quem a produz quanto de quem a observa, conforme os seus modos de estarem e entenderem o mundo e, por conseguintes, a trama das relações sócio raciais.

Como destaca o sociólogo José de Souza Martins (2014, p. 39): "*a fotografia é um dos componentes do funcionamento desta sociedade intensamente visual e intensamente dependente da imagem*". Desse modo, ao funcionar como produto do meio, as imagens

[46] Ibid., p. 52-53.

possibilitam refletir acerca das tensões geradas nas dobradiças das relações étnico-raciais no Brasil. No entanto, por exemplo, é difícil delimitar a direção do foco ao conferir um número além de cinco mil imagens impressas em contato[47] fotográfico.

E, por maior que seja o acervo fotográfico, digital ou impresso, sem que haja um discurso visual que reúna um coletivo de profissionais preocupados em provocar reflexões em torno de questões comuns, será difícil para qualquer profissional da imagem conseguir apresentar um panorama da sociedade brasileira. Entretanto, a imagem fotográfica pode apresentar um conjunto de práticas sociais, ainda que em retalhos visuais, para, assim, contribuírem para alinhavar a memória social.

Segundo Berger, citado por Martins (2014, p. 43), "*a tarefa de uma fotografia alternativa é incorporar a fotografia na memória social e política, em vez de usá-la como substituta, a qual encoraja a atrofia de tal memória*". Assim, compreendemos a fotografia como uma alternativa no processo de construção e produção de outras maneiras de ver o mundo em contra-representação das imagens de controle, que condicionam as mentalidades sem que haja tempo para que essas manifestem-se com consciência crítica.

Portanto, a produção de discursos visuais de (foto)escre(vivência) é substancial desde que a sua criação provoque reflexões e não ressignifiquem, apenas, as construções imagéticas de outras épocas, legitimadas pelos efeitos do racismo. Porque, como se não bastasse, a imagem fotográfica como meio de expressão é utilizada para lançar os olhares convexos, invertidos, em detrimento da humanidade do sujeito negro. Logo, construir o discurso visual de (foto)escre(vivência) não significa ressignificar imagens produzidas sob o alicerce do pensamento racista e baseado em estigmas racializados.

A produção de discurso visual da (foto)escre(vivência) tem como alicerce a identidade sócio racial da/o profissional de imagem. Mas essa base pouco acarreta, se, apenas essa/e profissional se identificar como sujeito negro, e fizer uso das construções que já permeiam o imaginário social a partir das imagens de controle.

Como também, essa/e profissional não contribuirá para a emancipação da mentalidade social, tanto das pessoas oprimidas quanto das opressoras. Visto que o olhar não convexo procura direcionar a objetiva fotográfica conscientemente ao imprimir o seu modo de expressar contra as imagens de controle, que funcionam como vetores de difusão do racismo, além de não vislumbrar a banalização do seu discurso visual como propagador de um modo único de pensar e de agir.

---

[47] *Contato fotográfico* é uma expressão técnica utilizada por profissionais da fotografia, caracterizada por uma folha de papel fotográfico que reúne miniaturas de todos os fotogramas de um rolo de filme negativo.

Ainda que se tente ressignificar as imagens de controle, como por exemplo, ao tentar provocar reflexões em torno do estigma da cor construído sobre elementos naturais da corporeidade do sujeito negro, como o aspecto natural do cabelo crespo. Em vez de apresentar diferentes estéticas de como cuidar desse símbolo identitário e corpóreo, apenas reproduz-se imagens pautadas na ideia construída de que o trato do cabelo crespo natural é dado por meio da mutilação, a exemplo do uso do *pente de ferro quente* ou de produtos químicos com alto teor tóxico.

Essas imagens em nada contribuem e agem tal como as imagens de controle, servindo para reafirmar o senso comum de que não há beleza no cabelo crespo. A antropóloga Nilma Lino Gomes (2012), em seu estudo etnográfico, no diz que *"[...] o trato do cabelo é aquela que se apresenta como a síntese do complexo e fragmentado processo de construção da identidade negra"*[48]*,* pois*:*

> [...] o cabelo crespo e o corpo negro podem ser considerados expressões e suportes simbólicos da identidade negra no Brasil. Juntos, eles possibilitam a construção social, cultural, política e ideológica de uma expressão criada no seio da comunidade negra: a beleza negra. (GOMES, 2012, p. 2).

"Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra"[49] é um estudo interessante, principalmente para refletir a vivência estética pelo corpo do sujeito negro nos espaços de socialização das relações étnico-raciais, a exemplo do contexto escolar. Como é sabido, a antropóloga aborda o processo de construção de pertencimento identitário, a partir do cuidado ou da transformação do cabelo crespo, de mulheres negras e de homens negros, que frequentam salões de beleza na cidade de Belo Horizonte.

Diante disso, o teórico Ernesto Laclau (1996), ao refletir acerca da teoria e ação política, sugere uma estratégia em promoção do "*discurso do oprimido*" em combate a "racionalidade" histórica oriunda da classe dominante. Assim, ele aponta como "*estratégia alternativa: em vez de inverter os conteúdos da modernidade, desconstruir o terreno que possibilita a alternativa/pós-modernidade*[50]**"**.

Para ele, essa estratégia possibilitará expandir o campo da política em vez de sua retratação, para que se tomem conhecimento sobre os diferentes pontos de vista. Quando se conhece o adversário dentro do campo político, as estratégias parecem fazer sentido na tentativa de impedir que construções invertidas ganhem consistência e assim sejam disseminadas no meio social.

---

[48] Ibid., p. 7.
[49] Ver: Gomes (2012).
[50] Ibid., p. 11.

Desse modo destacamos um relato do fotógrafo Januário Garcia[51] (2014), que enquanto sujeito negro ele foi educado por branco, porque*, "[…] todos os meus pressupostos foram brancos. Todas as minhas informações foram brancas. Todos os meus espelhos foram brancos*". E conclui, *"[…]. Então, eu tenho um branco dentro de mim que quer que eu pense como negro e como ele quer que eu pense*".

Com esse relato, refletimos que numa sociedade estruturada pelo racismo, como o Brasil, o conhecimento da história social favorece apenas o lado do opressor, isto é, do pensamento dominante. Ou seja, nas produções midiáticas, em que os personagens, não reais e não individualizados, que ganham vida no corpo do sujeito negro são construídos a partir de arquétipos e caricaturas surgidos, de acordo com o pesquisador João Carlos Rodrigues (2001, p.30), "*da imaginação do branco, forjada, seja por um medo pânico, pela solidariedade, pelo amor ou pelo ódio"*.

Como destaca esse pesquisador e cineasta, os estereótipos foram construídos no período escravocrata e ainda pairam no imaginário coletivo e influenciam na produção social contemporânea, sobretudo imagética. Visto que a fotografia, que é envolvida por todo o processo de produção da imagem, exibe fragmentos de uma realidade, mas também fortalece irrealidades. Já que o uso da imagem fotográfica, numa perspectiva social, como aponta José de Souza Martins, funciona "*como documento do imaginário contraditório, em crise, do homem contemporâneo*[52]".

Então, a escrita com a luz parece se sustentar enquanto potencial de transformação social ao funcionar como instrumento político na construção de narrativas visuais, seja no âmbito individual e/ou coletivo, como resultado dos encontros humanos sob perspectiva aberta e luminosa para as futuras gerações, pois, a força das imagens fotográficas está no fato de que são realidades materiais, e para além de um produto estético tem a função de documentar, comunicar, informar, formar (o olhar) e de promover interpretações outras acerca de elementos reais e da realidade.

[51] Entrevista realizada em 10 de outubro de 2014.
[52] Ibid., p. 58.

I.4.2. A fotografia da vivência

La mémoire du temps...
Je suis allée à la rencontre des miens
J'ai sillonné villes et aldeias
Despeje capter âmes et relação
Gestes nobres et paroles sábios
Je suis me heurtée au mur du silence, à la méfiance
Et puis à des caras qui s'illuminent,
Un coeur qui s'ouvre, des mains qui se tendent
A leurs travers monta m'est apparue la force de leur âge
Leur humor m'a séduit
Leur dignité et fierté m'ont envoûtées
Témoins d'images d'antan, figées dans le temps
Hymne à ceux qui-là m'ont tout donnée
Sauf quelque ce escolheu d'inacessível
Qui erre dans le fond de leur conta
Et não personne n'arrive à percer Le Mystère
... Le temps passe.[53]
Angèle Etoundi Essamba

A fotografia é um meio que conduz discursos visuais com a utilidade material de documentar, reunir memórias, articular (in)consciências, (des)construir padrões estéticos, morais e comportamentais. E, em si, a imagem fotográfica garante a possibilidade de significar as experiências para, posteriormente, obter a posse de outras vivências, isto porque a fotografia incorpora as dimensões conotativa e denotativa, presentes desde o processo de produção à funcionalidade. O aspecto conotativo constitui dos elementos (natureza, pessoas, abstratos, etc.) representados e a perspectiva denotativa construída por quem escreve com a luz e, também, por quem observa e interpreta a imagem fotográfica.

O trabalho do sociólogo francês Roland Barthes (1984), autor da obra "*Câmera Clara"*, considerada clássica para compreensão da escrita com a luz, nos permite empreender uma leitura da fotografia. Para isso, ele oferece dois conceitos: *studium* e *punctum*. No tato da leitura de imagem fotográfica, a noção de *studium* remete ao interesse e ao método utilizado, tanto para a produção quanto para a interpretação da fotografia. Ou seja, *studium* diz-se da leitura que se faz da fotografia a partir de um repertório cultural, dos interesses e de um saber que desafia o modo de um olhar provável. Assim, esse conceito traduz o campo do intelecto de

[53] Tradução: "À memória do tempo … Fui conhecer a minha família e tenho viajado cidades e aldeias. Almas capturadas e desapego de relação. Nobres, sábias palavras e gestos. Eu me surpreendo ao muro de silêncio, a desconfiança… A luz encara um coração que se abre, as mãos que se estendem. Um passou e deixou aparecer a força de sua idade. Seu humor me seduziu. Sua dignidade e orgulho me enfeitiçaram. Fotos antigas de testemunhas, congeladas no tempo. Hino a aqueles que, em seguida, terão me dado tudo. Só que alguns escolheram o inacessível, que percorre a parte inferior de sua conta. E, não, ninguém pode perfurar o mistério… O tempo passa".

quem opera a câmera, isto é, "*reconhecer o studium é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo*" ou da fotógrafa (BARTHES, 1984, p.48).

Já o conceito de *punctum* exprime o detalhe na imagem fotográfica, o que salta diante dos olhos sem necessidade de análise, é o que se repete passivamente e nos afeta sentimentalmente. Como exemplo para melhor compreensão, identificamos como *punctum* o olhar das crianças nas imagens fotográficas de Lita Cerqueira, acompanharemos mais dessa leitura desenvolvida no terceiro capítulo "*Leitura de imagens das (foto)escre(vivências)".* Contudo, o *punctum* pode ser subjetivo, isto é, de repente, em uma determinada imagem pode ser identificado diferentes detalhes, como assinaturas possíveis da marca de expressão da autora ou do autor da imagem fotográfica.

Nesse sentido, o *punctum* parece ser entregue ao acaso, por aquele que vê, seria o responsável por defender esse detalhe como um elemento cultural e presente ao contexto. O *punctum* torna-se "*um pouco paradoxo, ao mesmo tempo que permanece um "detalhe", preenche toda a fotografia"* (BARTHES, 1984, p.73), assim como a contraluz que oculta outros elementos revelados na imagem. Desse modo, para Barthes, o *studium* está limitado à codificação, e o *punctum* não.

O punctum e o *studium* sugerem-nos que, de algum modo, esses aspectos refletem o modo de ser, agir e pensar pelo modo de ver de quem produz discursos visuais. Nota-se, assim, que a fotógrafa ou o fotógrafo é elemento essencial na operação desse processo. Portanto, a partir desses métodos – *studium* e *punctum* – de abordagem da fotografia, esse tipo de texto visual pode ser potencializado no processo de constituição histórico-cultural, simbólico e político. Com tal proveito, desdobra-se como ferramenta e é evidente que, vinculada a outras linguagens ou não, tem o potencial de construir significações imagéticas.

Neste sentido, colocamos as seguintes questões: os percursos sociais das fotógrafas e dos de fotógrafos impactam no modo como suas lentes apreendem o mundo e os sujeitos? O olhar marcado por uma identidade racial e/ou de gênero, ou de classe muda o sentido e a intensidade da luz que se quer lançar sobre o que se deseja fotografar? O ato fotográfico sempre manifestará uma existência social? O que podem revelar outros percursos sociais de fotógrafas negras e de fotógrafos negros conscientes de si?

Não se pretende aqui responder a todas essas questões, mas salientamos que tais questões têm a intenção de propor a reflexão sobre identidades socioculturais, o que, similarmente, nos permite entender que, possivelmente, a cultura imagética é um vetor que, de algum modo, alimenta as tensões que intercruzam as relações étnico-raciais no Brasil sob o prisma do racismo. Assim, tal como a sociedade brasileira se formou com o apoio de

construções imagéticas invertidas sobre quem é humano e quem não é, (des)construído o ser-sujeito negro, também poderá desconstruir essas inversões no imaginário social. Como argumenta a psicopedagoga Azoilda Loretto da Trindade (2005),

> O racismo é uma construção sócio-histórica tecida ao longo dos séculos, na perspectiva da exclusão, da dominação, na justificativa da apartação e hierarquização humana. O racismo não é natural, não é intrínseco ao ser humano, às pessoas. Aprendemos a ser racistas, a reproduzir e produzir o racismo, logo, se é assim, **também podemos aprender a não ser racistas**, a não produzir e não reproduzir o racismo. (TRINDADE, 2005, p.51) (grifo nosso).

Então, a produção de fotografia contemporânea nos inspira e permite-nos refletir sobre a construção de discursos visuais fotográficos, estéticos e políticos, que possam reconhecer e valorizar a diversidade entre as relações étnico-raciais. Outros olhares não convexos precisam ser produzidos e disseminados no Brasil, como os das experiências já solidificadas e compartilhadas em outros países, a exemplo dos Estados Unidos.

A fotógrafa e historiadora estadunidense Deborah Willis (1998), situa a atuação de fotógrafas negras e de fotógrafos negros, com objetivo, possivelmente, antirracista e de ativismo visual fotográfico ainda no século XIX, no estado de New Orleans, nos EUA.

> A primeira fotografia tirada por um negro-americano data de 1840, ponto de partida de uma longa tradição cujos centros de interesse nunca foram desmentidos. […] A grande parte dessas fotografias não é destinada à publicação ou à apresentação em público, mas os cidadãos importantes, **assim como as famílias de todas as condições sociais, consideram que é seu dever transmitir seus retratos à posterioridade**. (WILLIS, 1998, p.379) (grifo nosso).

Deborah Willis salienta que embora sob o domínio escravagista, mulheres negras e homens negros conseguiram estabelecer-se como daguerreotipistas[54] tornando-se reconhecidos. Além disso, produziram imagens fotográficas de acontecimentos particulares da vida dos sujeitos negros fotografados, imortalizando as alegrias e as dores de sua comunidade, a exemplo das festas de casamento, nascimento de uma criança, formaturas e de outros eventos ligados ao manto social e/ou político.

Um desses fotógrafos, por exemplo, foi o litógrafo e retratista Jules Lion[55] (1810-1866), que nascido livre em Paris, migrou para os Estados Unidos por volta de 1837 se estabeleceu em New Orleans como litógrafo de um jornal da cidade. Em 1839, depois de um primeiro contato com a daguerreotipia por consequência de uma viagem à Paris, ele retorna à New Orleans no mesmo ano e começa a fazer registros da cidade segundo esta nova técnica de apreensão da imagem.

---

[54] Daguerreotipista era o nome que se dava a pessoa que operava a mecânica do daguerreótipo, a câmera escura. Isso é o que hoje corresponde a função de fotógrafa ou fotógrafo.

[55] De acordo com informações também localizadas no site do Louisiana State Museum. Disponível em: <http://migre.me/teOwG>. Acesso em 27 dez. 2015.

Neste cenário, Lion produziu as primeiras imagens fotográficas sobre pessoas negras em New Orleans. Esse é um exemplo interessante que nos faz notar a autonomia de olhares de fotógrafos negros[56] e a sua contribuição, consciente ou não, para a construção de uma memória coletiva e visual de seus pares. No Brasil, não temos notícias de registros que apontam mulheres negras e/ou homens negros como daguerreotipistas.

Aqui no Brasil nos ensina Conceição Evaristo (2003), entretanto, foram muitas as heranças, a exemplo da cultura oralizada[57], conservadas no interior da vida do sujeito negro, que como "*centelha da criação das mais velhas se propagou anônima e oralmente até as mais novas, e nas condições de vida das mães e das avós*" (p. 9). O que nos faz lembrar de um ensinamento do MN; "nossos passos vêm de longe". É necessário lembrar que:

> Táticas de sobrevivência foram também ensinadas e aprendidas na teia familiar de todos os povos da diáspora africana. Movimentos de resistência foram executados por grupos, ou às vezes até por um indivíduo, em toda a América compondo um repertório significativo de uma história que a história não registra. (EVARISTO, 2005, p. 9)

Evaristo fala do lugar da literatura dos afrodescendentes, em sua versão feminina e reflete em seus poemas, como também em seus contos e romances, como naqueles que ela toma emprestado para falar da (auto) representação que se faz "*escre(vi)(vendo)me*", "*escre(vi)(vendo)se*". O que a fotografia tem a ver com isso? Em retomada ao escopo desta pesquisa, buscaremos refletir a respeito das vivências sociais de fotógrafas negras e de fotógrafos negros conscientes de si. Com isso, vislumbra-se compreender como podem contribuir no processo de construção da *contra-representação* às *imagens de controle* de (auto)representação de seus pares, em igual condição de sujeito negro.

Então, considera-se que a palavra fotografia surge da junção de dois termos de origem grega, que foto significa luz e grafia é escrita; considera-se ainda que a importância que à vivência exerce sobre o fazer e o perceber humano, o termo (foto)escre(vivência) resume a escrita de si com a luz. Contudo, é importante salientar que o "si" extrapola a noção de um eu individualizado e particularista para dar lugar a um eu coletivo que se constitui pela experiência compartilhada de uma história social, de uma cultura, de uma espiritualidade.

Tomamos emprestado do conceito escre(vivência), elaborado pela escritora Conceição Evaristo (2003; 2008), para elaborar a nossa compreensão de (foto)escre(vivência). E nesse sentido, apoiamo-nos nos três eixos fundamentais propostos pela autora: corpo, condição e experiência. O primeiro, da corporeidade, funciona como porto seguro de afirmação dos traços

---

[56] Não há registro de que, até o início do século XX, houve mulheres negras fotógrafas na história da cultura estadunidense.
[57] Segundo o especialista em História da África, Jan VANSINA (2010, p.140), "A tradição [oral] pode ser definida, de fato, como um testemunho transmitido verbalmente de uma geração para outra" e adiante o autor destaca que "toda tradição oral legítima deveria, na realidade, fundar-se no relato de um testemunho ocular" (ibid., p.141).

identitários em contraponto aos estereótipos. O segundo eixo concentra na condição do sujeito negro a tomada de consciência étnico-racial. E por fim, o terceiro diz respeito às experiências do sujeito negro no curso histórico-social e na construção de redes de solidariedade.

Então, (foto)escre(vivência) constitui-se como uma ferramenta discursiva e refere-se a quem se debruça em compor, apresentar e defender repertórios visuais que possam provocar reflexões acerca da produção fotográfica sobre pessoas negras, tal qual se percebe o ser humano, como o ser-sujeito negro é. Assim sendo, enquanto recurso imagético e além de romper com silêncios e propor mudanças em torno da representação visual, a fotografia permite mobilizar discursos estéticos de ativismo antirracista visual no campo das relações étnico-raciais ao espelhar os diferentes modos de ser, agir e estar no mundo das pessoas negras.

A experiência da vida cotidiana capturada por fotógrafas negras e por fotógrafos negros nos Estados Unidos, Willis (1998), nos força a refletir sobre a importância da fotografia como recurso da memória capaz de conectar tempos na história e as pessoas desse tempo, sobretudo quando se trata dos povos diásporas negras nas Américas, que sofreram *"esquartejamento múltiplo"*. Para nós, no Brasil, a memória fotográfica das pessoas negras carece de arquivos, como também de novos registros com base nos olhares não convexos da (foto)escre(vivência) que possam imortalizar humanamente as alegrias, tal como as dores.

Estamos sujeitas a dúvidas, mas a mensagem veiculada nesta imagem fotográfica (Imagem 14/ ver p. 133), que nos inspirou na produção da imagem impressa na capa desta dissertação, em que aparece os dois músicos adolescentes sul-africanos, Albert Jonas e John Xiniwe, apresenta alguns elementos contextuais do período. Não estamos aqui a sugerir suposições quanto ao fato ou não de a fotógrafa e de o fotógrafo nessa ocasião ser sujeito negro ou não. Então, o que importa aqui é a leitura que fazemos dessa imagem para compreensão do que chamamos de discurso da (foto)escre(vivência).

Assim, portanto, enquanto discurso visual fotográfico, esta imagem representa o signo do que denominamos de olhares não convexos de (foto)escre(vivência), porque não se trata de uma construção estereotipada. Assim como pelo posicionamento de ambos frente ao olhar do outro e do possível diálogo aparente entre o que representa o fotógrafo e o fotografado. E além de reportar uma cena que parece ser cotidiana ao provocar-nos esta leitura interpretativa de emancipação humana, em que não há "brechas" para discutir sobre "complexo psicoexistencial".

Acrescenta-se que esta imagem[58] é significativa para refletirmos a ausência de imagens no contexto do Brasil e acerca do processo de metafotografia. Isto é, refletir sobre fotografia e com fotografia. Segundo informações localizadas no site da agência *Getty Images*, esses adolescentes eram cantores sul-africanos e faziam parte do grupo Coro Africano. Entre 1891 e 1893, enquanto estavam na Grã-Bretanha, durante uma turnê do grupo, participaram de um ensaio fotográfico que resultou nesta e outras imagens, com objetivo de arrecadar fundos para a construção de uma Escola Técnica sediada no país de origem de Albert e de John.

À época, o uso desta imagem teve função comercial, mas, hoje, para muitos homens negros e mulheres negras, transmite um significado além do artístico, porque enquanto representação simbólica evoca um chamado para a importância de se pensar, de se construir e de se apoiar à memória social dos sujeitos negros contemporâneos também com produção de imagem fotográfica realizada por fotógrafas e fotógrafos que atuam no campo.

1.4.3. (Foto)escre(vivência) e memórias social

"[…] sem lembranças, o sujeito é aniquilado[59]*".*
Joël Candau

"O único modo de fazer da fotografia um espelho é atravessar o espelho".
José de Souza Martins

Neste trabalho, que busca compreender a trajetória social de fotógrafas negras e de fotógrafos negros contemporâneos, para refletirmos a produção de imagem fotográfica como produto social, e tendo como horizonte apoiar às memórias sociais de pessoas negras e não negras sob perspectiva antirracista, o discurso da (foto)escre(vivência) compreende ao sujeito negro que atua profissionalmente no campo da fotografia. Porque vejamos que pode existir a necessidade de organizar e preencher as colmeias da memória do sujeito negro (individual e coletivo) com a fotografia, como também de situarmos o potencial da escrita com a luz com o processo de transformação e de construção social. Pois, a memória gera ambiguidades – ao

[58] Infelizmente, não conseguimos identificar o nome da fotógrafa ou do fotógrafo que produziu esta imagem. No entanto, os direitos autorais são reservados à agência *Getty Images*, baseada em Seattle, nos Estados Unidos. Esta imagem, em que aparecem os adolescentes, integrou a mostra fotográfica Black Chronicles II., repercutida durante o ano de 2014 em diversos países do continente europeu. Essa mostra foi organizada pela Autograph ABP, instituição sediada em Londres/Inglaterra, criada em 1988 por incentivo do jamaicano, teórico e precursor dos Estudos Culturais, Stuart Hall (1932-2014), e do pesquisador e fotógrafo Marc Sealy MBE. A Autograph ABP enquanto instituição utiliza a fotografia para discutir questões de cultura, raça, identidade e direitos humanos. E muito recentemente aqui, na cidade do Rio de Janeiro, um grupo de fotógrafas negras e de fotógrafos negros (tais como Januário Garcia, Adrianda Medeiros, Vilma Neres, Henrique Esteves, Ierê Ferreira, Antonio Terra, Jorge Ferreira, José Andrade, Osvaldo Guilherme, Carlos Junior, Mariazinha Lima, Raimundo Santa Rosa, Marina Alves e Afronaz Kauberdianuz), a maioria sem saber da existência dessa instituição que teve Stuart Hall como mentor, tiveram a tentativa de fundar a agência de imagens de nome AG KROMO, com proposta semelhante, além de produtora, fornecedora e formadora de serviços fotográficos.
[59] Ibid., p.17.

construir um capital de lembranças e também por promover o esquecimento -, por se tratar de uma construção em movimento resultante do meio social e das relações estabelecidas entre sujeitos.

Assim, o antropólogo Joël Candau (2014) apresenta uma discussão densa acerca dessa relação dialética da memória e da passagem do individual para o coletivo. Para esse teórico, há uma distinção entre memória social que é pautada num *"conjunto de lembranças reconhecidas por um determinado grupo",* e "*memória coletiva como um conjunto de lembranças comuns a um grupo"*[60]. O antropólogo adverte que, hoje, vivemos sob um risco em meio "*a confusão e a indiferenciação dos acontecimentos, das lembranças e saberes e um esquecimento massivo subsequente*"[61].

Isto é dado pela frequente transmissão da memória que acontece em fluxos intensos. Desse modo, permitimos dar lugar às memórias artificiais. Sendo que a partir dessas memórias artificiais não é possível mediar e muito menos fortalecer os laços sociais. Ou seja, "*a imagem "se alimenta de sua perda" no sentido de que, sem trégua nem pausa, uma imagem substitui a outra*"[62].

Um pouco antes de Candau, o sociólogo Maurice Halbwachs (1990) concluiu que:

> […]. Para que nossa memória nos auxilie com a dos outros, não basta que eles nos tragam seus depoimentos: é necessário ainda que ela não tenha cessado de concordar com suas memórias e que haja bastante pontos de contato entre uma e as outras para que a lembrança que nos recordam possa ser reconstruída sobre um fundamento em comum. Não é suficiente reconstruir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança. É necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte da mesma sociedade. (HALBWACHS, 1990, p. 34).

Ao refletir sobre a necessidade de uma comunidade afetiva (assunto que muito importa neste trabalho, porque discorremos sobre a importância das vivências negras ao produzirem imagens fotográficas sobre seus pares), Halbwachs refere-se à constituição das memórias individuais, que são alicerçadas por diferentes mecanismos. Ou seja, não basta só que se produza lembranças em imagem.

Assim, também concordamos que a imagem fotográfica não é sinônimo de memória, mas funciona como um apoio da memória. Podemos elencar que a condição de sujeito negro é o ponto em comum de conexão para lidar com outras questões e assim poder construir a

[60] Ibid., p. 31.
[61] Ibid., p. 114.
[62] Ibid., p. 115.

memória coletiva a partir de lembranças próximas e distantes. Esse ponto em comum escapa aos aspectos da identidade cultural.

Mas, para nós, esse “o ponto” que aproxima é na perspectiva em que esse sujeito negro possa desconstruir de dentro de si a dupla consciência em promoção de sua humanidade e de também evocar para si as questões complexas inerentes a condição humana[63]. Daí a imagem funciona como extensão da memória coletiva, mesmo sabendo que a “*fotografia é memória e com ela se confunde*” (KOSSOY, 2009, p. 132), e como tal é um recurso político que alimenta a memória das identidades socioculturais. Além de funcionar de estímulo na (re)(des)construção de práticas sociais, e de lançar luz sobre questões históricas ao haver necessidade de rever o passado.

Ainda além, o uso da fotografia funciona como saída política e simbólica, visto que permite transgredir a lógica da representação hegemônica de construções imagéticas que controlam e limitam a mobilidade comportamental e adoecem mentes. Portanto, é por esse ângulo que a imagem fotográfica pode se tornar um meio de combate ao racismo por esses olhares não-convexos de (foto)escre(vivência) e a partir do reconhecimento da estética dos diferentes modos de ser, agir e pensar das cidadãs negras, afro-brasileiras, e dos cidadãos negros, afro-brasileiros.

Logo, o campo da fotografia tem conquistado sujeitos que identificam na fotografia uma possibilidade de reconstrução de identidade individual e/ou coletiva; enquanto outros reformulam o seu modo de ver e de captar imagens. Independentemente do tempo de cada pessoa, o importante a salientar é que a fotografia vem sendo empreendida como ferramenta política de modo pretendido, mas às vezes não, de construção de um repertório imagético que valoriza a dignidade humana em suas variadas representações do sujeito negro situado no mundo social; desconstrução e destituição das velhas imagens invertidas, convictas e convictos de que é possível, em certos limites, transformar o mundo e a sua representação, como ressaltou Bourdieu (1977).

Então, é importante garantir subsídios para a memória com consciência ao refletir o espelho, ao pensar no impacto das imagens para a formação de consciências que respeitem as diferenças; sem reproduzir estereótipos que resultem na hierarquização dos sujeitos, em contraste dos fenótipos. Então, “*o único modo de fazer da fotografia um espelho é atravessar o espelho*”, como acrescenta o sociólogo José de Souza Martins (2014),

---

[63] Aqui, referimo-nos a teorização da filósofa alemã Hannah Arendt ao concluir que existem três atividades fundamentais - “labor”/processo biológico do corpo humano, “trabalho”/artificialismo da existência humana e “ação”/interação entre os seres humanos – que correspondem “as condições básicas para existência do ser humano na terra” (ARENDT, 2007, p. 15).

> atravessar o espelho é buscar no avesso e no absurdo do contrário o sentido do que não é sentido, crivar de indagações as possíveis revelações do negativo (e do positivo!) [...]. É buscar os detalhes e fragmentos do conjunto que constitui o *studium* da fotografia, de que nos fala Roland Barthes, o que nela nos encanta como obra. […] A fotografia é a busca do espelho que não mente, da durabilidade, da permanência, da nossa inteireza. (MARTINS, 2014, p.55-56).

Ou seja, atravessar o espelho na imagem diz respeito intrinsecamente ao processo de produção da imagem fotográfica. Se a/o profissional da imagem espera disseminar espelhos de uma determinada realidade ou sobre um grupo sócio racial, essa/e precisará compreender as questões do que revelará e do que ocultará na imagem. Isto é, não dá para existir mal-entendido porque toda imagem fotográfica é construída, ainda que não haja tempo de refletir no instante do ato fotográfico.

Neste sentido, quando quaisquer profissionais da fotografia saem às ruas munidos de suas câmeras, a depender do seu repertório informativo, já têm ideia do que irão capturar enquanto imagem, e será possível que em seu inconsciente haja indícios da mensagem que desejam transmitir.

Portanto, aqui objetiva-se provocar reflexões sobre a complexidade dessas questões, que parecem ser objetivas, mas não são. Porque, como nos diz a crítica de arte e historiadora Rosalind E. Krauss (2013, p. 207), a fotógrafa e o fotógrafo atuam como "*compositores de linhas que utilizam a mão*", e nós acrescentamos, que também se exercem segundo a sua razão, do olhar e de todas as questões que envolvem a vivência dessa/e sujeito.

Assim, o discurso da (foto)escre(vivência), como produto social, torna-se importante enquanto valor simbólico ao construir outras perspectivas dos modos de ver, que possam contribuir para a construção crítica da memória coletiva afro-brasileira, com sensibilidade às questões suscitadas no campo das relações étnico-raciais. Em razão de que com imagens é possível questionar o lugar fixo da condição do sujeito negro; negociar a funcionalidade, os usos e sentidos da necessidade de produção social das imagens de contra-representação. E mais, articular as diferentes produções a partir desse discurso no movimento da história, para que possamos reunir memórias, mesmo com toda a complexidade que não escapa à potência de vida. Portanto, se deixar fotografar é, assim, um ato revolucionário de aprendizagem sobre si e do que é humano.

Sabemos que dentro da cultura imagética a representação torna-se idealizada e *"a fotografia não revela simplesmente a realidade de modo realista. A realidade é investigada, e avaliada, por sua fidelidade à fotografia*" (SONTAG, 1989, p. 85). Nesse sentido, é importante tecer histórias com imagens fotográficas porque sabemos que "*a fotografia documenta as mentalidades de quem fotografa, de quem é fotografado, e de quem a utiliza"* (MARTINS, 2014,

p.55). Além da necessidade urgente de congelar, retratar e eternizar em imagens os momentos das vivências negras, afro-brasileiras, seja nas ocasiões do lazer, das conquistas, das dores, dos afetos, dos sorrisos, etc.

Como aponta o fotógrafo e pesquisador Ronaldo Entler (2007), quaisquer imagens fotográficas, identificadas em um contexto, podem apresentar indícios para reconstrução dos lugares, das coisas e das pessoas. Sendo que a fotografia conjuga todo o processo que resulta na contextualização das vivências e desse modo a imagem fotográfica tem um papel significativo para revelar outros modos de observar o sujeito negro e também sob a perspectiva do olhar de fotógrafas negras e de fotógrafos negros. Por isso é que para o fotógrafo Januário Garcia e tantos outros profissionais da imagem, a fotografia funciona como um instrumento importante de transformação social.

Sabe-se então que o processo de digitalização e do baixo valor de uma câmera fotográfica, a depender da marca e do modelo, otimiza o processo de produção da imagem fotográfica. Assim parece existir oportunidades ímpares para produção e divulgação de discursos visuais em que a figuração do humano não se limite as características do sujeito branco, "*enquanto negritude apresenta limitações e/ou impossibilidades intransponíveis para a descrição da universalidade humana*" (CARNEIRO, 2010, p. 114). Para isso, o modo de ver precisará sempre ser humanizado e questionado conforme o fluxo contextual, para poder refletir e, então, produzir imagens que promovam a humanidade do sujeito negro tal como é.

Temos a preocupação de enfatizar que, assim como a imagem em movimento, a fotografia serviu para produzir construções imagéticas invertidas sobre o sujeito negro, entre outros grupos que atuam à margem do poder político e econômico, como "*a arte de iludir o olhar*", como diz o crítico de cinema Inácio ARAÚJO (1995). Como sabemos as fotógrafas e "*os fotógrafos […] são hoje produtores de conhecimento social*" (MARTINS, 2014, p. 11). De certo que essas/es profissionais de imagem fotográfica, ao se permitirem, podem ter a função de mediar e de produzir etnografias sobre questões que envolvem as relações sócio raciais.

Desse modo, o discurso imagético de ativismo antirracista visual diz respeito a qualquer sujeito negro e não negro que atue no campo imagético em combate dos estereótipos racializados e que buscam trilhar nas direções que apontam para a valorização e equidade das relações sócio raciais. Portanto, a ideia dessa reflexão é que o discurso do "ativismo antirracista visual fotográfico" caminha em paralelo com a reflexão de *"(foto)escre(vivência)".* Porém, com a diferença de que a primeira ideia engloba quaisquer profissionais da imagem, sendo sujeitos negros e não negros. E a segunda reflexão aponta para a expressão que acontece somente a

partir da atuação consciente dos sujeitos negros que atuam profissionalmente no campo da fotografia.

É dessa maneira que a ideia de ativismo antirracista visual é objetiva quanto à possibilidade de transformação social. Assim quando as fotógrafas e fotógrafas militam em prol da causa em combate ao racismo, de certo modo, desprendem-se de suas subjetividades particulares para atenderem um objetivo comum. Infelizmente, aqui, no Brasil, ainda não há referenciais teóricos que possam fundamentar a nossa concepção de "ativismo antirracista visual fotográfico", porque até o momento presente não identificamos nenhuma bibliografia.

A despeito disso, articulamos essa noção a partir dos elementos de nossa própria vivência e percebemos que se trata de uma manifestação artística, política e ideológica a partir de um grupo e/ou coletivo que busca promover algum tipo de reflexão acerca das questões de interesse social. Porque a fotografia, para além de um suporte artístico, neste sentido, tem função política, capaz de promover uma mudança social de mentalidade, sobretudo no que diz respeito à elevação da autoestima da população negra. Neste trabalho, o "ativismo antirracista visual fotográfico" é em favorecimento da elevação da autoestima da população negra.

Logo, a fotografia é uma possibilidade para transformar essa causa[64] em realidade. Para as fotógrafas e os fotógrafos que assumem o papel de militantes e/ou ativistas visuais, a fotografia é também uma ferramenta de preservação da memória coletiva, porque "*a memória coletiva só pode existir enquanto vivência, isto é, enquanto prática que se manifesta no cotidiano das pessoas"* (ORTIZ, 1994, p. 133). Constatamos aqui, então, que o "ativismo antirracista visual fotográfico" em prol da população negra serve à continuidade da história social do sujeito negro em seu coletivo.

Tendo em vista que para fotografar, seja com equipamentos atuais e/ou de outrora, é preciso pensar e delimitar o que será memorizado, o fotógrafo, sendo negro ou não negro, tem a responsabilidade de excluir e desfocar o que poderia ou não fazer parte da imagem fotografada, que será perpetuada pela história em curso. Sontag (2006), em seu livro *Sobre la fotografía,* propõe que as imagens fotográficas são capazes de omitir e/ou "usurpar à realidade"[65].

Sendo que, antes, a fotografia era apenas uma imagem. E há pouco menos de meio século, passou a adquirir diversas interpretações, de ordem filosófica, da realidade ao ser considerada arte visual. Logo, a imagem fotográfica é a representação da realidade, podendo ser manipulada ou não.

---

[64] Sendo a elevação da autoestima uma das causas em questão.
[65] Ibid., p. 21.

****

Assim, a escrita com a luz como propagadora de discursos imagéticos pode operar numa perspectiva política antirracista, com desdobramentos fecundos para a população negra, afro-brasileira. A estratégia da *contra-representação* é apresentada pela antropóloga Janaína Damaceno (2008), ao passo que apoiada nas contribuições da socióloga estadunidense Patrícia Hill Collins, ratifica que se contraponham as imagens de controle às práticas do cotidiano negro, ampliando assim o entendimento de como as imagens de controle construídas sobre a população negra de modo geral são agenciadas pelo sujeito negro em seu dia a dia.

Desse modo, como as vivências sociais de fotógrafas e de fotógrafos podem sustentar narrativas que possam transcender à ideia de memória individual? Posto que "*somente a fotografia sobrevive. Os assuntos nela registrados atravessaram os tempos e são hoje vistos por olhos estranhos em lugares desconhecidos*" (KOSSOY, 2009, p. 139). É por isso que a memória individual, tendo como meio a imagem, remete a questões particulares a um sujeito social.

Assim, a memória coletiva constitui-se com base nos compartilhamentos de um contexto histórico-social e é fortemente enraizada nas ações dos sujeitos como existências sociais que contribuem para a construção de uma identidade coletiva e/ou de uma "*consciência de conjunto*", conforme pontua o antropólogo Joël Candau (2014, p. 50). Já que as produções fotográficas, cuja utilidade é de prestar algum tipo de serviço à sociedade, podem narrar e interpretar a história, ainda que em fragmentos, de diferentes segmentos sociais do sujeito negro brasileiro.

Como avalia o fotógrafo Januário Garcia (2014), quando tinha pouco menos de 30 anos, ao perceber que estava a desenvolver um legado por também fazer parte da história em curso. Assim, ele não hesitou em tirar a sua câmera fotográfica da bolsa para começar a documentar, em imagens fotográficas, segundo o seu olhar, as manifestações artísticas e sobretudo política dos distintos segmentos organizados do movimento negro brasileiro contemporâneo.

Desse modo, conforme a pesquisadora em Ciências da Educação, Christine Delory-Momberger (2008), o que aprendemos é por efeito das existências das pessoas que viveram antes, ou seja, todo ser humano é construtor no tempo em que se exerce. Ainda nessa perspectiva, segundo Elisângela de Jesus Santos (2011), as culturas oralizadas de civilizações não ocidentais e especialmente de grupos oriundos do continente africano organizam fragmentos e conjuntos de memórias como fontes para a construção do imaginário coletivo.

No que toca à trajetória dos artistas em foco neste trabalho, a fotografia não era algo que estava no horizonte, sobretudo profissionalmente, mas por curiosidade e fascínio de um e necessidade de outra, foi se transformando em paixão, trabalho e ação política, traduzindo, um verdadeiro "*engajamento orgânico*" (HALL, 2013). Construtores de seu tempo, conscientes de si e da luta política de combate ao racismo e suas consequências, com uma máquina fotográfica em punho, com olhares não convexos, escreveram com luz uma nova narrativa sobre o ser-sujeito negro.

Assim, o "*ambiente histórico e social*" (DELORY-MOMBERGER, 2008) em que se apresentam essas duas trajetórias no campo profissional da fotografia, corresponde ao período da década de 1970. Ainda nessa época, acontecem ações significativas no que diz respeito às lutas dos movimentos sociais negros, como por exemplo o surgimento dos Blocos Afro e de Afoxé na Bahia; destaque para o Bloco Afro Ilê Aiyê criado em 1974 e a fundação do MNU, em 1978, na capital paulista, apoiado por diversas organizações negras em outros estados.

Portanto, estes acontecimentos históricos serviram para compor o universo imaginativo das subjetividades da fotógrafa Lita e do fotógrafo Januário. Essas trajetórias sociais transcorreram no auge da fotografia como dispositivo de registro informativo e documental e; como os/as demais profissionais da área, sobretudo as pessoas com mais vivência acompanham em tempo real mudanças radicais na produção fotográfica em seu conjunto, desde antes do clique, do ato fotográfico, ao momento do consumo da fotografia. Em outras palavras, testemunham o processo de banalização do discursivo imagético.

Desse modo, a escrita deste capítulo encerra-se aqui e, possivelmente, com o objetivo desempenhado ao trazer luz sobre as questões vinculadas às relações étnico-raciais e à representação social no Brasil, tendo em vista as construções imagéticas de controle do modelo de relações raciais. Além de refletirmos acerca da construção da escrita de si com a luz. Desse modo, o segundo capítulo concentra-se nas trajetórias da fotógrafa Lita Cerqueira e do fotógrafo Januário Garcia.

Capítulo II – Trajetórias e olhares não convexos das (foto)escre(vivências): Lita Cerqueira e Januário Garcia

Introdução

Como vimos no primeiro capítulo, o objetivo desta dissertação é de refletir o potencial da escrita com a luz como produção simbólica de sentidos em apoio à construção da memória social (individual e coletiva) do sujeito negro brasileiro. Este segundo capítulo concentra-se em aspectos da trajetória social da fotógrafa baiana de Salvador Lita Cerqueira, que sonhava em tornar-se atriz, mas não cogitava dominar o campo da imagem fotográfica, e do fotógrafo mineiro de Belo Horizonte Januário Garcia, que teve o primeiro contato com a fotografia ainda na primeira infância ao recolher películas cinematográficas no lixo de uma sala de cinema e projetá-las a partir de um mecanismo improvisado por ele mesmo.

Então, o objetivo é de refletirmos as condições de atuação e de (auto)representação, tendo em vista a condição de mulher negra e de homem negro que atuam em um campo elitizado. Como também, propormos o entendimento do discurso da (foto)escre(vivência) e da luta em combate ao racismo pela perspectiva do ativismo antirracista visual fotográfico, como observaremos em imagens no terceiro capítulo.

Lita e Januário iniciam profissionalmente no campo da imagem fotográfica na década de 1970. Coincidentemente, esse período da história brasileira é referência para diversos segmentos de luta do movimento negro contemporâneo, seja no campo da expressão simbólica e artística ou da ação política organizada. O que essas trajetórias têm a ver com isso? No plano da sociedade civil, essas trajetórias aproximam-se pela luta em combate ao racismo e pelo direito de viver em liberdade do sujeito negro brasileiro, seja onde e como quiser estar e agir.

Tal como foi para Lita, que, a despeito de nunca ter feito parte de algum grupo organizado socialmente do movimento negro contemporâneo, desde o início busca construir o seu trabalho de escrita com a luz com sensibilidade e olhar crítico com relação às questões da mulher negra que trabalha com a matéria do barro e das crianças em situação de trabalho, seja nas feiras de rua ou dentro dos ateliês de produção de utensílios de cerâmica.

É desse modo que, para nós, Lita Cerqueira, enquanto mulher negra e fotógrafa, contribui para e com a luta coletiva do movimento negro contemporâneo, ao propor análises sob o seu modo de ver sem estereótipos raciais, ainda que parte do seu trabalho compreenda um ponto de vista de denúncia. Contudo, o conteúdo do texto visual de Lita Cerqueira não imprime um olhar sensacionalista diante das mazelas, as quais estão sujeitas tanto mulheres quanto

crianças negras fotografadas. Ao contrário, o modo de sua expressão exibe um olhar incisivo e em constante diálogo com o olhar da pessoa fotografada.

De outro modo, a trajetória de Januário é um pouco diferente, pois, a sua atuação profissional no campo da escrita com a luz coexiste com o seu trabalho de documentação visual da luta política do movimento negro contemporâneo, pois, ele tem fotografando de dentro as ações desse movimento.

Como ativista visual e militante político com desempenho orgânico em prol da luta contra a discriminação racial e inserção do sujeito negro em todos as esferas da sociedade brasileira. Afinal, ele é um dos membros de fundação do MNU, na cidade do Rio de Janeiro, e do Instituto de Pesquisas das Culturas Negras (IPCN), e o seu nome é vinculado aos nomes de lideranças desse movimento, a exemplo de Lélia Gonzales, Beatriz Nascimento, Abdias Nascimento, entre outras pessoas.

Com a objetiva fotográfica, Januário Garcia documenta em imagens o entusiasmo e as preocupações de famílias situadas, por exemplo, no Morro do Salgueiro (Rio de Janeiro – Brasil), Suriname, na Etiópia, em Anehó (Togo), etc., como em outras 400 cidades dos 36 países por onde passou a trabalho. Assim, o modo de ver de Januário persiste em produzir reflexos das vivências de personalidades anônimas e públicas, bem como do cotidiano social no que diz respeito aos encontros coletivos, às manifestações políticas e ao campo das expressões artísticas e religiosas.

Enquanto profissional do campo da imagem fotográfico, passa a ser influenciado mais diretamente pelo movimento negro contemporâneo ao passo que ele conquista formação e consciência crítica a respeito das *"vicissitudes da identidade do negro*[66]*"* brasileiro, tal como a sua produção de escrita com a luz permanece vinculada à história recente dessa luta.

No caso de Lita Cerqueira, a intervenção do movimento negro ocorre de modo tímido, pelo fato de ela não ter se vinculado diretamente a nenhuma organização de luta social que tivesse como pauta as questões do sujeito negro. Mas, ao considerarmos a circunstância de que Lita é mulher negra e atua em um campo majoritariamente masculino e branco, entendemos que ela permanece em movimento ao se fazer existir enquanto mulher negra e fotógrafa, e ao produzir a sua escrita com a luz de modo a apoiar às memórias de sujeitos em igual condição social a sua.

Portanto, compreendemos que as (foto)escre(vivências) como textos visuais produzidos no curso das existências de Lita Cerqueira e de Januário Garcia atribuem apoio à memória

[66] Ver: Souza (1983).

individual e coletiva do sujeito negro, esteja dentro e/ou fora do Brasil, porque a escrita com a luz de Lita e de Januário são marcadas pela proximidade no que toca às questões do ser-sujeito negro brasileiro; pela coexistência profissional; pela sensibilidade e identificação aos temas sociais ao produzirem com suas objetivas fotográficas subjetivamente um retrato dos traços identitários que possibilitam compor um retrato do sujeito negro, com suas contribuições à sociedade, queixas, dores e alegrias. Assim, colaboram para a construção de identidades do ser-sujeito negro conforme registram gestos corporais e expressões faciais individuais, além das produções culturais, sem a intenção de formalizar estereótipos raciais.

II.1. Lita Cerqueira: mulher negra fotógrafa

Joselita Almeida Cerqueira, 1952, Salvador. Bahia. Brasil.

Eu sou autônoma!
Aprendi fotografia errando!
Lita Cerqueira (2014).



Imagem 02 (Cap. II): Lita Cerqueira aos 63 anos, em 2015/ Imagem de Vilma Neres.

Durante o percurso social de uma fotógrafa negra brasileira, em decorrência do racismo e do machismo em nossa sociedade, serão inevitáveis as tentativas de descrença e de desqualificação de sua carreira ou de ocultação de seus projetos fotográficos. Sabe-se que, historicamente, a atuação feminina enquanto sujeito social é silenciada nos espaços onde opera o poder, tal como acontece dentro e fora do circuito de difusão da imagem fotográfica.

A despeito disso, assim como Lita Cerqueira, fotógrafa negra soteropolitana, existem tantas outras mulheres negras atuantes no meio artístico, político e socioeconômico. É provável que tenham feito e façam como ela, ao driblar as tensões para expor o seu trabalho, construir e ressignificar a sua existencialidade dia após dia.

Desse modo ressalta-se que, ao longo da historiografia brasileira, as mulheres negras[67] sempre estiveram e estão enquanto sujeitos sociais que contribuem nos diferentes espaços de atuação para o avanço desta sociedade. Do mesmo modo, reivindicam mudanças sociais e com o "pé na porta" exercem funções que desconstroem o modelo patriarcal que subjuga e determina o lugar da mulher negra no contexto brasileiro.

É nesse sentido que poderemos ampliar o foco com objetivo de refletirmos o universo da carreira dessa fotógrafa brasileira, tendo em vista as tensões de gênero e de raça que circunscrevem essa trajetória social como singular-plural[68]. Além disso, destacamos o contexto da década de 1970, período em que Lita Cerqueira se insere no campo da fotografia, a fim de identificarmos os percalços e as ações de enfrentamento investidas por ela. Também pontuamos os anseios e as conquistas alcançadas ao longo desse percurso que conjuga 42 anos de caminhada como fotógrafa.

Logo, com esse conjunto de questões, buscamos destrinchar o percurso social dessa intelectual, que escreve com a luz, a fim de envolvermos o espaço acadêmico com esse debate – em torno de outras trajetórias sociais de mulheres negras que buscam apresentar produções de contra-representação às imagens de controle –, no sentido de contribuir para a epistemologia do campo artístico e das questões étnico-raciais.

Pois, como vimos no primeiro capítulo, tanto o conceito de *imagens de controle,* quanto o de *contra-representação* são apresentados pela antropóloga Janaína Damaceno (2008), alicerçada à contribuição da socióloga Patricia Collins (2000). As imagens de controle são apresentadas com base em construções sociais enraizadas em estigmas e estereótipos raciais,

---

[67] Ver: Brazil e Schumaher (2007).

[68] Utilizo este conceito *singular-plural* à luz da definição elaborada pela socióloga e antropóloga Marie-Christine Josso (2008), no sentido de que o percurso social da fotógrafa Lita Cerqueira, como também do fotógrafo Januário Garcia, afetam e deixam-se afetar pelas tensões e transformações coletivas do contexto em que vivem. Portanto, aqui, o racismo é a principal tensão que intersecta essas duas trajetórias.

e funcionam para a manutenção de privilégios do grupo dominante (branco, heterossexual, cristão, classe média alta, etc.), como para fortalecer as opressões de gênero, raça e classe. Desse modo, seja através da pintura, das imagens em movimento (cinema), das ilustrações ou das imagens fotográficas, as imagens de controle poderão determinar papéis sociais e lugares para as pessoas não brancas. Nesse sentido, a ideia das imagens de contra-representação trabalha no sentido de desconstruir as imagens de controle.

A escrita com a luz é uma ferramenta de produção cultural simbólica que, utilizada como signo e meio de comunicação visual e com fins mercadológicos, estará a cargo, em primeiro lugar, de homens brancos; em segundo, de mulheres brancas; e, por último, de homens e mulheres negras. Certamente, essa escala hierárquica será repetida em outros setores da sociedade brasileira.

Desse modo, também constamos a sobreposição de gênero e raça nos circuitos de difusão da fotografia, dos produtos (publicações, etc.) aos espaços (galerias, encontros, etc.). E, a não ser que ainda não tenham sido publicadas, até o momento não há registro de pesquisas acadêmicas com a proposta de refletir o percurso histórico e social de fotógrafas negras brasileiras.

No entanto, identificamos nos livros (1) "*Antologia da Fotografia Africana e do Oceano Índico"*[69] e (2) *"Mulheres Negras no Brasil"*[70] a citação dos nomes das fotógrafas Lita Cerqueira e Carla Osório, ambas citadas nos dois livros, além de Denise Camargo, citada no primeiro, e de Irene Santos, mencionada no segundo. Mas, em ambos os casos não há um enfoque que problematize a atuação das fotógrafas negras, apenas a indicação com imagem e nota com nome e sobrenome da presença delas nos espaços de prática cultural.

Esse segundo livro traça a historiografia da presença de mulheres negras que tiveram destaque em diferentes contextos sociais no Brasil. O primeiro livro apresenta um panorama, do século XIX ao atual, a partir de séries fotográficas produzidas por fotógrafos negros oriundos de países do continente africano e da afro diáspora como Brasil, Cuba, Martinica, Jamaica, Estados Unidos, Canadá e França. Na seção com 36 páginas, em que situa o Brasil com o título *Negras Imagens* – texto escrito pela professora da USP Maria Lúcia Montes –, a escolha das fotografias, de seus autores e autoras, foi coordenada pelo artista plástico baiano e curador do Museu Afro Brasil, Emanoel Araújo, e pelo curador de arte francês, André Jolly.

Assim questionamos o porquê da disparidade de produção fotográfica entre homens e mulheres, ao publicar um total de 52 fotografias na seção *Negras Imagens*, em que 46

[69] Ver: Leon e Fall (1998).
[70] Ver: Brazil e Schumaher (2007).

fotografias foram produzidas por 10 homens e seis (6) por mulheres. As fotógrafas, todas negras, participantes dessa publicação, foram: Denise Camargo, de São Paulo/SP, com duas (2) fotografias; de Salvador/BA e de Vitória/ES, Carla Osório publicou três (3) fotos; e, também de Salvador/BA, Lita Cerqueira participa com uma (1) fotografia.

Em Salvador, terra natal

De Joselita Almeida Cerqueira para, simplesmente, Lita Cerqueira, nome artístico inscrito em seu percurso social desde a adolescência. Ela nasceu durante as "*águas de março"*[71] do ano de 1952, no seio de uma família de classe média baixa, no bairro da Caixa d'Água, onde viveu durante a primeira infância. A mãe, dona Maria Almeida Cerqueira atuava como dona de casa, além de costurar e bordar sob encomenda; e o pai, seu Pedro Borges Cerqueira, exercia a função de ferreiro para a Prefeitura de Salvador.

Por volta de 1940, mãe e pai migraram, respectivamente, dos municípios de Amargosa/BA e de Baixa Grande/BA, para a cidade de Salvador em busca de outras condições para viver, devido ao êxodo rural e tendo em vista a promoção do desenvolvimento industrial das capitais dos estados brasileiros. Assim ambos saíram de suas terras de nascimento com o mesmo objetivo e, ao se conhecerem na capital da Bahia, casaram-se e formaram uma família constituída de oito (8) filhos e três (3) filhas, sendo Lita Cerqueira a sétima descendente do casal.

Anos depois, Lita e sua família passam a morar na Rua Direita da Ladeira do Carmo, no Centro Histórico de Salvador. Talvez, inconscientemente, esse deslocamento tenha possibilitado lapidar o olhar e a percepção estética dessa fotógrafa, que logo depois passa a ter interesse de fotografar as festas populares de Salvador e as diferentes performances de pessoas durante a realização de seus afazeres. Porém com foco direcionado aos olhares das crianças, que em sua maioria, foram fotografadas em locais de trabalho nas funções de rendeira, marceneiro, feirantes ou ceramistas.

No que diz respeito à espiritualidade, a fotógrafa Lita Cerqueira acredita nas divindades do Candomblé, em que o seu caminho é iluminado por Obaluaiyê, orixá da cura e das doenças, e Iansã, divindade dos ventos que batalha por conquistas. Em contraste com a sua cosmovisão, ela foi educada por sua mãe que seguia os preceitos da doutrina cristã católica e, por isso, avalia que foi:

> […] criada com muito rigor […] eu digo [que] eu tenho uma moral dentro de mim. Eu queria até ser um pouco menos moralista, mas, de família católica? É

[71] Em alusão à música do compositor Tom Jobim, "Águas de março", de 1972.

> moralista. Então, por mais que você seja aberta, tem uma coisa, assim, que é da família e que não te deixa. (Lita Cerqueira, entrevista realizada em 25 de novembro de 2014).

Ao recordar de sua memória afetiva desde a primeira infância, Lita Cerqueira conta que pouco sabia das memórias do seu pai. Mas sabe que o seu avô paterno era um homem branco, dono de uma fazenda, em Baixa Grande, município do estado da Bahia, que cultivava café. A sua avó paterna era uma mulher negra que vivia na fazenda desse homem na condição de escravizada. O pai de Lita foi fruto dessa relação, e ao nascer foi separado da mãe, por ela ter sido mandada embora pelo pai do seu filho, sem o direito de vê-lo crescer.

Essa é a única história de que Lita guarda da vida pregressa de seu pai, visto que assim como ela, as suas irmãs, seus irmãos e a sua mãe não tiveram vínculo com o passado dele. Depois de anos, após o falecimento de seu Pedro Borges Cerqueira, um dos irmãos de Lita foi ao município, onde o pai nasceu, para saber desta história – o fato de ele ter sido gerado de uma relação interracial.

> O meu irmão [Hildebrando Cerqueira, D. Sc.], que mora na França, é sociólogo. Ele, um dia foi à Baixa Grande, saber das histórias. É verdadeira a história [de] que o meu pai era filho de um senhor, traficante de negros. […] criou ele […]. O meu pai escrevia com bico de pena. (Lita Cerqueira, entrevista realizada em 25 de novembro de 2014).

A fotógrafa pondera quanto a sua aproximação para o campo das artes, mas relata que não pôde identificar referências artísticas no círculo de sua família: *"Eu me sentia diferente de todos na minha casa. Eu sabia que eu era artista. Entendeu?"* (CERQUEIRA, 2014). Mas, de algum modo, o olhar dessa fotógrafa foi sendo instruído com a riqueza de cores e de elementos iluminados pela variação de luz que incide por entre as frestas dos casarões antigos do Centro Histórico de Salvador.

Por volta dos 17 anos, Lita Cerqueira já se concentrava em observar os tipos de indumentárias que trajavam os corpos das mulheres que teciam suas vidas em volta dos tabuleiros e exibiam *a arte culinária na Bahia*[72]*,* como escreveu o jornalista Manuel Querino[73] (1851-1923). Com essa idade, ela cursava o Ginásio, hoje, correspondente ao ensino médio, no Colégio Estadual Marquês de Abrantes, sediado nas proximidades do Forte da Capoeira - antes Forte do Santo Antônio.

Também nesse período, de 1969 a 1971, Lita frequentou aulas na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia como ouvinte, mas, efetivamente, não ingressou no ensino superior. Bem como fez curso de teatro no Instituto Central de Educação Isaías Alves (ICEIA), onde começou a atuar como atriz em peças direcionadas ao público infantil, a exemplo dos

[72] Ver: Querino (1957).
[73] Ver: Gledhill (2014).

espetáculos *“O boi e o burro”, “Nosso céu tem mais estrelas” e “Plutz, o fantasminha”*. À época, ela foi dirigida pelo amigo e dramaturgo Augusto César Lacerda, que veio tornar-se *babalorixá* reconhecido por artistas na Bahia, a frente do terreiro de candomblé *Ilê Omorodé Axé Orixá N´Lá*.

Os deslocamentos socioculturais de Lita Cerqueira permitiram o seu encontro, inicialmente, furtivo com a fotografia e que depois veio a ser profissional. Mas, em paralelo a produção de fotografia *still*[74], ela transitou pelo universo do teatro e da sétima arte (cinema ou da imagem em movimento). No início da década de 1980, no cinema ela atuou como fotógrafa de *still,* por exemplo, para o filme “*Tabu” (*1982), dirigido pelo cineasta Júlio Bressane (1946).

Trabalhou como atriz de dublagem e figuração no filme “*Tenda dos Milagres”* (1977), dirigido por Nelson Pereira dos Santos (1928). Ainda como atriz participou do filme “*Rio Babilônia” (1982)*, dirigido pelo cineasta Neville d'Almeida. Lita foi uma das entrevistadas no “*Programa Abertura”*, dirigido pelo cineasta baiano Glauber Rocha (1939-1981). Ainda no campo cinematográfico, e mais recentemente, Lita realizou fotografia de cena durante a produção da minissérie “*Ó Paí, Ó”* (2008-2009), dirigida por Monique Gardenberg.

Antes de tornar-se fotógrafa, Lita Cerqueira, como dito, aspirava ser atriz ou bailarina, mas desistiu de ambas por acreditar que essas ocupações demandavam ter dinheiro. No entanto, aqui, no Brasil, para o sujeito negro o fator econômico não é o único impedidor de acesso a determinadas funções sociais.

Para Stuart Hall (2014), a textura do cabelo, cor da pele, tamanho do nariz, espessura dos lábios, etc., características físicas e corporais interpretadas como “*marcas simbólicas*” e visíveis são utilizadas para identificar e assim delimitar a mobilidade socioeconômica de pessoas negras. O que acontece no Brasil é que as referendas marcas simbólicas servem para estabelecer o lugar de determinados grupos sociais e, portanto, são utilizadas como dispositivos que delimitam, às pessoas negras, a possibilidade de adentrarem espaços e de exercerem determinadas funções. Mas, se adentram o seu lugar será questionado, simplesmente, pelo estigma da cor. Por exemplo, no campo da teledramaturgia brasileira, ainda hoje é ínfima a presença de atrizes negras e de atores negros.

Desse modo, corriqueiramente, para uma pessoa, a opção é desistir dessa profissão, de um lado, por não ter a oportunidade de atuar e, por outro, por não ter em quem se espelhar, visto que a construção do imaginário social brasileiro só concebe a representação da

[74] Fotografia *still* é o ato de fotografar elementos (produtos, pessoas, etc.) sem movimento e, normalmente, em estúdio. Já no cinema, a fotógrafa ou o fotógrafo de *still* é responsável por produzir fotos durante as cenas filmadas, para diversos fins além de servirem para divulgar o filme ou a telenovela. Apesar dessa função ser confundida com *making of*, não se trata da mesma função.

universalidade humana a partir de pessoas brancas, como aponta a filósofa Sueli Carneiro (2010):

> Ocorre que as imagens fixadas no imaginário social, pelo racismo, expressam 'destino social' sinalizando que ser médico ou advogado são possibilidades de realização humanas inquestionáveis para brancos enquanto negros seria crível, apenas, a representação de domésticos. (CARNEIRO, 2010, p. 114).

No Brasil, portanto, ainda conforme a filósofa, as estratégias de exclusão do sujeito negro são recorrentes, utilizadas e reproduzidas no circuito do entretenimento, não apenas por meio da produção audiovisual, mas sobretudo da publicidade e até mesmo nas páginas dos livros didáticos.

No entanto, a despeito disso, assim como nos apresenta a trajetória social da fotógrafa Lita Cerqueira e também do fotógrafo Januário Garcia, as pessoas conscientes que realizam ações orgânicas frente às demandas de luta social e que, portanto, são subjugadas pelas opressões, sobretudo de raça, como nos diz a filósofa Sueli Carneiro (2010, p. 117), *"se afirmam e recusam a redução de sua humanidade*".

Desse modo, assim, o percurso social dessa fotógrafa pode até ser considerado trivial diante das dificuldades que quaisquer profissionais de fotografia enfrentam em decorrência da imagem digital, além do apelo e banalização da cultura imagética. Contudo, a trajetória de Lita Cerqueira é um fenômeno social e histórico sendo ela mulher negra atuante no campo da produção simbólica, mesmo inserida no contexto de uma sociedade racista, ela enfrenta os estigmas sócio raciais e busca se exercer com liberdade e sobretudo, independência.

II.1.1. Antes e depois: encontro da/com a fotografia

Antes de completar 20 anos, Lita Cerqueira resolve deixar o conforto familiar para morar em uma república de estudantes no bairro da Barra, que compete com o Rio Vermelho, por serem, ambas, regiões consideradas redutos de artistas. A primeira inspiração por se colocar nos horizontes do mundo[75] veio da admiração pela trajetória da jornalista Sandra Passarinho[76], que ela acompanhava à distância por meio de reportagens exibidas na TV.

Durante os deslocamentos entre o Centro Histórico de Salvador, o bairro da Barra e do Canela, Lita começa a estabelecer relações de amizade com pessoas influentes durante o

[75] A expressão "nos horizontes do mundo" é o título de uma canção de Paulinho da Viola, interpretada por Virgínia Rodrigues, no álbum *Mama Kalunga* lançado recentemente, em 2015.

[76] Lita diz que ao assistir uma das primeiras reportagens de Sandra Passarinho, sentiu-se também encorajada de fazer o que quisesse, porque o fato de ser mulher não era impedimento. A jornalista Sandra Passarinho é considerada a primeira mulher a trabalhar fora do país como repórter correspondente de uma empresa de comunicação, o que lhe permitiu produzir reportagens memoráveis e ainda hoje atua como jornalista e que, sem dúvida, influencia tantas outras mulheres jovens que aspiram produzir jornalismo.

período quando trabalhava para o jornal *O Verbo* e frequentava as aulas da Escola de Teatro da UFBA. Assim iniciou o seu flerte entre o cinema e a fotografia. Em paralelo, trabalhava na redação do jornal "*O Verbo"*[77], como vendedora de anúncios.

O processo de transformação do ser-sujeito de Lita estava em pleno vapor. Entre 1970 e 1973, ainda nesse jornal, antes de se dedicar à fotografia, ela exerceu funções como vendedora de anúncios, secretária e como assistente de fotógrafos, que trabalhavam para *O Verbo* e outras publicações. Essa fase foi importante, porque ela foi impulsionada a descobrir a sua verdadeira vocação como fotógrafa que é até hoje, aos 63 anos.

Como nos conta Lita,

> […] aos 19 anos eu sai [de casa] para aventurar a minha vida. Conheci um monte de jornalistas que foram entrevistar Caetano Veloso e Gilberto Gil, chegando de Londres. Eu conheci esses jornalistas […] e eram ex-funcionários da Editora Abril [...]. (Lita Cerqueira, entrevista realizada em 25 de novembro de 2014).

Ainda nessa fase, Lita conheceu o fotógrafo paulista Amâncio Chiodi, o pai do seu único filho, Pedro D-Lita, que também atua como fotógrafo e produtor musical. Até então, Lita não havia definido a profissão que seguiria. Talvez, se não fosse esse encontro afetivo, além dos encontros amigáveis, ela não tivesse tido a oportunidade de se exercer profissionalmente como fotógrafa. Pois, à época, esse fotógrafo era experiente e já atuante pelas revistas "*Realidade"*[78] e "*O Grilo'*[79].

Desse encontro ela passou a se dedicar como assistente, além de produzir e vender pôsteres das fotografias produzidas por ele. Esse namoro foi iniciado em Salvador, mas vivido à distância e, posteriormente, ela estando em Salvador e ele em São Paulo, ambos decidem morar juntos na cidade do Rio de Janeiro.

> A primeira vez que eu vim ao Rio, eu tinha dezessete ou dezoito anos, eu namorei um fotógrafo. Eu passei uns dois ou três anos namorando com esse fotógrafo e comecei a fazer produção de fotografia. (Lita Cerqueira, entrevista realizada em 25 de novembro de 2014).

Porém, o "divisor de águas" acontece anos depois, quando o casal se separa e Lita retorna com o filho para Salvador. Mas é nesse momento, por volta de 1973, a convite do amigo Sérgio Marciel, dono de um estúdio conhecido como Lambe-Lambe localizado no Centro Histórico da cidade, que Lita ingressa efetivamente no campo da fotografia. Essa experiência foi

---

[77] O jornal era editado pelo amigo e diretor, Álvaro Guimarães. *O Verbo* existiu de 11/1971 a 07/1972, editado pelo encenador e professor Armindo Bião e idealizado por Álvaro. Nesse periódico, publicavam-se textos e ilustrações poéticas acerca do movimento de contracultura no cotidiano da cidade de Salvador, mesmo no auge da Ditadura Militar. Ver: DIAS, Marcos. Jornal alternativo tem 22 edições reunidas em livro. Salvador: A Tarde, 12/04/2014. Disponível em: <https://atarde.uol.com.br/cultura/literatura/noticias/jornal-alternativo-tem-22edicoes-reunidas-em-livro-1583660> , acesso em agosto de 2015.

[78] Revista publicada pela editora Abril entre 1966 e 1976.

[79] Publicada entre 1971 e 1973, foi tirada de circulação pela censura da ditadura militar.

fundamental para que ela enveredasse pela fotografia profissionalmente como meio de trabalho para sobrevivência de si e do filho, ainda criança.

> Então, ele [Sérgio Maciel] fazia e dizia como era que eu tinha que fotografar, [como manipular a] abertura do flash, e eu ia com a cara e a coragem. Depois começaram as festas populares […] Ele também mandava fotografar [...]. Aí, comecei a pegar o gosto. (Lita Cerqueira, entrevista realizada em 25 de novembro de 2014).

Ou seja, no ano de 2015, a fotógrafa Lita Cerqueira completou 42 primaveras de bagagem e vivência no campo da fotografia. Ainda no estúdio de portas abertas, onde produzia retratos para documentos e, às vezes, ia às ruas para produção de foto documental, assim ela começa a montar o seu acervo com fotografias autorais. Aliás, até hoje o que define o olhar dessa fotógrafa, é a estética das mulheres que se vestem de baianas, como ela ressalta:

> Depois eu comecei a fotografar as festas, que era uma coisa muito bonita. Não é mais! Porque, agora, tem uma multidão. As baianas, agora, têm torço vermelho e de seda. É um vexame aquela Praça da Sé. Quando eu vejo, será que é baiana mesmo? Porque as baianas que eu conheço [...] são baianas de verdade, nas minhas fotos. (Lita Cerqueira, entrevista realizada em 25 de novembro de 2014).

A crítica que ela faz enquanto fotógrafa diz respeito à estética do modo como, hoje, as mulheres saem às ruas vestidas de baianas durante as festas populares. Estas caminham entre o profano e o sagrado, a exemplo das festas da Lavagem do Bonfim, que acontece na segunda quinta-feira do ano; de Iemanjá que é celebrada todo dia dois de fevereiro; e de Santa Bárbara, que acontece no dia quatro de dezembro.

O vestir-se de baiana, aqui, refere-se as indumentárias confeccionadas (ver Imagem 04, Cap. III/ p. 97) com tecidos de caça bordada em algodão e bordados em *richelieu*[80], que caracterizam tanto as sacerdotisas dos terreiros de Candomblé, quanto as mulheres que tecem suas vidas diante dos tabuleiros de acarajé, abará, bolinho de estudante, etc., quitutes da culinária de rua da cidade de Salvador. A estética das baianas caracteriza parte do acervo de Lita Cerqueira. Além das nuances do preto ao cinza e do branco reveladas em suas fotografias, mas somente até a fase que ela dispõe da câmera analógica e do filme fotográfico.

A partir desses mecanismos, tecnicamente e esteticamente, ela enxerga e avalia o mundo com olhos diferentes. Porém, hoje, ela rendeu-se ao uso da câmera digital, mais por não ter opção, em razão, de um lado, da escassez do filme fotográfico e, por outro, pelo alto custo desse produto e do serviço de revelação. O que a fez alterar um traço de sua assinatura estética, ao ter de registrar as suas imagens digitais em cor.

---

[80] Para saber mais sobre indumentárias afro-baiana e religiosa, ver SILVA, Vagner Gonçalves da Silva. Arte Religiosa Afro-Brasileira: as múltiplas estéticas da devoção brasileira. Debates do NER, Porto Alegre, Ano 9, n. 13, jan. /jun. 2008, p.101. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/da/vagner/arteafro.pdf>. Acesso em: 7 set. 2015.

Uma explicação disso é o fato de que o sensor fotoelétrico da câmera digital não permite gravar com a mesma autenticidade do filme fotográfico as nuances do preto ao cinza e do branco. Isso, porque a câmera digital compõe a imagem a partir da quantidade de megapixel[81].

Diferente do filme fotográfico que "*é composto de cinco camadas com emulsão química*" (FOLTS et. al., 2007, p. 83) para fixar a imagem no filme fotográfico. É desse modo que o processo de fixação da imagem fotográfica, a partir do mecanismo analógico, possibilita mais precisão quanto a nitidez dos traços e maior exatidão das nuances de cores, no que diz respeito a intensidade da luz que incide sobre o elemento ou da pessoa fotografada.

Desde 1973: estética e discurso fotográfico de Lita Cerqueira

> O que uma fotografia pode revelar
> será sempre resultado de um modo de
> olhar associado a um modo de ser.
> O modo de olhar é cultural,
> é social e é pessoal […].
> As fotos de Lita Cerqueira são
> bem a resultante da sensibilidade
> de um olhar trabalhado na ânsia
> e na argúcia de um povo oprimido,
> mas altivo e paciente.
> [...] **Eu sou artista**, **como Lita,**
> **também negro e também da Bahia,**
> e sei que **as suas fotos são um milagre**
> do olho esquálido e atento, **atendido pela graça**
> **desatenta dos deuses em transe**.
> (Gilberto Gil, 2009, grifo nosso)[82]

Então, como observaremos as imagens apresentadas no próximo capítulo "*Leitura de imagens das (foto)escre(vivências)*", o olhar etnográfico da (foto)escre(vivência) dessa fotógrafa impresso na série "*A Fotografia como Eu Sou: Lita Cerqueira",* em que ela reúne imagens que reportam ao cotidiano das festas populares da cidade de Salvador, tão íntimo, comum e próximo da sua realidade social no que diz respeito às marcas simbólicas, a partir da compreensão de Stuart Hall (2014, 2013). Essa série apresenta 46 fotografias publicadas em 2009 no catálogo de exposição pela PESP. Além de apresentar um olhar documental e de

[81] O pixel é a menor medida de resolução que compõe a imagem e megapixel corresponde a um milhão de pixel. A quantidade de megapixel compromete no tamanho e na resolução da imagem digital.
[82] Ver: CERQUEIRA, Lita. A Fotografia como Eu Sou: Lita Cerqueira; curadoria e texto de Diógenes Moura; textos de Gilberto Gil e Marcelo Araújo. - São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2009. Não paginado.

denúncia do trabalho infantil empreendido nos becos e nas ruas do Centro Histórico dessa capital, como também em outros municípios do interior da Bahia.

Em face dos matizes do P&B, constata-se que esse uso é o principal recurso estético dessa fotógrafa. O segundo elemento que caracteriza essa série fotográfica diz respeito ao olhar das pessoas fotografadas em permissão do seu ato de fotografar. Por certo que a lente da fotógrafa Lita reflete uma perspectiva etnográfica pela variedade de temas colocados em foco por ela, ao imprimir observações do comportamento humano e das problemáticas ao seu entorno.

Como exemplo, além de outras, destacamos a foto "*Senhora artesã de frigideira"* (Imagem 05, Cap. III/ ver p. 99), que foi produzida no ano de 1989 no município de Coqueiros/ BA. Lita Cerqueira demonstra o domínio que exerce sobre a escrita com a luz, que, na verdade, trata-se do seu modo de ver e de compreender o mundo a sua volta, favorecido pelo conhecimento técnico que a coloca em atenção aos movimentos inesperados da vida.

É nesse sentido que fotografia está presente em tudo que existe, desde que haja atenção diante do que se observa. Embora o discurso visual fotográfico seja, às vezes, (in)compreendido como, simplesmente, o resultado, o produto, a imagem em si, digitalizada ou impressa. Ou seja, a fotografia é a totalidade de todo o processo que envolve o ato fotográfico, da percepção estética da luz, do estudo da mensagem imagética que espera transmitir; ao diálogo, no caso de fotografia de humanos, entre a pessoa que fotografa e a ser fotografada.

Portanto, fotografia não se resume, apenas, em dominar a técnica da imagem fotográfica, mas, muito além, exige sensibilidade, olhar atento e, ao mesmo tempo, velocidade, porque não há como reprisar o instante que deixou de existir em uma fração de segundo. A exemplo do sorriso de uma criança que jamais se repetirá do mesmo modo, mas sorrirá de outras maneiras. A imagem 05 (Cap. III/ ver p. 99), mostra uma mulher negra artesã, que aparenta ter entre 40 e 50 anos. Ela está agachada e manipula o barro, matéria prima do trabalho que desenvolve enquanto ceramista. Isto é, naquele momento do instante fotográfico, ela estava totalmente envolvida no que realizava, mas, ao mesmo tempo, concentrada na objetiva-fotográfica-subjetiva de Lita Cerqueira.

O que nos permite refletir que esta fotografia, bem como outras desse *corpus* fotográfico, foi produzida. Isto é, houve uma relação prévia, um diálogo entre a fotógrafa e a mulher fotografada. A artesã fotografada, veste uma de saia com as pontas dobradas, talvez, a fim de não exibir a roupa íntima, traja uma blusa regata e um lenço amarrado sobre a cabeça.

Não sabemos seu nome, mas ela fixa o olhar na objetiva de Lita e larga um sorriso que demonstra surpresa ao encarar a câmera, porque é perceptível que houve diálogo antes da

produção dessa imagem. Como outras fotografias que compõem essa série, esta sintetiza o modo de produção da cerâmica e pelas mãos de quem são produzidos os utensílios de uso doméstico a partir do barro no município de Coqueiros, na Bahia. Analisamos através destas fotografias que é majoritário o número de mulheres negras que atuam como ceramistas e, quase sempre, as crianças as acompanham lado a lado durante o processo de feitura das peças de cerâmica.

Portanto, é nesse sentido que identificamos a perspectiva etnográfica presente nas narrativas visuais de Lita Cerqueira, em que ela se concentra na labuta das ceramistas sediadas nas cidades do interior da Bahia. Tendo em vista que uma de suas paixões é apreciar, além de documentar fotograficamente, a produção de cerâmicas em todas as cidades do norte e do nordeste brasileiro.

Acresce-se que desde a primeira infância, a fotógrafa Lita Cerqueira sabia que era artista, tinha consciência de sua percepção e sensibilidade, e, assim, as obedecia, no sentido de se sentir livre e realizar o lhe permitisse viver com serenidade. Por outro lado, a subjetividade artística de Lita foi pouco a pouco aprimorada pelas escolhas e a partir das relações sociais estabelecidas ao longo do percurso de sua vida.

Então parece ter sido por acidente que ela se encarou como fotógrafa, com pouco menos de 19 anos. Mas, posteriormente, foi ela quem deliberou exercer-se profissionalmente. Como fotógrafa, ainda que não é preciso ser influenciada desde a primeira infância, porque para ela, o discurso que é impresso em suas fotografias transmite o que vem de sua alma. Assim como outras fotógrafas e fotógrafos de sua geração, Lita é uma fotógrafa autodidata visto que aprendeu fotografia errando, ou seja, com a prática. Mas, como nos conta, só depois de muito tempo descobriu suas referências na fotografia.

> Eu não sabia de nada de fotografia. Eu não sabia quem era Cartier Bresson! Eu não vou dizer: ah, eu comecei a fotografar porque na minha casa tinha livros de Cartier Bresson. Não! Na minha casa não tinha livros de arte, na minha casa tinha livros do Ginásio [risos]. Então, eu não vou mentir e dizer: ah, não! Eu comecei a fotografar porque eu adorava, não! Depois eu conheci o Cartier Bresson, que eu acho que [ele] é um dos grandes fotógrafos. Primeiro, porque ele nunca teve grandes lentes, ele fotografava com uma lente de 50 milímetros. (Lita Cerqueira, entrevista realizada em 25 de novembro de 2014).

No entanto, a existencialidade de Lita Cerqueira passou a acumular referenciais pelo Brasil e pelo Mundo à medida que aprofundava nas relações sociais e, quando passou a ter oportunidade de viajar. Assim ela conheceu outras culturas, e, inevitavelmente, outros modos de ver. Nesse sentido, Lita Cerqueira aproveitou todas as oportunidades que bateram a sua porta e também cavou outras minas de ouro que lhe possibilitaram mais abertura para a sua vivência.

Como exemplo, em 1983, ela pôde realizar a sua primeira exposição fora do país, na Alemanha, onde um dos seus irmãos mora há mais de 40 anos.

Desse modo, existe um pormenor que situa o percurso social dessa fotógrafa de alma cosmopolita, porque ela pôde registrar, conviver e, assim, documentar a vida privada de alguns amigos ilustres, a exemplo das famílias de Glauber Rocha, Gilberto Gil e de Caetano Veloso. Com isso, ela é guardiã de um acervo de fotografias que pode revelar a intimidade dessas personalidades, porque algumas dessas imagens fotográficas do seu acervo ainda não foram exibidas ao público geral.

Como pontua o filósofo Nildo Viana (2007), as expressões artísticas resultam de sentimentos complexos extraídos do cotidiano. Então, a sensibilidade artística é inerente à condição humana. Mas para que esses sentimentos se manifestem, antes, será preciso ter consciência dessa necessidade de externalizá-los como percepção artística e assim aprimorá-la. No entanto, como acredita essa fotógrafa, o processo de lapidação deverá ser contínuo.

Mas, no caso de Lita Cerqueira, visualiza-se o cuidado que ela tem ao conduzir a sua escrita com a luz em favor da estética que deseja pôr à vista em suas fotografias. O que ela imprime nessas narrativas visuais, muito além do elemento estético, é resultado do respeito e da relação de proximidade que ela constrói junto as crianças e as mulheres fotografadas.

A exemplo da admiração pelo cotidiano das feiras e pelas performances corporais das mercadoras e dos mercadores que ocupam esses espaços sediados nas cidades do interior e da capital da Bahia. Ao mesmo tempo, além de se preocupar com a estética, Lita Cerqueira propõe discursos visuais ao denunciar, muito antes da constituição do ECA, em 1990, a exploração do trabalho infantil. A denúncia é identificada nessa série em que há 16 fotografias de crianças e em oito dessas, em ambientes de trabalho, a exemplo dos ateliês de marcenaria ou de cerâmica. No entanto, ela afirma que gosta de fotografar crianças porque as mesmas correspondem ao seu ato de fotografar, e à época, havia muitas crianças em atuação como adultas.

> A maioria das minhas fotos são crianças trabalhando e eu converso com elas antes […], e, geralmente, essas crianças do interior, […] elas interagem, elas olham dentro da câmera. […]. Eu adoro feira. Adorava comer em feira, as frutas da feira do interior da Bahia, que eu fotografava. (Lita Cerqueira, entrevista realizada em 25 de novembro de 2014).

Com exceção de algumas imagens, na série *A Fotografia como Eu Sou: Lita Cerqueira*, a fotógrafa constrói uma etnografia do trabalho infanto-juvenil, além de promover um diálogo entre o seu olhar e o das crianças, ao concentrar-se nas atividades que realizam, seja diante de um cesto de cipó com frutas ou atrás de um de monte de barro, para a produção de utensílios em cerâmica. Essa leitura é possível a partir das fotografias datadas entre 1984 e 1989, a

exemplo da foto apresentadas na Imagem 06 (Cap. III/ p. 101), *Pequena artesã,* 1988, Cachoeira - BA.

Como reflete Susan Sontag, (1981, p. 3) *"a fotografia transforma e amplia as nossas noções sobre o que vale a pena olhar e que efetivamente podemos observar*". Assim lemos nestas fotografias que as crianças exercem a função de adultas ao tomarem para si responsabilidades do cotidiano que deveriam ser gerenciadas por seus responsáveis, pai e mãe, ou outrem. No entanto, a partir da leitura que fazemos destas fotografias, a despeito de transmitir uma narrativa de denúncia, a percepção de Lita Cerqueira busca acentuar o olhar desses pequenos adultos, numa tentativa de extrair a delicadeza, a ingenuidade e o encanto inerente a quaisquer crianças.

Sob o mesmo ponto de vista, as fotografias de Lita Cerqueira apresentam a existência de diálogo entre ela e as pessoas fotografadas, quase sempre mulheres e crianças. E assim, ela fotografa como espera que essas mulheres e crianças, que na condição de trabalhadoras, sejam observadas com respeito diante desses corpos de crianças e de mulheres negras, e com admiração ao ofício que empreendem com as mãos.

Pontuamos, então, que a objetiva fotográfica operada por Lita destaca o olhar dessas pessoas, todas negras, e em segundo plano a corporeidade que remete à feminilidade e força, visto que nessas fotografias identificamos o que denominamos de *(foto)escre(vivência),* em que, assim, contraria a ideia de que o "*assalto à realidade e a submissão à realidade"* (SONTAG, 1981, p.119), são eixos ambivalentes de recursos da fotografia.

O ato de fotografar promove uma relação de fatos antes e após do ato fotográfico, além de permitir interação entre as partes, pessoa que fotografa e fotografada. A *(foto)escre(vivência)* vai ao encontro da pessoa fotografada, em constante diálogo e trocas simultâneas de olhares e de corporeidade, sem a tentativa de assaltá-la e nem de submetê-la ao instante de captura da imagem.

O discurso fotográfico de Lita Cerqueira preocupa-se expressamente com a existencialidade de crianças em situação de trabalho. Nesse sentido, mesmo após 26 anos de promulgação do ECA, ainda hoje é constante o caso de crianças, sobretudo de crianças negras em condição de exploradas ao trabalho, seja nas lavouras, no farol de trânsito ou nas feiras. Quanto às narrativas visuais de Lita Cerqueira, ela apresenta a construção de um imaginário diante da presença humana, ao escolher o instante do clique fotográfico e enquadrar essas pessoas de modo que elas possam se (auto) representar. E isso acontece pelo dialogismo, tanto verbal como gestual, entre elas, como observamos tanto na Imagem 05 (Cap. III/ p. 99), quanto na Imagem 06 (Cap. III/ p. 101).

Desse modo, o fenômeno da *(foto)escre(vivência)* permanece no cotidiano das relações desenvolvidas entre a pessoa que fotografa e a fotografada, a partir do elo de semelhança das marcas simbólicas. Então, a consciência crítica e a maneira de perceber o Outro, a ser representado na imagem fotográfica, devem ser consideradas requisitos para quem escreve com a luz. Diante das narrativas visuais da fotógrafa Lita Cerqueira, em que, suscetivelmente, o universo do trabalho mostra-se como tema em destaque, existe diálogo entre ela e as pessoas fotografadas, ao revelar a percepção que tem da outra pessoa como a si mesmo.

A escrita de si com a luz resulta dessa proximidade ambivalente, como consequência das situações de opressão compartilhadas, em diferentes contextos, por pessoas que têm a inscrição das marcas simbólicas em suas características físicas e corporais. A (foto)escre(vivência) da fotógrafa Lita Cerqueira se manifesta com a escolha de como a incidência da luz contempla à face das mulheres e das crianças fotografadas e no diálogo identificado no olhar dessas pessoas, que em sua maioria, são negras, de classe pobre, e, quase sempre, estão em um ambiente de trabalho ou como membro de alguma expressão cultural.

II.1.2. Enfrentamento das tensões entre raça e gênero

Com objetivo de refletir acerca das relações sócio raciais que ensejam, encapsulam a vida da mulher negra, impondo-a uma dupla discriminação, de raça e gênero, busca-se apresentar nesta seção às ações de enfrentamento protagonizadas pela fotógrafa Lita Cerqueira. Assim recorremos a questão inicial, ao tornar-se mulher negra e fotógrafa em uma sociedade construída sob a trama do racismo e do sexismo, que, portanto, estruturam o poder e as relações étnico-raciais com base na hierarquia de raça, gênero e classe.

Como categorias sociais, o gênero e a raça[83] limitam a mobilidade social e econômica, e, consequentemente, impedem a ascensão do ser sujeito mulher negra. No entanto, ainda assim essa fotógrafa conseguiu construir uma carreira sólida, no sentido de inscrever a sua trajetória paralela à de outras personalidades de renome que atuam em diferentes áreas do campo artístico. Mas à luz da cronologia dessa trajetória, identifica-se que os convites de trabalho acontecem de tempo em tempo, sendo a maioria feito pouco antes ou durante o mês da Consciência Negra, entre os meses de outubro e novembro.

[83] Compreendemos o termo raça como uma categoria não científica, resultante de uma construção política e social, conforme define o teórico em estudos sociais e culturais, Stuart Hall (2013, p.76-77).

Foi somente no auge da maturidade que, já com 36 anos de experiência como fotógrafa, Lita Cerqueira consegue realizar a sua maior exposição[84], segundo ela mesma nos conta. Essa mostra fotográfica que é considerada, por ela, como a mais imponente que reuniu fotografias de diferentes períodos e temas. Realizada pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, no ano de 2009, para comemorar o mês da Consciência Negra. Conforme ela destaca:

> Os melhores trabalhos que já fiz foi pela Pinacoteca, que eu ganhei um livro. Foi no Oi Futuro daqui [Rio]. Foi no edital que eu ganhei na Bahia, que aí puseram e eu ganhei um edital que tinha 300 pessoas inscritas e isso me deixou muito contente. Os Correios, que tinham três salas ou foram quatro, numa exposição com 60 e tantas fotos. Eu ganhei mesmo, achei o prêmio. (Lita Cerqueira, entrevista realizada em 25 de novembro de 2014).

Então, percebe-se que o reconhecimento da trajetória social da fotógrafa Lita Cerqueira, e, consequentemente, de sua arte, se materializa em valor simbólico, a exemplo da publicação de catálogo, impressão e ampliação de suas fotografias. E, talvez essa exposição fotográfica seja recordada como a de maior importância, porque essa é a única que, ao longo de seu percurso social, resultou na publicação de um catálogo de exposição e, posteriormente, pôde ser comercializado com título homônimo ao da exposição; "*A Fotografia como Eu Sou – Lita Cerqueira"*. Com exceção do MAB, a trajetória dessa fotógrafa indica que pouco obteve retorno financeiro nos ambientes de veiculação das artes visuais e da fotografia.

Diante disso, refletimos sobre gênero e raça como categorias sociais a partir do conceito de *interseccionalidade* das opressões de raça, gênero e classe. Mas que, de acordo com o antropólogo Alex Ratts (2013) que apresenta uma leitura desse conceito desenvolvido pela teórica em estudos raciais, a estadunidense Kimberlé Crenshaw (2002), também no Brasil por volta da década de 1980, intelectuais negras como a filósofa Lélia Gonzalez (1935-1994) e a historiadora Beatriz Nascimento (1942-1995), refletiam academicamente o entrecruzamento dessas categorias como dispositivos discriminatórios para impedir a ascensão social das pessoas negras. O conceito de interseccionalidade foi elaborado como uma categoria metodológica analítica e o contexto histórico refere-se a década de 1991. Desse modo, o antropólogo pontua que:

> A noção de interseccionalidade alcançou proeminência teórica e política entre ativistas negras e negros, feministas e LGBT. O que vale ressaltar é que nos anos 1970 e 1980, no Brasil e nos Estados Unidos, as intelectuais negras apontam as articulações entre raça, sexo, classe, antes de emergir o termo interseccionalidade em período semelhante ao qual gênero emerge como categoria de análise. (RATTS, 2013, p. 6-7)

Então, o conceito de interseccionalidade funciona com potencial articulado às pesquisas acadêmicas e políticas públicas, ao interpretar questões a partir das identidades de gênero,

[84] Aqui limitamo-nos ao ano de 2014, porque foi quando a entrevista foi gravada. Mas, posteriormente, Lita Cerqueira realizou outra exposição, também entre outubro e novembro do ano de 2015, na Itália, realizada pela prefeitura da cidade de Veneza.

sexual, classe e raça. Visto que essas identidades, de indivíduo para indivíduo ou de grupo para grupo, poderão interseccionar em duas, três, quatro, ou até mais categorias, que, por sua vez, serão utilizadas como dispositivos de discriminação pela entidade opressora, pessoa e/ou instituição. Neste trecho a pesquisadora estadunidense reflete como implica para as mulheres racializadas a opressão interseccional:

> As mulheres racializadas frequentemente estão posicionadas em um espaço onde o racismo ou a xenofobia, a classe e o gênero se encontram. Por consequência, estão sujeitas a serem atingidas pelo intenso fluxo de tráfego em todas essas vias. As mulheres racializadas e outros grupos marcados por múltiplas opressões, posicionados nessas intersecções em virtude de suas identidades específicas, devem negociar o 'tráfego' que flui através dos cruzamentos. (CRENSHAW, 2002, apud RATTS, 2013, p. 3).

O impacto dessas opressões, que se entrecruzam, poderá ser mais sólido para as mulheres racializadas, ou seja, as não brancas, mas sobretudo as mulheres negras. Esse abalo provocará consequências outras que resultará no adoecimento psíquico; ou na reação com revolta, de que nos fala Abdias Nascimento (1982), talvez, inconsciente ou conscientemente, para o enfrentamento dessas opressões a partir da atuação coletiva organizada da mulher negra. Portanto, pontuamos que o conceito de interseccionalidade contribui ao refletirmos acerca do (não) reconhecimento da atuação de mulheres negras no campo da fotografia.

Desse modo então, refletimos o porquê da fotógrafa Lita não receber convites em outros meses do ano. Será pelo estigma da cor, por ser vista como mulher negra? Ou por que em suas fotografias se observa a representação de seus pares, pessoas também negras, em poses de contemplação que acentuam a humanidade das mesmas? Essas questões poderão ser melhor compreendidas a partir do modelo de relações raciais estabelecido no Brasil, como vimos no primeiro capítulo, porém foram explicitadas para refletirmos em conjunto e à posteriori.

II.1.3. Madame e empregada de si mesma

De todo modo, identificamos que esses marcadores da diferença, em que denominam as categorias de raça, sexo/gênero e classe (RATTS, 2013), funcionam como linhas visíveis na esfera social e invisíveis, ou não importantes, na esfera política e econômica. Por um lado, essa invisibilidade social acarreta a impossibilidade de reconhecimento das produções, e, igualmente, das trajetórias de pessoas não brancas e, consequentemente, dos grupos contra hegemônicos.

Isso acontece com o percurso social de Lita Cerqueira, ao tentarem, aqueles que detêm o poder dos espaços de difusão da fotografia, determinar um limite para a circulação de suas fotografias às datas sazonais, a exemplo do mês da Consciência Negra. É nesse sentido que

observamos que por meio das relações sócio raciais, as marcas simbólicas são visíveis e funcionam como carimbos que fixam o lugar de quem pode ou não o ocupar.

Nesse sentido, por saber de sua condição social de mulher negra, a fotógrafa Lita enfrenta a dupla discriminação com riso e sarcasmo. Sendo as opressões veladas, que ocorrem diariamente a conta gota, antes mesmo de colocar os pés na rua, ao abrir a porta para assinar um documento e ao se referirem a ela, logo indagam: "*a sua madame está*? ".

É desse modo que as opressões, a violência simbólica, se fazem presentes no dia a dia e de modo velado. Mas o fluxo dessas discriminações acontece também de modo intenso e estruturante, ao negociar o valor de sua arte nos espaços de difusão da fotografia. Isso implica em consequências mais estruturais e assim limita a mobilidade social e econômica, enquanto uma fotógrafa que se exerce profissionalmente por meio da expressão artística.

Então, ao passar por isso toda vez que vai à feira ou negociar a venda de suas fotografias, ela prefere deixar o outro enganar a si mesmo a partir do que acredita, quanto ao papel social que ela pode ou deixar de desempenhar. Isto é, ao negociar com os empresários que revendem os cartões-postais de suas fotografias, eles não cogitam se referirem a ela como a fotógrafa, autora das fotografias que estampam os cartões-postais que muitas turistas reconhecem como imagens que interpretam o cotidiano de Salvador, da cidade do Rio de Janeiro, e de outras cidades brasileiras.

Face a isso, ela escolheu deixar-se ser observada como a empregada da madame que, afinal, é ela mesma. E sendo ela a madame para quem ela mesma presta os seus serviços de empregada doméstica, sustenta a tal inverdade, e assim exige qualidade dos serviços que prestam a ela a pedido da madame, que, aos olhos dessas pessoas, não poderia ser ela pelo fato de sua corporeidade sustentar as marcas simbólicas de mulher negra.

É assim, com esse humor sarcástico que Lita Cerqueira enfrenta as tensões de raça e de gênero. Essa forma de enfrentamento das opressões veladas, sem dúvida, é um mecanismo, talvez inconsciente, para não desencadear psicopatias, em que "*o branco está fechado na sua brancura e o negro na sua negrura*" (FANON, 2008, p. 27), como consequência do pensamento e do comportamento colonial, sendo causadores de doenças psíquicas que atingem tanto mulheres brancas e homens brancos, quanto homens não brancos e mulheres não brancas.

Assim, retomamos ao mecanismo do humor, pois, para o antropólogo Kabengele Munanga (2015), ao refletir sobre a importância do riso negro e identidade, como mecanismo de antiestresse frente as tensões do dia a dia, o riso é um catalisador que concentra resiliência e

energiza a existência do sujeito, e, de certo modo, é um meio de reação e não de conformação. Segundo o antropólogo,

> O humor, uma das manifestações permanentes do riso, é um potente fator antiestresse que pode contribuir em sua atenuação e até mesmo em sua eliminação. O importante é como se relacionar com os problemas que nos atormentam e nos assaltam em diferentes graus, isto é, nossa atitude mental diante dos problemas. (MUNANGA, 2015, p.8)

Portanto, é desse modo que a fotógrafa Lita Cerqueira, ao se manifestar com humor na presença de comportamentos machistas e racistas, que ela busca viver a sua existencialidade, mesmo perante as opressões que enfrenta por ser mulher negra e fotógrafa nesta sociedade brasileira que é estruturalmente racista.

Assim como, Lita Cerqueira busca estratégias de independência para continuar em atuação no campo da fotografia. Visto que desde 1992, ela atribui à mídia do cartão-postal (ver Imagem 07, Cap. III/ p. 103 e Imagem 08, Cap. III/ p. 105) como o principal recurso de promoção e de difusão de suas fotografias. Todo o processo de produção dos cartões-postais, que envolve seleção de imagens e impressão, até a etapa final de negociação e venda dos mesmos, é feito por ela desde quando deu início ao empreendimento.

A comercialização do cartão-postal é uma estratégia simples quanto à produção e eficácia no que diz respeito ao alcance de público, porque, para a fotógrafa Lita, essa mídia também funciona como um meio de divulgação do seu trabalho. Tendo em vista que foi por meio de um desses cartões-postais que ela, de algum modo, aproximou-se de um dos nomes mais consolidados no campo das artes visuais do Brasil, o artista plástico baiano e curador do MAB, Emanoel Araújo.

Certamente a partir desse fato, a produção e venda de cartões-postais que acrescenta à carreira da fotógrafa Lita Cerqueira, diríamos que é como reviver o início da popularização da imagem fotográfica tendo os cartões-postais como veículo de reprodução na década de 1870, quando surge a utilização dessa mídia (FRANCO, 2006). Talvez, com esse suporte inaugura-se a ideia de fotografia artística. Mas, é só a partir da década de 1960 que se questiona filosoficamente a especificidade fotografia, ora como documento, ora como arte.

Como antes, a mídia do cartão-postal tinha a funcionalidade de galeria e era, sim, o principal meio de difusão dos nomes de fotógrafos da época, como ainda neste início de século XXI é para a fotógrafa Lita Cerqueira, mesmo no auge da imagem digital e de suas múltiplas plataformas.

Talvez, Lita Cerqueira seja melhor conhecida pelas fotografias de Peter Tosh, Gilberto Gil, mestre Cebolinha, João Gilberto, seu Domingos Teixeira Lemos (Preto Velho do Pelourinho), Lázaro Ramos, Caetano Veloso, etc. Desse modo, há 23 anos ela é uma fotógrafa

reconhecida por meio dos cartões-postais, a exemplo do cartão-postal que estampa a imagem (ver Imagem 08 (Cap. III)/ p. 105) do músico jamaicano Peter Tosh, fotografado por Lita Cerqueira no ano de 1980, quando o músico esteve no Brasil como convidado do *São Paulo Montreux Festival de Jazz*.

Inclusive, nesta imagem Peter Tosh aparece tragando um cigarro de maconha, na ocasião em que a fotógrafa entrou no camarim para capturar a imagem do músico, sendo ele um dos defensores por meio das canções que produziu da legalização da erva, sobretudo pelo aspecto espiritual e cultural, como também pelos direitos civis e da expansão da musicalidade reggae jamaicana.

Em retomado ao empreendimento de cartão-postal, no entanto, o público em potencial é formado por turistas e os cartões-postais são vendidos, individualmente ou em série, e podem ser encontrados em bancas de revistas localizadas em pontos estratégicos da cidade do Rio de Janeiro, mas circulam pelo Brasil e pelo mundo. As fotografias que estampam os cartões-postais dessa fotógrafa, reportam períodos vividos nas cidades de Salvador, Rio de Janeiro, São Paulo, entre outras cidades.

Além de identificar monumentos, paisagens e cotidiano, as imagens expõem os personagens mais ilustres dessas cidades, sobretudo de Salvador, a exemplo do mestre de capoeira Cebolinha e dos compositores Gilberto Gil e Caetano Veloso entre outras personalidades. Além de apresentar um mosaico de temas e, ainda que de modo fragmentado, possibilita lançar luz aos olhares externos acerca do que ela reproduz como discurso visual e etnográfico em suas fotografias.

Mediante o exposto, a trajetória social da fotógrafa Lita Cerqueira nos permitiu refletir acerca da condição da mulher negra que atua como fotógrafa. Em virtude de que ela conseguiu conciliar a sua condição de profissional autônoma e mãe solteira, além de garantir a sobrevivência de si e a do filho como fotógrafa.

No entanto, reconhecemos que a trajetória de Lita não se trata de um caso isolado e independente do campo profissional, devido à intersecção das opressões materializadas na trama das relações de raça e de gênero. Pois, a mulher negra estará exposta a diferentes graus de violência simbólica, simplesmente por ser mulher negra, e mais ainda no caso de ter escolhido se exercer profissionalmente no campo da fotografia, que é majoritariamente masculino.

Tendo em vista, que por ser mulher negra, quando há oportunidade de se exercer enquanto fotógrafa, a ela será negado o direito de negociar o valor do seu trabalho, sob o jugo de que o mercado está saturado e de que há profissionais em condições de trabalho ainda mais

desfavoráveis, porque as expectativas normativas dentro do campo da produção da imagem fotográfica é de que um homem possa pensar e produzir a imagem.

Assim, sendo mulher, mesmo ao carregar uma bagagem de décadas de vivência profissional, a fotógrafa será vista como se ainda estive no período inicial de experiência. É, portanto, nesse sentido que existe distinção na condição de atuação entre uma fotógrafa negra e um fotógrafo negro. Pois, a fotógrafa negra é sempre discriminada pelo estigma de mulher negra. Isto é, como vimos por meio da trajetória social de Lita Cerqueira, a atuação de uma mulher negra fotógrafa só será reconhecida apenas em determinados contextos, a exemplo do Dia da Consciência Negra.

I.2 – Januário Garcia

Januário Garcia Filho, 1943, Belo Horizonte. Minas Gerais. Brasil.

Movimento Negro é parte da minha razão do meu viver.
A fotografia é a razão do meu viver!
Januário Garcia (2014).

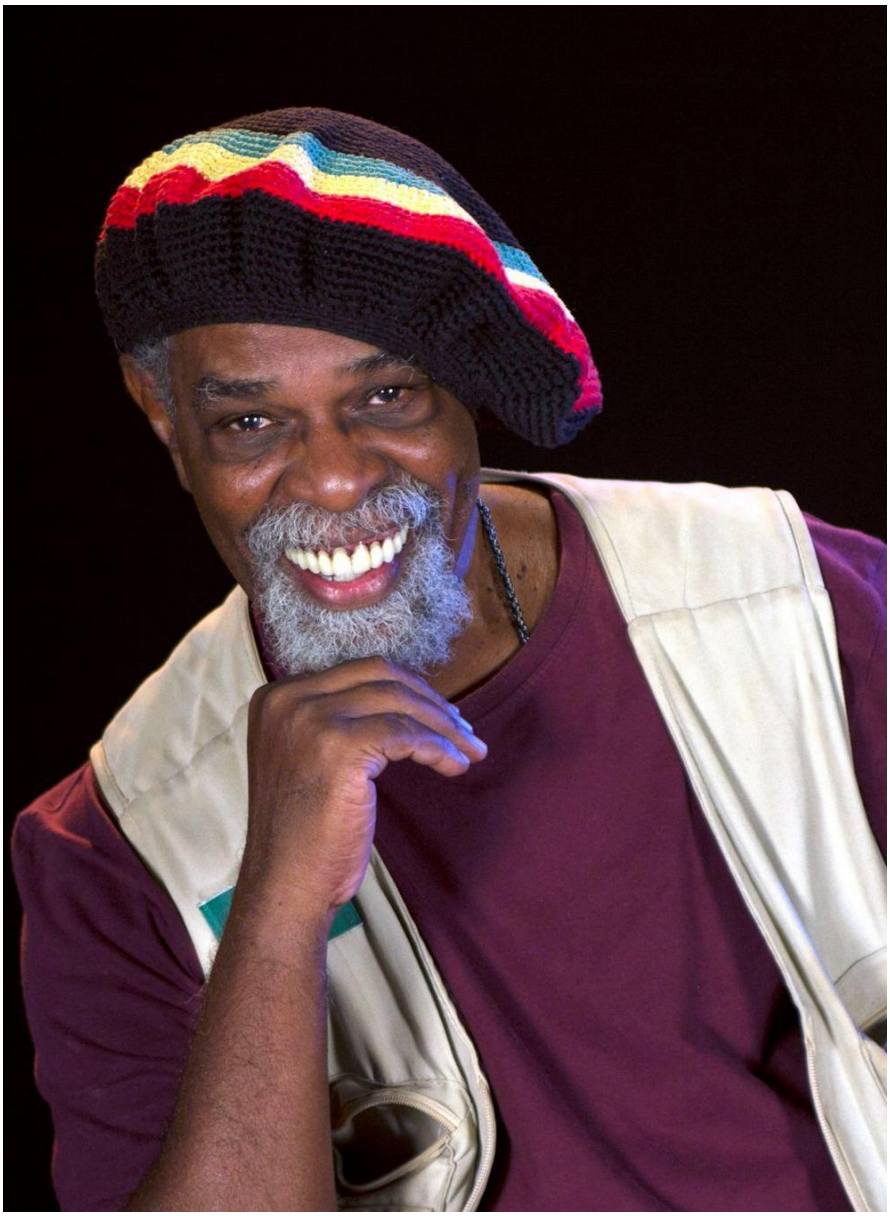


Imagem 03 (Cap. II): Januário Garcia aos 69 anos, em 2012 / Foto de arquivo pessoal, cedida por Januário Garcia.

II.2.1. Infância como alicerce da vida

A existência de Januário Garcia é singular e poderia ter tomado outros rumos, porque, em sua bagagem, ele acumula vivências de superação frente às tensões de raça identificadas no campo profissional da fotografia.

Assim, ele decidiu unir a militância política com a sua ferramenta de trabalho, a imagem fotográfica. De tal modo que o seu apreço pela fotografia surge ainda na infância. Então, a trajetória desse mestre da fotografia brasileira é um tributo a escrita com a luz, como também à história social do movimento negro e das culturas de comunidades negras brasileiras ao longo dessas quatro décadas recentes.

Nascido em 1943, no auge da segunda guerra mundial, o fotógrafo é filho de mãe mineira, dona Geralda da Mata Garcia, e de pai paulista, seu Januário Garcia. Porém, ele ficou órfão de pai e de mãe, respectivamente, com cinco e por volta dos 10 anos.

Mãe e pai se encontram na capital de Minas Gerais e juntos formaram a família Garcia de origem socioeconômica de classe média baixa. Dona Geralda trabalhava em casa, cuidando do lar e da família, e seu Januário era funcionário público.

Por volta dos 10 anos ele inicia uma saga logo após o falecimento da sua mãe, no início da década de 1950, foge da casa de sua família, localizada na cidade de Belo Horizonte, e segue nos trilhos sem rumo. Visto que ele era da beira da caçula, deixa duas irmãs e um irmão, e entra num vagão de trem sem saber do seu destino. À época ele já sabia ler, escrever e, como enfatiza, já sabia resolver as quatro operações básicas de matemática. Ele percorreu um caminho incerto, com cerca de 350 km, e, movido pela curiosidade de quando se é criança, inconscientemente, apostou em a sorte de poder respirar novos ares até o próximo destino, a cidade do Rio de Janeiro, onde mora há cerca de 60 anos.

A despeito de ainda criança e ter enfrentado adversidades, Januário não esquece dos dias alegres que viveu na companhia de sua família. Em suas memórias, guarda o fascínio pela imagem que descobriu em contato com alguns exemplares da revista *Tico-Tico*[85] e ao manipular películas de filme cinematográfico.

Após alguns exercícios práticos sugeridos nas páginas dessa revista, ele aprendeu a montar um projetor com lâmpada incandescente e caixa em madeira. Brincadeira que lhe despertou a criatividade e lhe estimulou a buscar pedaços de película que formavam

[85] De acordo com informações localizadas no banco de dados digitais da Biblioteca Nacional, a revista *Tico-Tico* influenciou gerações desde quando passou a ser publicada de 1905 a 1962 e era direcionada ao público infanto juvenil e elaborada pelo jornalista Luís Bartolomeu de Souza e Silva. Vale ressaltar que essa publicação reproduziu charges e ilustrações de cunho racista e, sem dúvida, contribuiu para a formação do caráter racista de, ao menos, quatro gerações consecutivos. Para saber mais, ver "***Entre o grotesco e o risível****: o lugar da mulher negra na história em quadrinhos no Brasil*" de Oliveira Neto (2015).

fotogramas de filme cinematográfico no lixo da única sala de cinema, à época, que ficava próxima da casa de sua família. Ele recolhia os fotogramas e os projetava no quintal da sua casa. As projeções eram realizadas sempre à noite e ele mesmo criava e narrava as estórias conforme a leitura que ele próprio fazia das imagens.

Januário recorda desse período com riqueza dos fatos, como nos conta:

> A primeira vez que apareceu um filme colorido no cinema, passou a ser o tecnicolor, o que seria outro processo. [Antes era] tudo em preto e branco […] Mas, para mim, tecnicolor era o nome do artista (risos). Aí, eu colocava a placa lá: Hoje à noite, filme com tecnicolor! (risos). […] Aí, aparecia o filme colorido [e] a gurizada gritava: "êêêêêê". Eu contava a estória. (Januário Garcia, entrevista realizada em 10 de outubro de 2014).

Ainda nessa fase da infância, Januário produziu o seu primeiro filme de animação com fotogramas de película pintados com pena de peru e tinta de urucum. A produção desse filme aconteceu por intuição, depois de ele ter esquecido uma tira de película no bolso da bermuda, que a mãe lavava junto a outras peças de roupas, a emulsão soltou deixando a celulose lisa. Depois disso ele começa a criar ilustrações e pintá-las quadro a quadro, assim ele conta que inventou muitas estórias animadas projetadas à noite para o público, seus colegas de infância, com a ajuda de sua irmã caçula.

Quando criança, esse intelectual que escreve com a luz sempre foi querido por seus colegas (de infância). Era visto, literalmente, como o dono da bola. O fato é que dona Geralda Garcia, sua mãe, o fez emprestar a bola para um grupo de colegas, num momento em que estava doente. Com suas palavras, o fotógrafo relembra:

> […] eu não podia levantar e nem sair de casa, os moleques foram lá em casa pedir a bola para jogar e eu falei, claro que não! (risos) Eu não ia jogar, porque eu estava doente. Como é que eu vou dar a bola? Não! […] E a minha mãe estava na cozinha, ouvindo. Aí ela sai:
> - O que está acontecendo?
> Eu disse: eles estão querendo a bola emprestado e eu estou doente e não vou jogar, não vou emprestar a bola, não.
> - Pegue a bola!
> Como?
> - Pegue a bola, agora! Vá lá dentro pegar a sua bola e dê na mão deles. Vão jogar bola!
> Não precisa dizer que eu voltei irado para dentro de casa. E aí, os garotos foram; jogaram bola; voltaram com a bola toda suja. E eu, sempre quando jogava bola, lavava a bola; arrumava a bola; passava sebo na bola; deixava a bola novinha de novo. A minha mãe:
> – Cuida da bola. Vá lá arrumar a bola.
> Eu fui lá e arrumei a bola. Aí, a minha mãe estava tomando café, assim como hoje, eu estou até vendo a cena, agora. A minha mãe sentada, assim, na mesa:
> - Senta aí.
> Ela disse para mim o seguinte:
> […] - **Olha, seja plural para se tornar singular! Todos vão brincar com a sua bola, mas todos saberão que a bola é sua**!
> Isso nunca saiu da minha cabeça. (Januário Garcia, entrevista realizada em 10 de outubro de 2014).

Quando adulto, as palavras de dona Geralda fizeram sentido quanto à importância de permanecer atento às questões plurais para tornar-se singular. Dessa maneira, ele alicerçou a base de sua existência no mundo e no contexto em que se insere, por se tratar de uma sociedade estruturada pelo racismo, e, em vez de pensar em questões que dizem respeito a sua particularidade e individualidade, sempre tentou conciliar a vida pessoal com as questões plurais em prol da luta coletiva.

Ocorre que esse episódio lhe marcou com a ação de sua mãe, que lhe deu "régua e compasso" para seguir com a sua vivência. Além disso, essas palavras ecoadas pela boca de dona Geralda, lhe serviram de luz que, por sua vez, o conduziram a desenvolver, no início da década de 1970, o trabalho de documentação visual, tanto dos momentos de articulação política e cultural[86] do movimento negro (MN[87]) brasileiro, quanto dos aspectos socioculturais da população negra brasileira e de grupos situados nos países do continente africano como Marrocos, Togo, Senegal, etc., na América Latina e Europa.

Na capital fluminense

Dos 11 aos 16 anos Januário Garcia Filho viveu nas ruas da cidade do Rio de Janeiro, onde dormia sem cama fixa debaixo de marquises. Por cinco anos, ele tomou banho com água apanhada de chafariz, comeu o que ganhava dos feirantes ou do que comprava com os cruzeiros que conquistava como engraxate. Porém, mesmo sendo um jovem morador em situação de rua, ele não se sentia um garoto da rua porque nunca aceitou a condição que estava posta às pessoas nessa situação, como invisíveis. Nunca permitiu-se estar na condição de invisível e de furtar algo que não era seu.

Ao relatar a respeito de como foi esse período de vivência nas ruas da capital fluminense, o fotógrafo recorda dos ensinamentos passados por sua mãe. Conta que viver na rua foi difícil e durante esse período pôde refletir acerca da importância da educação, dos valores passados em seu núcleo familiar. Acredita que assim conseguiu superar as adversidades enfrentadas ao longo de sua trajetória, como nos conta Januário:

> […] eu sempre achava que eu não podia fazer nada errado, porque a minha mãe sempre dizia que eu não deveria fazer coisa errada. […]. Então, esse norte que a minha mãe me deu foi o que me balizou na rua. Eu não podia fazer nada ilícito! Porque a minha mãe não ensinou a gente a fazer nada ilícito. Então, antigamente, os comerciantes botavam as verduras, as frutas na porta da loja;

[86] De acordo com o sociólogo Amauri Pereira (2008), é a partir da década de 1970 em instituições políticas constituídas por militantes negros (mulheres e homens) que a expressão MN passa a ser comum para identificar as ações dessas entidades.
[87] Essa expressão caracteriza a reunião de diferentes segmentos da sociedade organizada, que têm como causa principal o combate ao racismo, além do reconhecimento e valorização da cultura negra.

> as crianças passavam correndo e pegavam uma laranja, uma maça, uma tangerina e saiam correndo. Eu nunca fiz isso! Eu pedia. Eu chegava e pedia! Uns caras davam e outros não, mas eu não pegava. […] Era um sufoco, sabe? Viver na rua era um negócio muito difícil, porque você estava sujeito a todo tipo de violência. Sujeito a todo tipo de discriminação. Sujeito a todo tipo de exclusão. Era um negócio muito sério. (Januário Garcia, entrevista realizada em 10 de outubro de 2014).

Mas aos 16 anos, Januário foi retirado das ruas por uma equipe do SAM e uma dessas unidades, a Escola XV de Novembro, localizada em Quintino, na cidade do Rio de Janeiro passou a ser o seu lar. O que até então parecia nebuloso, esse serviço lhe oportunizou enxergar a possibilidade de outros caminhos. No entanto, como destaca a psicopedagoga Tânia Mara Pedroso Müller (2011), parte das metas do SAM foram alcançadas, como de prestar assistência social a crianças e adolescentes em situação de rua e na condição de infratores.

Mas, por outro lado, havia baixa qualificação e quantitativo profissional da equipe que compunham as escolas do SAM, como também o fato de superlotação nas unidades. Logo, como nos conta a psicopedagoga, *"essa dupla face do SAM expressa as contradições e conflitos institucionais, mas também sociais, pois revela a existência de dois tipos de crianças: as protegidas pelas elites e políticos e as abandonadas pela sociedade*" (MÜLLER, 2011, p. 20).

Além disso, dentro das unidades dessa instituição, os maus-tratos contra as crianças e adolescentes internos eram recorrentes. Contudo, o fotógrafo diz não ter sofrido durante a sua estada no internado, talvez, porque, pouco tempo depois de seu ingresso em uma das unidades do SAM, passou pelo teste e exame médico para o alistamento militar, e daí, então, foi residir e estudar em uma unidade da Força Aérea Brasileira (FAB), localizada na cidade do Rio de Janeiro.

> Alguns meses depois, chegou um grupo do pessoal do Corpo de Paraquedista do Exército, para ver se tinham jovens lá que queriam entrar para ser paraquedista. Tinha que ter uma altura certa e peso. Eu estava [dentro dos critérios] e fui para lá fazer os testes e passei. Mas eu não tinha documentos. Aí, então, eu expliquei a minha situação aos caras. E voltei então para o serviço. Mas, passados uns meses, talvez, uns dois, eu não lembro o tempo certo, eles voltaram lá, porque eles conseguiram a minha certidão lá em Minas, através do Exército de Minas. Aí, eu pude me incorporar. (Januário Garcia, entrevista realizada em 10 de outubro de 2014).

Assim Januário pôde garantir continuidade dos estudos e ao completar a formação nos níveis fundamental, médio e técnico paraquedista profissional, ele exerceu essa profissão por mais de três anos a serviço da FAB. Ingressar nesse órgão federal também foi um facilitador tanto do aspecto financeiro quanto emocional. Tendo em vista que ele pôde reencontrar as irmãs e o irmão que ficaram em Belo Horizonte.

Entre um universo e outro, da FAB ao seu envolvimento com grupos políticos e sociais, ele adquiria intimidade com a fotografia. Logo desvinculou-se da FAB, porque, no Brasil,

instauravam-se os anos de chumbo (1964-1985). Daí por diante, havia a possibilidade de repressão, como de aniquilamento de sua vida, não era recomendável para um militar exercer uma vida paralela como militante político, subversivo ao Estado vigente imposto pelos militares. Porque Januário já começava a atuar por meio de organizações políticas da sociedade civil. Mas, antes de ingressar no MN e quando ainda estava dentro do quartel, ele havia adquirido repertório político dentro do movimento estudantil.

II.2.2. Uma ponte entre fotografia e militância política

Eu não nasci militante.
Eu não nasci fotógrafo.
Eu nasci negro e como negro
Eu optei pela fotografia
Januário Garcia, 2014.

Januário Garcia optou pela fotografia, mas é um intelectual que interage com o seu meio, o movimento negro contemporâneo. É uma testemunha ocular e guardião da memória visual da cultura negra, sobretudo dos principais acontecimentos em decorrência do MN brasileiro. Por todas as direções que a trajetória social desse intelectual percorre, a imagem fotográfica é a sua principal ferramenta, tanto no âmbito do trabalho profissional de publicidade, seja como repórter fotográfico, quanto na esfera do seu trabalho autoral de documentação visual da cultura negra brasileira e do MN.

Preferiu tornar-se fotógrafo *stil life*[88], porque permite autonomia. No entanto, a sua formação é em Direção de Fotografia para cinema. Mas, essa última profissão não foi exercida pelas tensões ocasionadas, sobretudo das relações étnico-raciais no ambiente de trabalho. Ele deveria emitir poder de autoridade frente a equipe, subordinada às suas orientações, o que não ocorria, em sua avaliação, porque como nos diz com suas palavras:

> Acontece que você precisa de ter muita gente para trabalhar com você. **Eu percebia que, como assistente do diretor, eu falava para o pessoal da equipe, que, em sua maioria, quem carrega é preto; é negro quem carrega, quem puxa, quem leva, quem transporta, quem bota nas costas, é tudo negão.** [...]. Eu chegava para eles e dizia assim: Olha, você podia fazer o favor disso, assim e assim, de botar esse tripé em tal lugar, assim e assim; de levantar aquela luz, assim e assim. [...] **Eu dizia, faz isso e faz aquilo e não faziam!** (Januário Garcia, entrevista realizada em 10 de outubro de 2014) (grifo nosso).

Nessa ocasião, a condição de homem negro de Januário Garcia era igual aos demais que estavam sob sua direção, mas, em funções diferentes. No entanto, os seus pares não o

[88] Fotografia *still life* diz respeito a produção de imagens de objetos ou de pessoas, com preocupação estética, seja para divulgação de produto comercial ou não.

reconheciam como alguém que estava ali para dirigir. Portanto, ordenar as ações para a produção de imagem. Observa ainda que a questão racial foi um fator determinante para tal reação, porque ao serem indagados pelo diretor geral, que era branco, esses mesmos homens imediatamente atendiam ao chamado. Nas palavras de Januário Garcia:

> [...] quando o diretor chegava e dizia:
> - **Quer botar a luz, lá!**
> **E o cara botava na hora! Sem falar nada, correndo, obediente.** [...]. Eu cheguei numa conclusão, que é o seguinte: Olha, não vai dar para eu ser diretor de fotografia, os caras passam a régua. Eu não tenho autoridade, [porque] os caras não vão me respeitar como autoridade. Então, eu falei: bom, eu vou partir para ser fotógrafo, porque **o fotógrafo é aquele cara que cria sozinho, é solitário. Ele é quem decide; ele é quem resolve**. Eu acho que é uma das profissões mais solitárias do mundo, é a profissão de fotógrafo, porque você tem que pensar com você, sozinho. Você tem que definir o que você vai fazer. [...]. O fotógrafo cria uma foto, não tem como, ele cria sozinho. Ele tem que viver aquilo sozinho. Ele tem realizar aquilo sozinho. Ele tem que ver aquilo sozinho. Só ele sabe o que ele viu. Só ele sabe o que vai sair. Então, essa questão passou muito pela minha cabeça. Eu disse, não, eu vou ser fotógrafo. [...]. Mas, [...], sendo fotógrafo chamado *stil life.* (Januário Garcia, entrevista realizada em 10 de outubro de 2014).

Esse episódio é emblemático e nos ajuda a refletir acerca de como confronto existe no âmbito das relações étnico-raciais, sobretudo quanto ao *"complexo de inferioridade e superioridade"* entre os sujeitos, como nos diz o psiquiatra Fanon (2008), porque *"O negro tem duas dimensões. Uma com seu semelhante e outra com o branco. Um negro comporta-se diferentemente com o branco e com outro negro*"[89].

Analisamos esse acontecimento como parte da história social de Januário Garcia, mas, que, possivelmente, pode ser comum a outros sujeitos negros (mulheres e homens), como um exemplo que situa um comportamento construído durante o período colonial. Porque, por exemplo, dificilmente um homem negro aceitará ordens de outro em igual condição. Tal como é possível pensar que um homem branco poderá resistir ao receber ordens de um homem negro, ou de uma mulher (tanto negra quanto branca).

Dito isso, retomamos ao início da década de 1970, quando Januário iniciava os seus passos como repórter fotográfico autônomo, ou seja, na condição de *freelancer*, para os principais jornais e revistas da imprensa brasileira, como Jornal do Brasil, Folha de S. Paulo, O Globo, Manchete, etc. À época, cursava inglês e, portanto, formava-se como um leitor assíduo do mercado editorial estadunidense especializado no universo da cultura negra. Com mais frequência, comprava e lia mensalmente a revista Ebony – com foco em publicações sobre saúde, sociedade, negócios, comportamento, entretenimento, etc. –, pela qual informava-se

[89] Ibid., p. 33.

acerca da luta por direitos civis nos Estados Unidos e, em paralelo, obtinha conhecimento das lutas por independência dos países no continente africano.

Foi nessa época em que estabeleceu o intercâmbio entre o ofício de fotógrafo e o de militância política a começar dos encontros para discutir as questões em torno das relações sócio raciais no Brasil. Para ele, essa comunicação, entre "*realidades e ficções na trama fotográfica"*[90], ocorreu intuitivamente ao conhecer a historiadora e ativista Beatriz Nascimento (1942-1995), apresentada ao Januário por um ex-aluno seu de fotografia e, atualmente, amigo, o pesquisador José Ricardo de Almeida[91]. Logo depois, Januário também se tornou um dos fundadores do MNU e do IPCN, em 1975.

Passo a passo, Januário inseria-se nos contextos de luta por justiça socioeconômica e histórica da população negra brasileira, e, em paralelo, se exercia profissionalmente como fotógrafo. Durante um período de oito anos, entre as décadas de 1970 e 1980, ele produziu um acervo fotográfico documental acerca do Morro do Salgueiro, favela localizada na zona norte da cidade do Rio de Janeiro. Januário relembra:

> Vou lhe dizer que nos primeiros dois meses, eu subia o Morro do Salgueiro com a câmera pendurada no pescoço e sem filme. E um dia, eu subi sem a câmera. Não só as crianças, como os adultos, os adolescentes, os mais velhos me paravam para perguntar. A câmera fazia parte de mim! As pessoas não estavam nem aí quando eu levantava para fotografar. Porque aquilo era eu. Eu era a minha máquina! (Januário Garcia, entrevista realizada em 10 de outubro de 2014).

Ou seja, as pessoas se permitiram ser fotografadas como estavam, talvez, pela familiaridade que tinham com o fotógrafo Januário, ou, até aquele momento, por nunca antes terem visto a representação de suas corporeidades em imagem. Esse episódio confirmou o poder da fotografia como ferramenta de transformação social para a população negra que morava no Morro do Salgueiro.

Desde que as fotografias possam ser tiradas por profissionais com consciência crítica, ou seja, é preciso pensar antes e do porquê se mira com a objetiva fotográfica, e como nos diz o fotógrafo estadunidense Philippe Halsman[92], com a sua frase lendária: *"pense primeiro, fotografe depois".* Porque, houve dois episódios de transformação após a primeira exposição que Januário fez no Morro do Salgueiro com fotografias do cotidiano das moradoras e dos moradores. Como ele conta:

> Então, eu fiz a minha exposição no Salgueiro, na quadra. E na noite da exposição deu um bafafá. Porque eu fotografei as mulheres lavando roupa no

[90] Título do livro de fotógrafo e historiador Boris Kossoy (2009), citado nesta dissertação. Esse autor discorre em relação a possibilidade de construção de realidades retratadas com o uso da escrita com a luz.
[91] Esse amigo foi responsável por levá-lo a uma das primeiras reuniões do MNU, na cidade do Rio de Janeiro, e desde esse encontro, Januário Garcia Filho não se afastou da luta em combate ao racismo e valorização da cultura negra brasileira.

> tanque; porque elas estavam com aqueles robes sem manga, descabelada. E botei [as imagens]. Quando as mulheres chegaram arrumadas para a exposição e viram o tanque, queriam tirar a foto da parede, de qualquer jeito. A comunidade:
> - Deixa a foto!
> (Januário Garcia entrevista realizada em 10 de outubro de 2014).

Como o caso das mulheres que foram fotografadas lavando roupa, muitas vestidas com roupas para dormir, despenteadas, etc.; e o outro caso, do homem que era dono de um barraco que estava prestes a cair. Essas pessoas, ao se verem ali, diante das fotografias em que seus corpos e objetos foram eternizados, não gostaram do que viram, porque, antes, não se importaram com a produção da sua autoimagem, de como queriam ser admiradas. Assim como o homem do barraco que reformou a sua casa que estava prestes a cair, mas antes não havia dado conta o quão degrada estava a casa.

> O cara estava olhando o barraco e virou assim para mim:
> - Nossa, esse barraco está para cair a qualquer momento, né?
> Eu digo, pois é. Basta um sopro que ele vai abaixo.
> - É mesmo!
> Eu digo, mas é o seu barraco.
> - O meu?
> Eu digo, olha aqui. Aí, o cara viu todo o barraco dele. Ele não via que era o barraco dele. O cara ficou desesperado quando viu que era o barraco dele.
> - Meu Deus, caraca, eu não sabia que o meu barraco estava assim. (Januário Garcia, entrevista realizada em 10 de outubro de 2014).

Inicialmente, ficaram revoltadas com a exposição, mas depois pediram ao fotógrafo Januário que voltasse para fotografá-las e avisasse com certa antecedência. Desse modo, essas pessoas que não gostaram de como viram a si, provavelmente, nas primeiras imagens sobre suas existencialidades, tiveram a oportunidade de repensar a importância sobre autoimagem e autoestima.

> Passadas umas três semanas, eu subi no morro. Aí, eu ouço aquela voz gritando para mim, lá de longe:
> - Oh fotógrafo!
> Quando olhei, eram as mulheres no tanque.
> - Agora, que estamos arrumadas, você não fotografa nós. Olha só!
> Eu fui lá fotografá-las, todas as mulheres. Encontrei o cara andando pelo morro, o cara do barraco.
> - Você já foi lá ver o meu barraco? Como é que ele está arrumado agora. Vai lá fazer a foto agora, que você vai ver. Mudou tudo! (Januário Garcia, entrevista realizada em 10 de outubro de 2014).

Então, é nesse sentido que opera o potencial da escrita com a luz, no que diz respeito à representação de pessoas e de um contexto social, porque as imagens fotográficas possibilitam interpretar à realidade tal como é. E como ferramenta de transformação social, esse tipo de escrita permite ainda questionar à realidade representada em imagens, construir a dignidade e acentuar a autoestima das pessoas sem estigmas e estereótipos racializados.

---

[92] Ver: Busselle (1977).

Então é assim que o fotógrafo Januário Garcia conseguiu entrelaçar o seu percurso profissional, no campo da fotografia, com a sua trajetória de militante político e de ativista visual em valorização e do reconhecimento da cultura negra, afro-brasileira. Como nos diz Januário, a ponte entre fotografia e militância,

> Aconteceu que a minha interação com a militância e com a fotografia se deu dessa forma. E em cima disso eu fui construindo todo um legado, porque eu acredito numa coisa, que é o seguinte, as pessoas dizem: o brasileiro não tem memória. E **eu cheguei à conclusão, seguinte: Não, o Movimento Negro, no meu tempo, vai ter uma memória, e ele está tendo uma memória desde 1975**. (Januário Garcia, entrevista realizada em 10 de outubro de 2014) (grifo nosso).

E completa:

> Então, a fotografia, para mim, como parte da luta negra, ela, além de ser essa memória viva, ela é também uma história do meu tempo; o meu tempo de luta. O meu tempo de dedicação; o meu tempo em que eu, pai de quatro filhos, tive que sacrificar um pouco a minha permanência com os meus filhos em prol de uma coisa coletiva. Hoje, eles entendem um pouco. ” (Januário Garcia, entrevista realizada em 10 de outubro de 2014).

Desse modo Januário retoma os ensinamentos de dona Geralda, ao compartilhar a sua vivência nesta sociedade com e para as demandas coletivas do sujeito negro. Pois, como esse acontecimento, ele participou de outros episódios que confirmaram a possibilidade de mudança social a partir da fotografia. Como fotógrafo de publicidade, à época, ele ocupava-se de conseguir trabalho em umas das maiores agências de publicidade, a MPM Propaganda[93]. Januário empreendeu diversas tentativas para ter a possibilidade de apresentar o seu *portfolium*[94] fotográfico a outras agências, como também a essa.

A despeito da imagem fotográfica ter sido originada e exercitada pela classe dominante, o fotógrafo Januário Garcia propõe sua avaliação do mundo revelada em suas produções, como um intelectual que escreve com a luz e, não, simplesmente, como um laboratorista. E é evidente que a trajetória de Januário rompeu com modos de pensar e agir que fixam o lugar social do sujeito negro.

Conforme nos diz, no ramo da fotografia ele poderia ter evitado a tensão de raça, porque seria aceitável se ele permanecesse na cozinha da fotografia, isso é, entre quatro paredes do laboratório fotográfico e manipulando os produtos químicos para revelação de filme negativo, ampliação e impressão das imagens. Porque estando apenas dentro do laboratório fotográfico,

---

[93] A MPM Propaganda foi fundada no estado do Rio Grande do Sul, em 1957 e continuou atuante até 1991. Para saber mais, ver RODRIGUES, André Iribure. *A estrutura inicial da MPM Propaganda*. Disponível em: <http://migre.me/sxfQv>. Acesso em: 02 nov. 2015.

[94] O *portfólio* fotográfico reúne em uma brochura ou em lâminas soltas de papel fotográfico as principais imagens que caracterizam o olhar da fotógrafa ou do fotógrafo. É uma espécie de currículo que é impecavelmente impresso e organizado numa pasta para apresentação.

a atuação torna-se limitada, tanto no aspecto crítico quanto estético. Mas, em vez disso, ele manteve-se independentemente em todos os cômodos do campo da fotografia. Porque assim ele pode se exercer como um fotógrafo que dialoga e constrói com os demais profissionais envolvidos na produção da imagem.

Assim, na MPM Januário teve a oportunidade de dialogar com o diretor de arte daquele período, o argentino Hector Sápia, o qual integrava o Clube de Criação do Rio de Janeiro. O fotógrafo Januário Garcia, ao passar por um teste, se viu prestes a conseguir o emprego esperado e diante de uma situação racista, se posicionou mesmo colocando em risco o início de sua trajetória profissional.

Após responder positivamente ao diretor de arte quanto aos aspectos técnicos de produção da fotografia para compor o cartaz de uma campanha de doação de agasalhos, com o *slogan:* "*A moda que saiu de moda para você, é moda para muita gente*", e ainda no *layout*, de acordo com o fotógrafo Januário Garcia, havia a descrição das características físicas de uma menina negra. Diante disso, ele respondeu: *"Essa foto é racista!"* (GARCIA, 2014), porque, para ele, o uso da imagem de, apenas, uma menina negra a colocava como ameaça social.

> Os caras, os dois caras ficaram assim, assustados. Mas eu vi que eles não esperavam. Os dois ficaram assim, sem ação. Simplesmente, sem ação! Só eu falava. Aí, quando eu acabei de falar. Eu digo, olha, eu quero o meu portfólio, porque eu vou embora. Eu não vou fazer isso. Isso é um absurdo! Foi a primeira vez que eu entrei numa grande agência. E a primeira vez que eu fui chamado pelo diretor de criação, que era o mais foda diretor de criação do Rio de Janeiro e do Brasil. Era o fera! (Januário Garcia, entrevista realizada em 10 de outubro de 2014).

Esse episódio repercutiu como um rastilho de pólvora tanto dentro do meio publicitário quanto nos circuitos de militância política do movimento negro contemporâneo, conforme nos conta Januário:

> - "Um fotógrafo negão encarou o Hector Sápia e bumbumbum."
> Sabe? Todo mundo queria saber quem era esse cara! Bom, para ser preciso a você, sabe o que aconteceu? Eu entrei na diretoria do Clube de Criação do Rio de Janeiro e o Clube de Criação do Rio de Janeiro fez uma propaganda para inserir o negro na publicidade. [...]. Então, depois disso houve um debate do Movimento Negro com as agências de publicidade do Rio de Janeiro. Togo Ioruba, Èle Semog, e vários outros; várias pessoas participaram desse debate no Clube de Criação do Rio de Janeiro. (Januário Garcia, entrevista realizada em: 10 de outubro de 2014)

Logo o posicionamento do fotógrafo Januário Garcia resultou em outros desdobramentos positivos e, além disso, Januário não perdeu a oportunidade de trabalho, porque o diretor Hector Sápia reconheceu que o *layout* e o *slogan* da campanha tinham cunho racista e, por fim, não deu encaminhamento à mesma. E assim, Hector procurou reverter a situação em reconhecimento do profissionalismo e da crítica feita por Januário quanto ao *brifieng* que pretendia divulgar uma campanha de cunho racista.

Então, Januário passou a se exercer por alguns anos, como fotógrafo *freelancer*, pela MPM Propaganda. A partir desse fato, ele ainda sensibilizou o Clube de Criação do Rio de Janeiro para a realização de seminários e campanhas, porque havia urgência de refletir acerca da inserção, como também do porquê da ausência, de modelos negras e negros na divulgação comercial de produtos.

Outro fato valoroso para tomar nota aconteceu em 1988, quando Garcia era diretor do IPCN. Ao reagir após a veiculação impressa de um anúncio em comemoração ao Dia das Crianças, com o *slogan "Conforme-se: 12 de outubro é o dia deles*[95]" exibia a imagem de uma mulher negra na condição de babá, com a boca amordaçada, sentada numa cadeira e com as mãos e os pés amarrados. Em volta dessa mulher negra havia seis crianças brancas. O IPCN entrou com uma ação judicial ao apontar que aquela imagem incitava ódio racial e à tortura, constituídos como crimes inafiançáveis e imprescritíveis pela Constituição Federal de 1988.

Em retomada do Clube de Criação, a campanha em promoção da inserção de modelos negras e negros foi protagonizada pela Associação de Modelos e Manequins de Propaganda, com apoio do Clube de Criação do Rio de Janeiro. Mas foi resultado de uma reação política e, de certo modo, educativa do fotógrafo Januário Garcia, ao se recusar em produzir uma imagem fotográfica de conteúdo racista. Essa campanha (ver Imagem 12 (Cap. III)/ p. 113) buscou sensibilizar o meio da publicidade no que diz respeito a inclusão de modelos negras e negros nas campanhas de divulgação comercial de produtos.

Conforme Pereira e Gomes (2001), no contexto da sociedade brasileira, os estereótipos qualificam e naturalizam o papel da pessoa negra apenas pelo trabalho servil. Esses são determinados, fixados e veiculados pela cultura e sobretudo pelos meios de comunicação, como principais vetores de produção simbólica seguindo os aspectos multifacetados e maléficos do racismo discursivo. Em que *"a presença estereotipada do negro brasileiro nos meios de comunicação é tão acentuada que os próprios negros se esforçam para não se identificarem com esse padrão estético"* (PEREIRA; GOMES, 2001, p. 215).

É desse modo que o campo da publicidade e da propaganda, como de outros meios de comunicação de massa, constroem estigmas e estereótipos racializados contra a humanidade de pessoas não brancas, e as excluem socialmente e economicamente. Do mesmo modo, sustenta ideologias opressoras de dominação social, a exemplo do racismo e do sexismo.

---

[95] No capítulo "*Nem Preto Nem Branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade*", do livro História da Vida privada no Brasil, Vol. 4, a antropólogo Lilia Moritz Schwarcz (1998), mostra a imagem do fotógrafo Januário Garcia e o mesmo segura uma cópia desse anúncio, ver página 233.

II.2.3. Discursos visuais de Januário Garcia

A escrita com a luz possibilita narrar acerca de tudo o que é visível ao olho humano, mas, sozinha, a câmera fotográfica não pensa, ou seja, não passa de um instrumento cego. Por sua vez, a fotografia reúne substância das subjetividades humanas, tanto de quem opera o instrumento cego quanto por quem se vê diante da objetiva-fotográfica-subjetiva da fotógrafa ou do fotógrafo.

Nesse sentido, o fotógrafo Januário Garcia é, assim, um intelectual do seu meio (movimento negro contemporâneo) com a tentativa de destruir o legado das imagens de controle fixadas no imaginário social e histórico. Ele constrói discursos, além do estético, de (auto)representação de sua análise visual a partir de sua condição de sujeito negro e fotógrafo, ao tornar-se solidário às experiências de outras pessoas negras.

Desde 1970, ele tem se dedicado à produção de narrativas a partir de sua (foto)escre(vivência) acerca da história social, cultural e política da população negra brasileira, com marco a partir da constituição de alguns segmentos de luta do movimento negro contemporâneo. De acordo com Januário, o seu trabalho tem por fundamento três eixos que sustentam um modo de ser, agir e pensar. Em suas palavras, como nos diz:

> **O meu trabalho tem como objetivo:** [1] o **resgate da dignidade;** [2] **o desenvolvimento da autoestima**; [3] **e a construção de uma cidadania plena**. As minhas fotos, normalmente, [...], estão transmitindo toda dignidade, tudo o que as pessoas têm. Então, eu tenho fotos de cantores; eu tenho fotos de pagodeiros; eu tenho fotos de jogadores de futebol; eu tenho fotos de tudo o que é jeito. Mas, eu acho que **o meu trabalho tem uma categoria, [...] tem um objetivo que é exatamente esse objetivo da construção dessa cidadania plena e desse resgate da dignidade e do desenvolvimento da autoestima.** (Januário Garcia, entrevista realizada em 10 de outubro de 2014) (grifo nosso).

Nestas imagens, Imagem 10 (Cap. III/ p. 109), Imagem 13 (Cap. III/ p. 115), o fotógrafo Januário Garcia propõe tipos de fotos instantâneas, porque não houve encenação, como acontece no caso das imagens pousadas (ver Imagem 09, Cap. III/ p. 107) e Imagem 12 (Cap. III/ p. 113), mas, no caso das fotos instantâneas, é, possível que haja diálogo prévio na relação entre fotógrafo ou fotógrafo e pessoa fotografada. De modo que o *corpus fotográfico*[96] organizado nessas escritas com a luz representa uma amostra da produção da escrita com a luz do fotógrafo Januário Garcia, como resultado do circuito social onde o mesmo se insere, nesse caso referimo-nos ao movimento negro contemporâneo. Como nos conta;

> Desde o princípio, eu sempre vislumbrei a possibilidade de que essas fotos, que eu estava fazendo, fossem contribuir, de uma maneira ou de outra, para contar a história de um tempo; é a história de um tempo importante na sociedade

[96] A partir da pesquisadora em História Ana Maria Mauad (2008), compreendemos que o *corpus fotográfico* é constituído das escolhas técnicas e estéticas em função de um tema.

> brasileira, que foi a retomada da luta negra no Brasil, numa luta contra o racismo e contra a ditadura, [porque] [...] as coisas caminhavam juntas. Então, eu sempre vi a possibilidade de documentar esses momentos como momentos que pudessem no futuro, não só, fazer parte de um relato escrito, mas também com imagem. (Januário Garcia, entrevista realizada em 10 de outubro de 2014).

Portanto, são fragmentos de um período da história brasileira com representações sociais, a exemplo do primeiro ensaio do bloco afro de samba-reggae *Olodum* (ver Imagem 13 (Cap. III/ p. 115); e também a figuração das vivências de duas personalidades públicas, a exemplo de Lélia Gonzales, Abdias Nascimento e de outras pessoas negras não identificadas, que em diferentes momentos potencializaram a luta política contemporânea de combate ao racismo no Brasil.

Contundo, essas imagens sustentam uma dimensão histórica, porque nos permitem refletir através da escrita com a luz desse fotógrafo a respeito da atuação e presença de determinados sujeitos sociais em um contexto emblemático da história brasileira. Posto que a imagem fotográfica com a funcionalidade de documento no processo de produção de sentido social, como se observa nessas imagens, apresenta um testemunho ocular de aproximação que vai além da vivência social entre o fotógrafo e essas personalidades. Como pontua a jornalista e mestre em Comunicação e Cultura Angélica Basthi (2009) que, ao se referir ao livro *"25 anos de 1980-2005: movimento negro no Brasil"* (GARCIA, 2006), *"Todas as imagens formam um mosaico cultural, artístico, social e político"*[97].

Observa-se ainda que a escrita com a luz de Januário Garcia, e, igualmente, de seus pares, propõe uma busca de construção de sentidos que é adaptada do seu modo de ser, agir e pensar diante das diferentes estéticas de tudo o que possui vida e das expressões artísticas, sociais e culturais. Como nos conta:

> **Então, essa parte que eu trago em mim e, que, eu procuro preservar é exatamente isso, é trabalhar com a fotografia como uma expressão de linguagem que possa traduzir uma maneira de ser, de agir e de pensar de alguém por trás da câmera. Todas as minhas fotos revelam à minha maneira de ser, agir e pensar.** (Januário Garcia, entrevista realizada em 10 de outubro de 2014) (grifo nosso).

Com isso, até o ano de 2014, ele detém um acervo com cerca de 40 mil imagens fotográficas de sua vivência no Brasil e em outros países da diáspora negra africana, presente nas Américas, Ásia e no continente europeu, como também em alguns países do continente africano. O fato de Januário ter construído esse acervo vagarosamente ao longo desses 40 anos, pode lhe permitir alcançar financiamento para que ele possa disponibilizar à sociedade brasileira o conteúdo imagético deste acervo de modo sistematizado e informatizado.

---

[97] Ibid., p. 192.

O que o torna, então, possivelmente, um fotógrafo pioneiro ao se dedicar na produção de imagens para compor à memória visual pertinente às pessoas negras brasileiras, no âmbito singular e plural. A trajetória social de Januário, como de suas narrativas fotográficas, permite refletir sobre a complexidade da cultura brasileira, das relações étnico-raciais, além de potencializar mudanças sociais, como constatamos no caso do Morro do Salgueiro.

Então, a sua condição de homem negro e fotógrafo nunca lhe serviu de justificativa para lhe rotularem no campo da fotografia, como aquele que é o “fotógrafo negro”. Januário sempre foi respeitado e requerido pelo seu profissionalismo. Assim, ele pôde produzir imagens de personalidades públicas e anônimas, negras e não negras. No entanto, ele recorda de um episódio em que foi chamado por uma agência de publicidade, para produzir a foto da propaganda de uma cervejaria que seria veiculada na Nigéria. Conta que foi por imposição dos empresários nigerianos, porque foi exigido à agência brasileira que o fotógrafo fosse trabalhar na produção da imagem deveria ser negro. Relembra que durante a sua carreira, esse fato aconteceu apenas uma vez.

Para Januário, esse fato foi significante pela importância de não se permitir pensar e agir com dupla consciência, de que nos fala W.E.B. Du Bois (1999). Porque a presença majoritária de pessoas negras – modelos, assistentes, empresários e fotógrafo –, em que parte estava sob a mira da objetiva fotográfica de Januário, e a maioria, que desempenhava papéis distintos, se preocupava de pensar e de dirigir a imagem como expressão de suas avaliações sobre humanidades, para a promoção de produtos também consumidos por sujeitos negros e não negros.

Dessa maneira não se pode de modo algum negligenciar as imagens fotográficas ao reduzi-las ao aspecto da coisa que lhe aparenta, sobretudo em sociedades, como a brasileira, estruturada pelo racismo. Porque, antes de produzir narrativas visuais a partir da modalidade fotográfica, é necessário atribuir sentido, ainda que essas imagens sejam utilizadas para propagação de um produto comercial.

Logo, o contexto histórico-social e cultural deve servir de alicerce durante o processo de ebulição de construção da imagem, até porque, assim como acontece com outras linguagens, a fotógrafa e o fotógrafo são intelectuais parciais. Em resumo, ela ou ele, mesmo durante o instante frenético do ato fotográfico, tem o tempo de pensar, observar, reconhecer e, portanto, de selecionar a imagem que, e para quais fins, espera atribuir sentidos. Como avalia o fotógrafo Januário Garcia:

> [...] nós, negros, somos poucos os tiveram a possibilidade de ter fotos quando crianças. De ter aquela coisa de cinco carinhas, [...], porque, os nossos pais e nossos avós não tinham dinheiro para pagar fotógrafos para poder registrar; e

> não tinham dinheiro para poder comprar uma máquina fotográfica, comprar o filme para poder registrar esses momentos da nossa família. Então, isso é uma coisa que, para nós, é fato, porque pertence a um sistema de dominação, ao qual nós fomos submetidos na sociedade brasileira. A sociedade brasileira, de um modo geral, nunca permitiu que a gente tivesse acesso a nada. (Januário Garcia, entrevista realizada em 10 de outubro de 2014).

Essa reflexão aponta para a possível ausência de arquivo ou de vestígios impressos de imagens fotográficas que possam servir de apoio à memória do sujeito negro brasileiro, tanto do círculo social e coletivo quanto familiar e pessoal. A ausência de arquivo fotográfico parece ser uma questão em comum entre pessoas negras e não negras, e com baixo poder aquisitivo.

Talvez, fotógrafos como Januário Garcia e também fotógrafas como Lita Cerqueira, venham contribuindo nesse sentido, ao vincular a questão profissional com o aspecto social, quando doam parte do tempo de suas trajetórias para se dedicarem em escrever com a luz a respeito da vivência social de outras pessoas, com propósito de construir mensagens voltadas à mudança de paradigmas para as relações étnico-raciais no Brasil.

Nesse sentido, a atuação social de Januário Garcia, tanto na esfera profissional quanto militante, é coerente com os discursos que busca imprimir em suas narrativas visuais. Pois, a partir de seus relatos, ele busca se expressar diante das ações opressoras articuladas ao pensamento de que a imagem do ser-sujeito negro deve permanecer vinculada ao lugar degradante e fixada aos papéis sociais sob o julgo do grupo dominante.

Ou seja, do pensamento historicamente construído e reforçado pela crença de que existe hierarquia entre as relações étnico-raciais sob o prisma ideológico do racismo. Avalia também que a sua trajetória enquanto sujeito social, fotógrafo e militante político atua organicamente em prol da coletividade, é resultado da luta anterior de muitas pessoas. E que, portanto, se coloca *“como negro brasileiro, não como aquele negro que sei onde é o meu lugar, porque o meu lugar não existe. O meu lugar é onde eu estou! Já é aqui e agora! “O lugar é aqui e agora”, como diz o Gil”.* (GARCIA, 2014). Ao refletir acerca do legado que constrói em torno da memória social negra (afro-brasileira), Januário salienta que a sua trajetória foi fortalecida porque a sua conquista individual e é resultado de uma luta anterior e coletiva.

> [...] à medida que sofremos todas as discriminações; à medida que temos todas essas exclusões, [...]. Eu não quero dizer assim, para você: “ah, olha, eu sou um fotógrafo e fiz exposição; conheço 36 países e conheço 400 cidades do mundo. Ah, mas, eu sou o *self wind man*. Eu fiz isso por mim! ” Eu não posso pensar dessa forma! Eu tenho que pensar numa forma coletiva. Eu tenho que achar que o Zezynho tem que fazer isso; que o Ierê tem que fazer isso; que todo mundo ali, do AG Kromo, tem que fazer isso, também! **Isso não pode ser privilégio de um sujeito só! E a gente tem que batalhar para conseguir isso, porque várias pessoas contribuíram para eu chegar onde eu cheguei!** ” (Januário Garcia, entrevista realizada em 10 de outubro de 2014).

E conclui que:

> [...] A minha vida sempre foi pautada desta forma, [com] a questão da honestidade, a questão da sinceridade e sobretudo da solidariedade. [...]. Porque, por exemplo, [...] cada vez que eu faço uma foto, eu faço e me dedico tanto a ela como se fosse a última. Porque eu não certeza se eu vou estar vivo para fazer a próxima, e aquela pode ser a minha última foto. Ela tem que está perfeita! Agora, se você disser: "qual é a melhor foto?" Eu vou dizer para você que não fiz a melhor foto até hoje, estou esperando fazer. Sabe? Agora, eu sei também de uma coisa, o dia que eu consegui fazer a melhor foto da minha vida, no dia seguinte eu estarei morto. No dia seguinte, eu morrerei, porque será a minha última foto. (Januário Garcia, entrevista realizada em 10 de outubro de 2014).

É desse modo que o olhar do fotógrafo Januário Garcia constrói fragmentos de diferentes contextos do universo da cultura negra que se manifesta dentro e fora do Brasil. E como tal, fotógrafo profissional, ativista visual e militante político, ele identifica-se com o Candomblé, porque para ele, essa manifestação religiosa, vai além do aspecto espiritual, imprime cultura e é ecológica ao cuidar e acreditar na natureza como fonte de cura física e espiritual.

Portanto, a trajetória desse filho de Obaluaiyê e de Nanã que, de certo modo, como regem essas divindades na cultura Iorubá, traz movimentos de decantação, de renovação e de evolução para a luta negra brasileira. E, sobretudo para as gerações seguintes de fotógrafas negras e de fotógrafos negros brasileiros.

* * *

Este segundo capítulo teve como proposta apresentar alguns fragmentos que permeiam o percurso social da fotógrafa Lita Cerqueira e do fotógrafo Januário Garcia. Embora, tanto Lita quanto Januário, tenham enfrentado percalços tendo em vista as tensões engendradas no curso das relações raciais, por vezes de modo velado, foram e são pessoas motivadas por crenças constituídas no seio de suas famílias e das relações pessoais que ambos estabeleceram ao longo de suas vidas.

Face a isso o objetivo não foi de apresentar uma biografia de cada uma dessas pessoas, mas de refletirmos acerca do sujeito, fotógrafa e fotógrafo, e do encontro desse com a fotografia como instrumento de trabalho e meio de expressão no enquadramento artístico de questões a serviço da coletividade.

Desse modo, como sustenta o cientista social e filósofo Miguel Chaia (2007) "*política e arte são velhas companheiras*", porque a expressão simbólica vinculada à trajetória do sujeito produtor de fotografia, seja no círculo econômico, filosófico, midiático e/ou das ciências sociais

e também de suas subjetividades, colabora como um canal de reflexão acerca dos fatores sociais que pairam sobre a sociedade.

Assim, esperamos contribuir para o reconhecimento dessas trajetórias sociais quanto pelo potencial estratégico, ao refletirmos a partir de um viés estético, formativo e político, da imagem fotográfica para a transformação social do sujeito negro, no âmbito individual e coletivo, orientando assim o convívio horizontal entre as relações sócio raciais. Considera-se pensar nesse sentido, porque neste próximo capítulo, terceiro e último, propomos situar com leituras de imagens o discurso da escrita com a luz das (foto)escre(vivências) em promoção da memória social.

Capítulo III – Leitura de imagens das (foto)escre(vivências) de Lita Cerqueira e Januário Garcia

Introdução

Pela lente do amor
Uma grande angular[98]
Vejo ao lado, acima e atrás
Pela lente do amor
Sou capaz de enxergar
Toda moça em todo rapaz
Pela lente do amor
Vejo tudo crescer
Vejo a vida mil vezes melhor
Pela lente do amor
Até vejo você [...]
Abrir o ângulo, fechar o foco sobre a vida
Transcender, pela lente do amor
Sair do cético, encontrar um beco sem saída
Transcender, pela lente do amor [...]
Pela lente do amor
Sou capaz de entender
Os detalhes da alma de alguém
Pela lente do amor
Vejo a flor me dizer
Que ainda posso enxergar mais além
Pela lente do amor
Vejo a cor do prazer
Vejo a dor com a cara que tem [...].
Gilberto Gil[99]

No campo de produção da escrita com a luz, costuma-se acreditar que se produz fotografia com música, ou seja, a partir de outras produções simbólicas de sentido com o apoio da poesia rítmica e também da linguística. Portanto, é nesse sentido que, de certo modo, a composição musical "*Lente do amor*", do músico e compositor baiano Gilberto Gil, resume a proposta deste terceiro e último capítulo, que mescla escrita linguística e escrita com a luz.

Então, transcender pela lente do amor é entender que todo ser-sujeito é humano, seja qual for a sua condição; é poder ter a consciência de que a nossa sociedade se constitui pela perspectiva do racismo, do machismo, do sexismo, da lesbofobia, da homofobia, etc. Portanto, é inadmissível (re)produzir imagens que fortaleçam essas perspectivas historicamente construídas e que propõem manter uma estrutura social, em que os sujeitos brancos exercem hegemonia em detrimento de uma maioria, constituída de sujeitos negros, indígenas, etc.; é

[98] "Grande-angular" é o nome de uma lente fotográfica com menor comprimento focal, mas possibilita capturar a imagem com um ângulo de visão mais ampliado para os lados, ou seja, em 180 graus.
[99] Ver: Gil (1981).

poder transpor e permitir-se enxergar que a figuração do ser-sujeito seja representada tal como é, e não de modo que seja subjugado por sua condição, seja de negro, pobre, gay, lésbica, índio, asiático, nordestino, etc.

Desse modo, este capítulo contempla à escrita com a luz, pois, a matéria deste capítulo contém-se em 10 imagens identificadas sob o critério de seleção que pauta a figuração de pessoas negras como elemento central. Trabalhamos com uma amostragem da escrita com a luz a partir dos modos de expressão e de conteúdo, que, acreditamos, contribuir para o discurso da (foto)escre(vivência), produzida por Lita Cerqueira e por Januário Garcia. Para tanto, apoiamo-nos ao método de *"análise histórico-semiótico"* desenvolvido pela historiadora Ana Maria Mauad (2008), *"segundo o qual a imagem fotográfica revela-se, entre outras possibilidades, na sua função comunicativa*[100]*".*

Através desse método é possível construir um estudo analítico do conteúdo da imagem, isto é, da mensagem fotográfica. Além dos modos de expressão, ou seja, das opções técnicas e estéticas da fotógrafa e do fotógrafo. Embora tomemos esse método como base, que consiste na interpretação de símbolos e de signos construídos a partir de outros textos visuais, aqui, iremos nos ater, principalmente, à análise de expressão percebida em cada uma destas imagens. Nesse sentido, reconhecemos os limites de alcance e, do mesmo modo, compreendemos que para se fazer uma leitura de conteúdo que incorpora uma imagem fotográfica, é necessário se valer de um aporte de informação além da intenção da fotógrafa e do fotógrafo, como, por exemplo, ouvir a pessoa fotografada falar sobre a sua figuração como representação social.

Como demonstração da escrita com a luz de Lita Cerqueira, decidimos trabalhar com cinco imagens fotográficas da série *"A Fotografia como Eu Sou: Lita Cerqueira*", um catálogo[101] de exposição fotográfica composto de 45 imagens, publicado como produto da mostra realizada em comemoração ao Dia da Consciência Negra, no ano de 2009, pela Pinacoteca do Estado de São Paulo. A série deste *corpus* fotográfico exibe 35 retratos[102] e 10 imagens de manifestações de práticas culturais. Mas, se assemelham pela opção técnica e estética realizada por Lita, ao preferir capturar a sua escrita com a luz com filme negativo em preto e branco (P&B).

Apesar da variação de local e data de produção, também aproximam-se pelo formato, suporte e pelo espaço geográfico, pois foram registradas em ambientes externos identificadas entre o ano de 1976 e 1999, nas cidades do estado da Bahia – Salvador, Cachoeira, Coqueiros,

[100] Ibid., 27.
[101] Ver: Cerqueira (2009).
[102] Desse total, 11 retratos são de mulheres, nove de homens, nove de meninas e seis de meninos.

Portão, Maragogipe, Carrapicho, Lapinha, Bonfim, Ilha de Maré -, e na capital do Rio de Janeiro.

Tendo em consideração o *corpus* fotográfico produzido por Januário Garcia, quatro das imagens, com as quais trabalhamos aqui, foram selecionadas da publicação "*25 anos (1980-2005) do Movimento Negro no Brasil*[103], de um conjunto de 147. Além disso, elegemos uma imagem da capa de disco "*Essa tal criatura*" (1980) de Leci Brandão, produzida por Januário.

Mesmo que a quantidade de imagens selecionadas não seja proporcional ao número total desta série, pontuamos que as imagens escolhidas expressa o todo, pois, neste *corpus* identificamos quatro temas principais: expressão artística (total de 29 imagens); reuniões/encontros e manifestações políticas (total de 81 imagens); retratos[104] de personalidades públicas e anônimas (total de 35); e moradias (total de 2). O caminho estético e técnico empreendido por Januário para a produção desta série, mostra uma miscelânea de tipos de fotos, de enquadramentos, de espaços fotográficos e geográficos. Contudo, são imagens que servem de monumento e também de documento dos diferentes contextos da luta organizada do movimento negro contemporâneo, além de articular outras questões do sujeito negro brasileiro, a exemplo das expressões artísticas.

Diante do que foi exposto até aqui, quais são as possibilidades de leitura destas imagens produzidas por esses sujeitos sociais? Talvez, após esta análise, poderemos identificar a partir do discurso da (foto)escre(vivências) e do ativismo antirracista visual fotográfico, à expressa preocupação com determinados temas vinculados à memória social do sujeito negro brasileiro contemporâneo; ou, talvez, um recorte que destaca o que poderemos chamar de fotografia militante, ao acionarmos as trajetórias de Lita Cerqueira e de Januário Garcia, como acompanhamos no segundo capítulo.

[103] Ver: Garcia (2006).
[104] Sendo 15 retratos de homens e 20 de mulheres.

III.1. *Corpus* fotográfico de Lita Cerqueira

Imagem 04 (Cap. III): *Baiana na Lavagem do Bonfim*

A *Baiana na Lavagem do Bonfim*, datada de 1976 e produzida na cidade de Salvador (BA), espelha a elegância de uma mulher, porém, não sabemos do seu nome, nem de sua identidade civil e étnico-racial. No entanto, observamos que os seus traços físicos podem caracterizar o fenótipo de uma mulher negra e ao seu redor parecem afeiçoar outras mulheres.

Ela usa uma camisa de crivo, um elemento estético com renda de bico e que parece ser de algodão, a qual remete significado à sua condição, talvez, de mulher sacerdotisa de religiosidade de matriz africana. Além disso, ela usa um torço que cobre o cabelo, um par de argolas nas orelhas e um conjunto de pulseiras em seu braço direito, com o qual segura um arranjo de flores dentro de um jarro sobre a sua cabeça. O jarro aparenta ser de algum tipo de metal, e, possivelmente, contém *amassi*[105].

A *Baiana* figura andar ao redor de outras pessoas, ao passo que dialoga com a fotógrafa Lita Cerqueira. O tipo desta imagem fotográfica é instantâneo, quando se verifica que a pessoa fotografada não estar pousando. O enquadramento desta imagem é *contra plongée*[106], ou seja, a Baiana foi fotografada de baixo para cima, o recurso técnico pelo qual podemos identificar o *studium* da fotógrafa Lita, ao querer acentuar o sentido de nobreza, ou mais do que isso, de protagonismo perpetuado por mulheres negras no campo das religiosidades de matriz africana no contexto das festas tradicionais da cidade de Salvador.

Inclusive, é possível afirmar que, sobretudo porque o título desta imagem carrega uma informação que nos permite localizar o espaço geográfico onde a mesma foi capturada, foi produzida durante o trajeto entre a Igreja Nossa Senhora da Conceição da Praia, no bairro do Comércio, e a Colina Sagrada – Basílica Santuário de Nosso Senhor do Bonfim, localizada no bairro da Ribeira -, cerca de oito quilômetros de caminhada percorridos por fiéis durante a segunda quinta-feira do ano.

Esse tradicional cortejo acontece em homenagem ao Senhor do Bonfim e a Oxalá, e representa uma das práticas de manifestação cultural negra baiana, porque une aspectos das religiões de matriz africana, no caso o Candomblé, e também católico-cristã.

---

[105] "Amassi" ou "água de cheiro" é composta de folhas aromatizantes, a exemplo de alfazema, que são maceradas em água e são utilizadas em banhos por pessoas adeptas do Candomblé, e também para lavar simbolicamente as escadarias da Basílica Santuário de Nosso Senhor do Bonfim, localizada na Colina Sagrada – Cidade Baixa de Salvador - Bahia.

[106] A palavra *plongée* em francês quer dizer "mergulho", isso quer dizer que o enquadramento "contra *plongée*" é identificado quando a objetiva fotográfica fica abaixo dos olhos da pessoa fotografada.



Imagem 04 (Cap. III): *Baiana na Lavagem do Bonfim*

Imagem 05 (Cap. III): *Senhora artesã de frigideira*

Esta imagem foi produzida no ano de 1989, na região de Coqueiros, localizada no município de Maragogipe (BA), cerca de 140km de distância de Salvador. Esse povoado é conhecido pela produção de utensílios domésticos com base na matéria prima do barro, a exemplo da frigideira que a mulher figurada nesta imagem segura com as suas mãos.

Não sabemos nada além do que a escrita com a luz nos apresenta enquanto mensagem a respeito da figuração dessa mulher, pois, ela usa uma espécie de rodilha[107] sobre a cabeça, talvez, não como um elemento estético, mas, simplesmente, para proteger os fios do seu cabelo. Portanto, esse elemento remete a ideia de que a *Senhora artesã* evidencia um comportamento de uma mulher vaidosa, ainda que ela esteja desempenhando um trabalho em um ateliê de modo solitário, sem o olhar observador de outras pessoas.

A *Senhora artesão de frigideira* imprime um tipo de foto pousada, ou seja, houve um momento de diálogo para a produção desse registro, a despeito do enquadramento de plano *plongée*, quando a câmera captura a imagem de cima para baixo, o que pode simbolizar fracasso à figuração da pessoa fotografada, mas não é o caso desta imagem. Ao contrário, esta imagem sugere confirmar que as mulheres que atuam como ceramistas em Coqueiros mobilizam as suas vidas com dignidade, no sentido de serem criativas ao transformarem o barro em objetos rentáveis para o sustento de si e de suas famílias, além de ser um patrimônio imaterial brasileiro.

O olhar atento e fixo da *Senhora artesã* diante da objetiva fotográfica de Lita Cerqueira parece confirmar que se (auto)representa ao encenar à prática do seu ofício de fabricação de peças utilitárias, tais como: frigideiras, pratos, moringas, panelas, etc., que parece fazer parte de sua vivência social. Nesta composição fotográfica, ao utilizar a incidência da luz sobre a face, as pernas e os braços da *Senhora artesã*, ela pôde acentuar a beleza física e feminina dessa mulher enquanto pressiona delicadamente os seus dedos contra o barro molhado, que será transformado em uma obra de arte com utilidade.

O *punctum* desta imagem está nos olhos da *Senhora*. Mas, o cenário configura um ambiente pouco apropriado para a realização dessa tarefa, porque há pouca iluminação, pois, com exceção da luz que incide de cima para baixo, que parece entrar por uma janela ou por uma porta, deve existir dificuldade para enxergar e, por conseguinte, manusear o barro. Ou talvez, não haja dificuldade devido à baixa luminosidade, porque, para quem lida com esse

[107] Um pedaço de tecido simples amarrado sobre a cabeça, aparentemente, não existe sentido estético.

material, assim como os olhos, o tato com as mãos é tão importante durante o processamento dessa matéria.

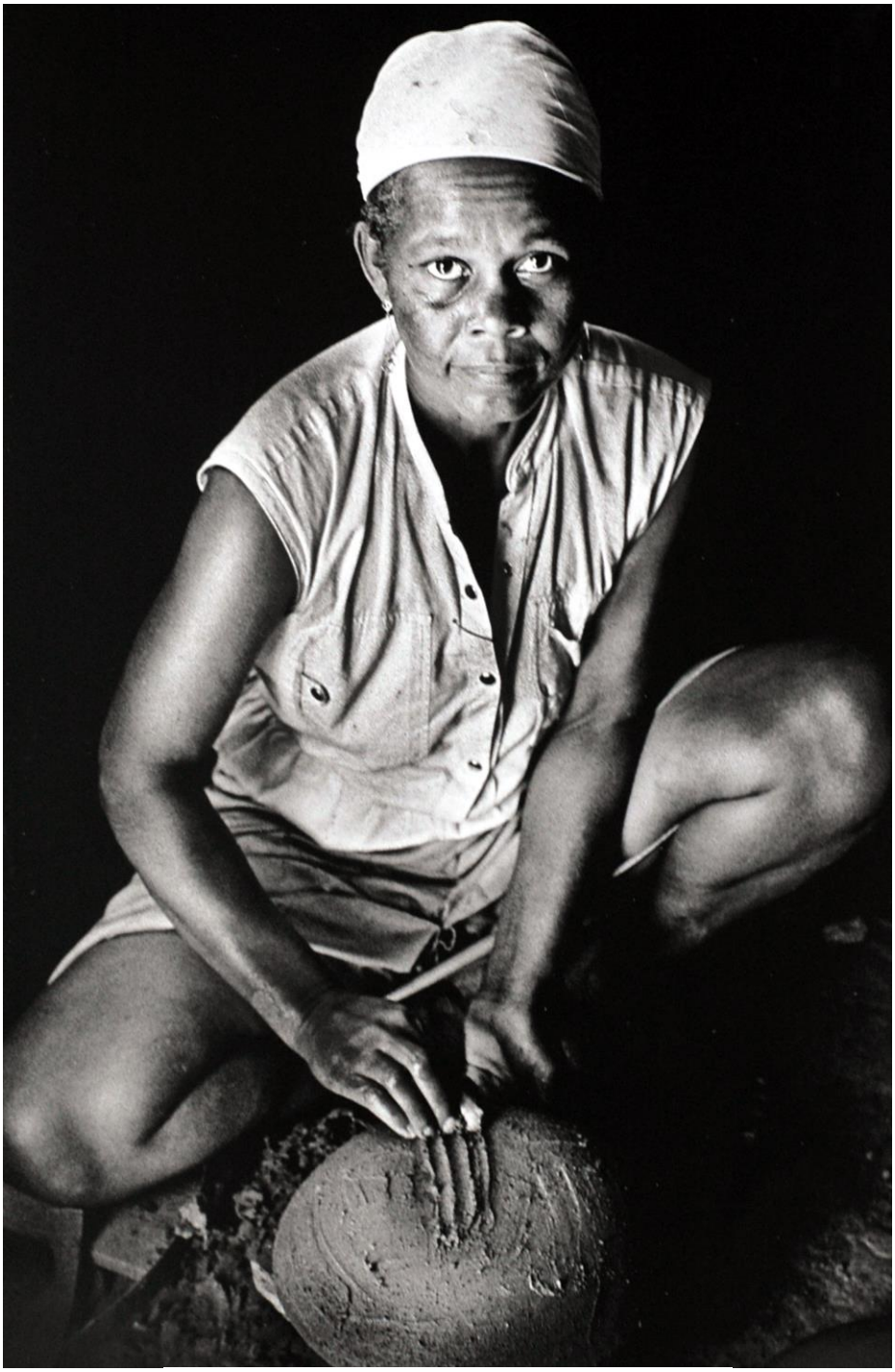


Imagem 05 (Cap. III): *Senhora artesã de frigideira*

Imagem 06 (Cap. III)*: Pequena artesã*

Datada de 1988, no município de Maragogipe (BA), *Pequena artesã* mostra a figuração de uma criança negra em situação de trabalho, a qual aparenta ter entre três e cinco anos, pois o recurso do campo de profundidade desta imagem permite identificar que o ambiente corresponde a um espaço de trabalho.

Ela veste uma blusa, ou, talvez, seja um vestido de lã, o que nos permite pensar que esta imagem foi produzida durante um período de frio, normalmente, entre junho e agosto. Logo, parece ser a época mais agradável para se trabalhar com a produção de peças de cerâmica, porque são necessárias horas de concentração dentro desse ambiente de trabalho em contato com o barro para concluir um determinado objeto.

A menina está diante de um monte de barro e sobre o mesmo há um tabuleiro com pequenas bolas, que parecem ser de uma matéria semelhante. Ela segura uma das bolas com as suas pequenas mãos, como se estivesse enrolando suavemente, e ao mesmo tempo fixa os seus olhos na objetiva fotográfica. O que para nós, na condição de recepção, transmite uma sensação de segurança que emana da expressividade dessa menina, pois, ela olha como se quisesse indagar algo, mas com altivez.

A intenção da fotógrafa Lita Cerqueira foi de, apenas, fotografar as crianças. Porque, como nos conta: "*Até hoje as crianças me motivam.* [...]. *Eu fotografo sempre criança* [...], *geralmente, estão me olhando*" (CERQUEIRA, 2014). Mas, esta imagem sugere que o que essa criança está fazendo com esse material, parece não a submeter a algum tipo de exploração.

Talvez, a presença dessa criança nesse ambiente de trabalho, ainda que esteja produzindo algo, deva-se ao fato de que a produção de cerâmica é um ofício realizado, em sua maioria, por mulheres. Pois, aqui no Brasil, como em outras sociedades, culturalmente, o ato de cuidar das crianças parece ser de responsabilidade da mãe.

De outro modo, nessa série produzida por Lita, analisamos que assim como as 15 imagens que figuram crianças, esta provoca a questão da exploração do trabalho infantil, pois, com exceção de seis imagens, todas as crianças se (auto)representam realizando algum tipo de trabalho, seja dentro de uma marcenaria, de um ateliê de produção de cerâmica, ao redor de um tabuleiro com frutas ou produzindo bordando de renda.

Contudo, os encontros motivados em torno do manuseio do barro, promove renda para as famílias desse município, e mais do que isso, fortalece essa prática como um elemento identitário e cultural das pessoas que nasceram e vivem em Maragogipe, localizado no Recôncavo do estado da Bahia.

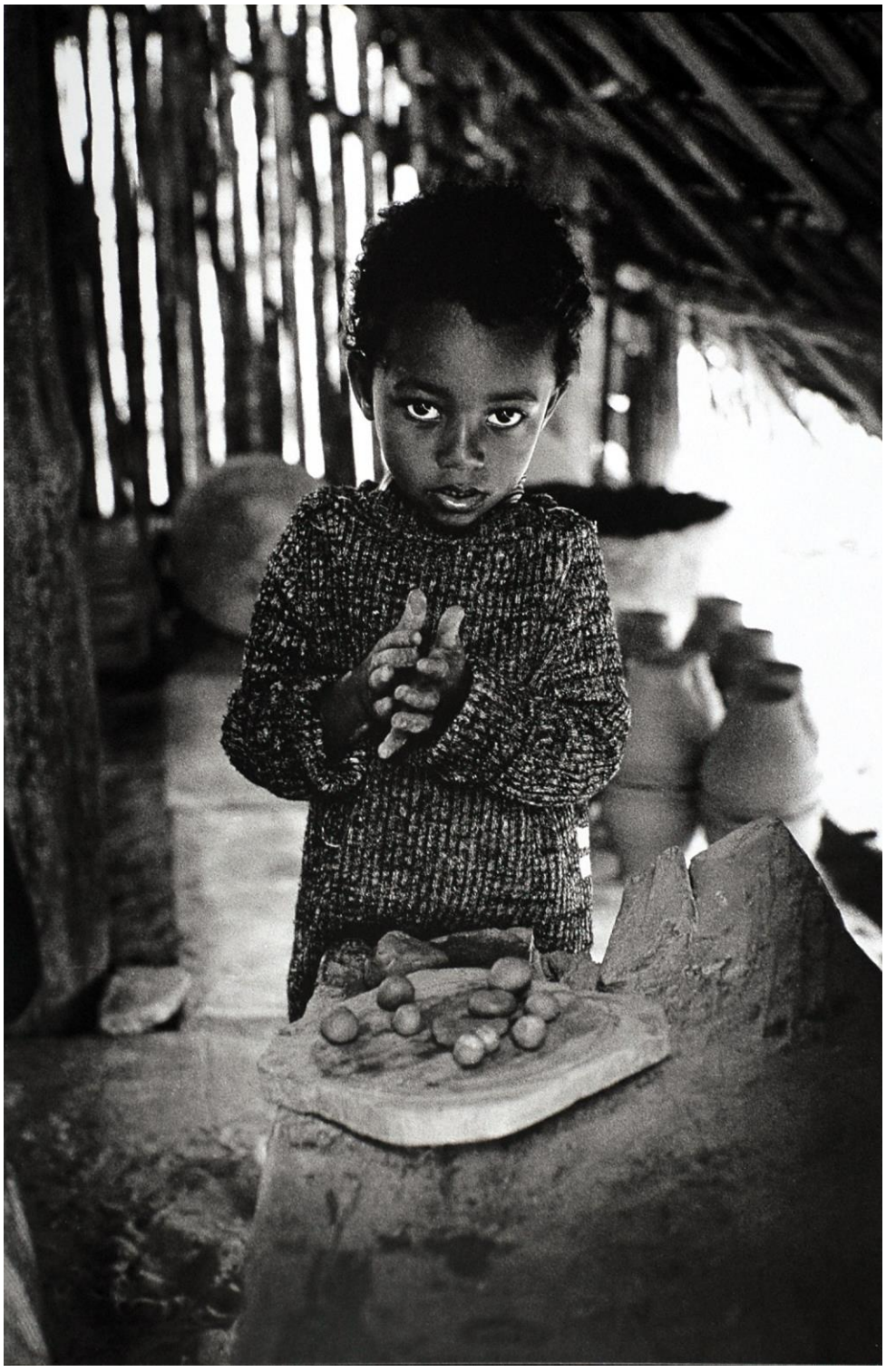


Imagem 06 (Cap. III): Pequena artesã

Imagem 07 (Cap. III): Cartão-postal (Mestre Cebolinha)

Esta imagem foi produzida no ano de 1976, na cidade de Salvador (BA), e exibe a performance do mestre Cebolinha[108] dentro de uma roda de capoeira, ao efetuar um golpe de *queixada*[109], representa a si em um rito de esquiva ou de ataque contra o adversário, que nesta imagem aparece de costas.

Ainda que o tipo desta foto se faça instantâneo, a fotógrafa Lita Cerqueira exibe um olhar preciso quanto ao posicionamento de sua objetiva fotográfica, com o foco em destaque ao momento do golpe efetuado pelo mestre Cebolinha. Além do que conseguimos visualizar enquanto representação social, a pontaria do mestre Cebolinha. Isto propõe uma abordagem da ginga espacial do corpo do sujeito negro brasileiro, como se estivesse constantemente pronto a resistir às pressões impostas pela sociedade.

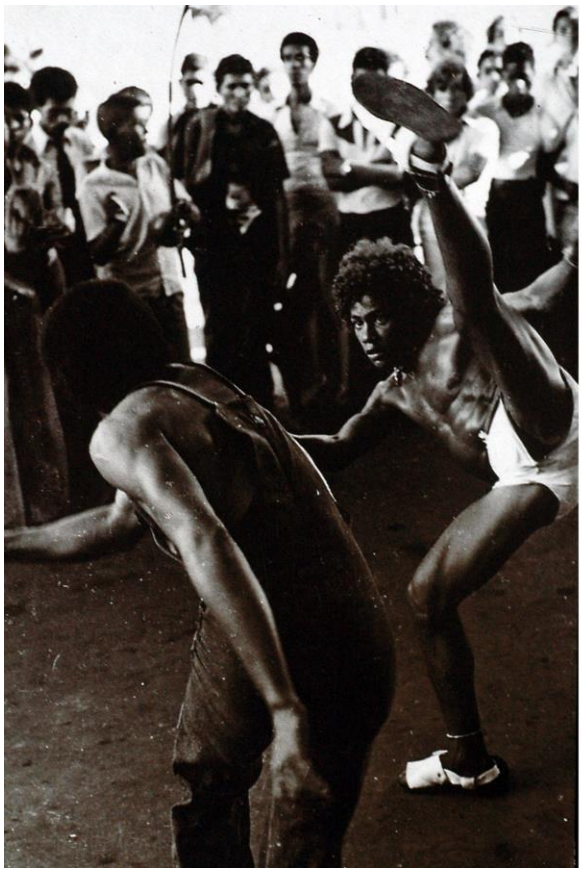
Certamente, esta imagem imprime uma carga de elementos que podem contribuir para reflexão dessa prática cultural como "*formação discursiva não verbalmente constituída*", como pontua o antropólogo Júlio Cesar de Tavares (2012), sendo essa (a formação) definida por quatro unidades: 1. Roda; 2. Jogo; 3. Corpo; 4. Berimbau.

Caracterizada como gira e circularidade, a roda, na qualidade de unidade um, representa o espaço-lugar das existências sociais, onde o Axé (a energia vital) circula. A unidade dois, do jogo e da ginga, articula os movimentos entre espacialidade e corporeidade. O corpo enquanto unidade três representa o "*campo magnético de forças"*, entre ritmo, movimento, energia e ação. Simboliza também a "*marca ontológica",* ao considerarmos o corpo do ser-sujeito negro, como o signo que *"catalisa e reverbera a força enérgico-cósmica".* O berimbau como quarta unidade é responsável por preencher o espaço-lugar com energia rítmica, pois, segundo o antropólogo, é "*por intermédio da vibração que os corpos deixam transparecer*[110]*."*

Desde o início da prática da capoeira, seja estilo *angola*, *regional* e/ou *contemporânea*, funciona como um dispositivo de identidade e símbolo de resistência, pois, ainda conforme Tavares*, "a Capoeira nasce nos Quilombos",* praticada como arma ou tática de guerrilha empreendida por homens negros, certamente contra os operadores do sistema escravocrata. Ou seja, a capoeira enquanto prática cultural representa mais do que um jogo, simboliza uma "*dança de guerra"*[111] e arquivo da memória ancestral e social da população negra.

---

[108] Infelizmente, tentamos uma busca, mas não conseguimos identificar o nome civil do mestre Cebolinha, e também para saber se o mesmo continua em atividade no campo da capoeira.
[109] Queixada é o nome de golpe circular, muito utilizado na capoeira de estilo regional, como uma pontaria, o capoeirista busca atacar o outro.
[110] Ibid., p. 113.
[111] Trecho do título do livro do antropólogo Júlio César de Tavares (2012), citado e consta na lista de referênciais bibliográficas.



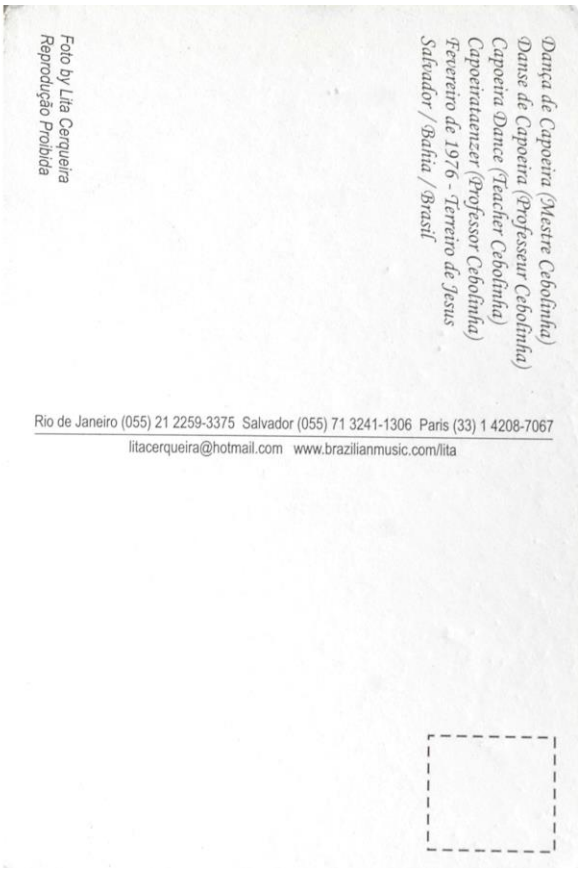


Imagem 07 (Cap. III): Cartão-postal (Mestre Cebolinha)

Imagem 08 (Cap. III): Cartão-postal com imagem de Peter Tosh (1944-1987)

Ao considerarmos o quesito repercussão, possivelmente, esta imagem deve ser a mais conhecida no interior do *corpus* fotográfico produzido por Lita Cerqueira. Observa-se uma figuração emblemática do músico jamaicano Peter Tosh que ao acender um cigarro de maconha, parece ignorar a objetiva fotográfica apontada para o seu rosto. Segundo conta a fotógrafa, esta imagem foi registrada na cidade do Rio de Janeiro, quando o músico desembarcou pela primeira vez no Brasil, para realizar um show durante o Jazz Festival[112].

Peter Tosh[113] cresceu em Trenchtown, uma favela localizado em Kingston, na Jamaica. Na década de 1960, ele, Bob Marley, Junior Braithwaite e Bunny Livingston fundaram o grupo de reggae *The Wailing Wailers* ou, simplesmente, The Wailers. Durante a sua trajetória e através de sua musicalidade, Tosh foi um defensor da legalização da maconha, e veiculou músicas de protesto contra o sistema opressor e em prol da luta por direitos civis, como, por exemplo, transmite a letra "*Equal Rights*[114]": "*eu não quero paz! Eu preciso de direitos iguais e de justiça. (Eu estou lutando por isso)*".

Mesmo após 29 anos do falecimento desse músico, a sua voz perpetua-se de modo a contribuir para eternização do reggae, que, aliás, não se trata apenas de ritmo, mas de uma cosmovisão e de um de elemento identitário do ser-sujeito localizado em países situados em ilhas caribenhas. O reggae surge no contexto da Jamaica enquanto prática cultural estética e política, para difundir conscientização junto às pessoas de classe pobre e menos escolarizada.

Assim, teve como princípio o movimento rastafári que denuncia a opressão executada pelos descendentes de colonizadores, além de defender o "retorno" do sujeito negro ao continente africano. Contudo, esse retorno pode ser compreendido não apenas pelo aspecto da mobilidade física, mas, principalmente, pela simbologia de poder adquirir consciência crítica e, assim, voltar às suas raízes e valorizá-las, sem permitir que seja violado pelos costumes do opressor.

[112] Esse festival aconteceu na cidade de São Paulo, no ano de 1980.
[113] Ver: Tosh (s/d).
[114] Ver: Tosh (1977).

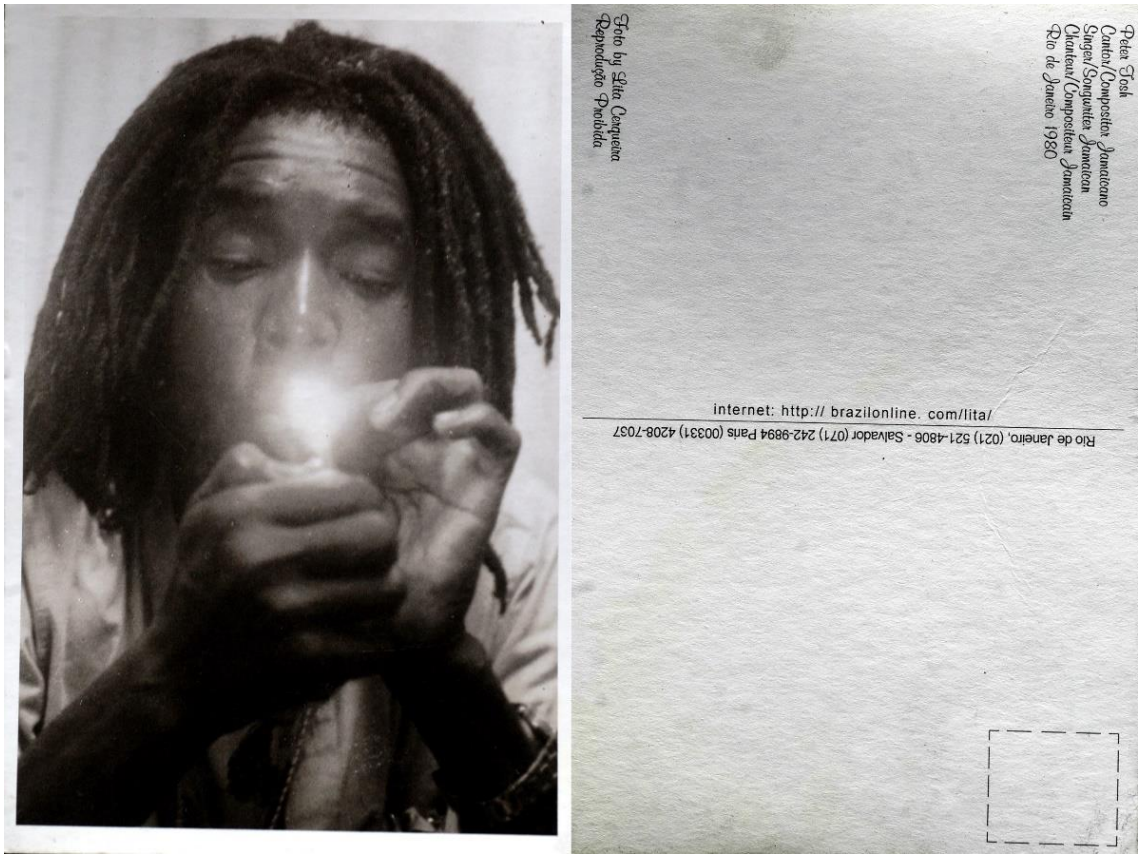


Imagem 08 (Cap. III): Cartão-postal (Peter Tosh)

III.2. *Corpus* fotográfico de Januário Garcia

Imagem 09 (Cap. III): Capa do LP "*Essa tal criatura*" de Leci Brandão

Esta imagem ilustra a capa do sétimo álbum gravado em disco de vinil, no ano de 1980, da cantora e compositora Leci Brandão. Ela sorri timidamente e como se quisesse dispensar um requebrado para o lado, parece estar de pé, porém com a perna esquerda levemente apoiada em algo, com o braço direito curvado sobre os quadris e o outro braço se apoia sobre a perna esquerda.

Usa pulseiras nos punhos e um par de pequenas argolas nas orelhas. O seu rosto exibe a aplicação de maquiagem, como sombra nas pálpebras, batom nos lábios, rímel nos cílios e as bochechas foram acentuadas com *blush*. Veste uma bata rendada na cor branca e transparente, pois, é possível visualizar os seios. Além disso, ela veste uma saia rodada, também na cor branca.

Tanto a escrita com a luz quanto a produção desta imagem foram elaboradas pelo fotógrafo Januário Garcia, pois, foi dele a ideia de a cantora retirar o sutiã, numa tentativa de refletir o tema do álbum: "*Essa Tal Criatura*[115]", que diz: "*Tire essa roupa; Pisa na terra; Rasgue essa roupa; Mostra teu corpo; Seja essa cara; Sinta meu gosto; [...]; Ama na maior liberdade... abra, escancara esse peito; Clama! Só é linda a verdade, nua sem ser preconceito; [...]".*

Além de outras questões, essa composição reflete o tema de liberdade, a liberdade do corpo do ser-sujeito negro. Conforme refletimos no primeiro capítulo desta dissertação, a liberdade é o direito de se permitir viver sem o peso da *dupla consciência*, como nos fala W.E.B. Du Bois (1999).

O fotógrafo produziu esta imagem em um estúdio e, certamente, pôde utilizar o recurso da luz artificial, a exemplo de flash nas laterais e, possivelmente, luz de enchimento, muito utilizada na direção nas áreas onde há sombras como abaixo dos olhos, para diminuir o contraste entre as cores. O tipo desta imagem é pousado, identificado na encenação física da cantora.

Por conta da vestimenta e também pela maneira como Leci ampara as suas mãos, nos remete ao arquétipo comportamental de uma "baiana", construído no imaginário social brasileiro, sobretudo através da música. Como exemplo, nos referimos à composição *"Conceição da Praia*[116]", que traz o seguinte trecho: *"[...] Tem baiana formosa de bata rendada;*

[115] Ver: Brandão (1980).
[116] Ver: Melo; Magalhães (1949).

de brincos de ouro e sandália enfeitada; como requebra bem; quem me dera; ai, se eu pudesse ir à Conceição também [...]", ou da literatura do escritor baiano Jorge Amado.



*Imagem 09 (Cap. III): Capa do LP "*Essa tal criatura" (1980) de Leci Brandão.

Imagem 10 (Cap. III): Lélia Gonzalez (1935-1994)

Nesta imagem observamos a expressividade de Lélia Gonzales enquanto fala, ela olha para o horizonte, a esquerda da mira do fotógrafo Januário Garcia. Durante a sua trajetória social, como nos conta a filósofa Sueli Carneiro (2014), Lélia foi "*intelectual, feminista, ativista antirracista, educadora, filósofa e pós-graduada em Comunicação"*[117]*,* uma das fundadoras do MNU e principal referência do movimento negro contemporâneo.

Observamos nesta imagem que Lélia usa um par de pequenos brincos redondos, e, no braço esquerdo, usa um par de pulseiras, possivelmente, tri-metálicas e, pelo formato, parece ser originária da cultura ashanti[118], por sua tradição metalúrgica[119], pois, o uso de acessórios de metal (como bronze, cobre, ouro e prata), além de estético, simboliza proteção contra "mau olhado", a inveja. Além disso, Lélia veste uma blusa ou bata de linha que parece ser de tricô ou de crochê, e uma faixa de tecido que cruza a testa e é amarrada na parte de trás da cabeça.

É curioso, porque ao olhar esta imagem, parece que Lélia está em meio a uma multidão de pessoas, mas um pouco isolada do contexto como se proferisse um discurso sobre uma plataforma muito acima do chão. Contudo, o que se vê não é o que de fato é. Uma fotografia pode até sugerir informar mais do que mil palavras, porque, enquanto texto visual, a imagem fotográfica pode ser lida universalmente. Mas, uma foto sem referência torna-se vazia ou complexa, porque através do modo de ver da recepção, poderá sugerir interpretações distintas da representação social, no caso de figuração de pessoas.

Então, como nos conta Januário, esta imagem de Lélia, que aliás, trata-se de um tipo de foto instantâneo e sem presunção de encenação, foi registrada no ano de 1980, em seu penúltimo apartamento, no bairro de Cosme Velho, zona sul da capital fluminense. Nessa ocasião, Januário foi visitá-la como de hábito, acompanhamo-lo em suas palavras:

> Na realidade, eu fui lá pra [*sic*] gente bater um papo, porque Lélia foi a minha madrinha de casamento, foi madrinha da minha filha. Eu fui lá para bater um papo com ela e tal. Eu estava com a câmera e aí eu fiz umas fotos dela, porque eu sempre gostei de fotografá-la; porque eu sempre vi nela uma pessoa importante, e achava que eu tinha que fotografá-la o máximo possível. (GARCIA, 2016).

Ou seja, parafraseando Susan Sontag e Gilberto Gil, o melhor momento para fotografar é quando o acontecimento se materializa aqui e agora.

---

[117] Ver: Carneiro (2014).
[118] A cultura ashanti pode ser identificada em Ghana, país situado na região Ocidental do continente africano.
[119] Ver: Chirinos (2004).



Imagem 10 (Cap. III): Lélia Gonzalez (1935-1994)

Imagem 11 (Cap. III): Abdias Nascimento (1914-2011)

De certo modo, esta imagem, datada de 2004, constrói um retrato fiel à representação social do ativista antirracista, escritor, acdêmico, político, artista plástico, ator e dramaturgo, Abdias Nascimento.

Ele usa óculos e cordão de metal no pescoço; a camisa que veste parece ser listrada; a barba está comprida e grisalha. Durante o ato fotográfico, Abdias parece estar sentado enquanto vira o rosto à sua direita, para fixar o seu olhar na mira da objetiva fotográfica de Januário Garcia.

É uma imagem fotográfica em preto e branco (P&B), ou seja, possivelmente, foi capturada com uma câmera analógica e, evidente, com uso de filme negativo. Não se pode ver o corpo dele, em razão de que o enquadramento desta imagem corresponde a um plano fechado, conhecido também por plano *close-up*, porque o rosto de Abdias Nascimento preenche todo o quadro da imagem. Desse modo, talvez, Januário quis acentuar o olhar expressivo do fotografado, além de sustentar a ideia de intimidade e de diálogo que houve entre ambos, fotógrafo e fotografado, antes do ato fotográfico.

Sob este enfoque, portanto, não podemos afirmar que se trata de um tipo de foto pousado ou instantâneo, mas podemos sugerir como dito antes que esta imagem pode ser identificada como um retrato fiel à representação social de Abdias, porque a expressão do olhar de Abdias promove o cuidado, pois, do mesmo modo que ele manifesta interrogar, parece buscar ouvir, dialogar, portanto, cuidar desse Outro que o observa.

E como diz o filósofo alemão Arthur Schopenhauer, para quem o mundo não passava de uma representação, citado por Sontag (1981, p. 176) diz que *"o homem exterior é um retrato do seu interior e o rosto a expressão e revelação de todo o seu caráter é conjetura bastante provável em si mesma"*.

A atuação[120] de Abdias Nascimento contribuiu de tal modo que fortalece tanto o campo da política quanto da expressão simbólica de sentidos, como do teatro, da literatura e das artes visuais. A sua atuação é reconhecida dentro e fora do país. Abdias inicia a sua atuação de modo orgânico na década de 1940, quando ele funda e dirige o TEN, com o objetivo de articular a atuação de mulheres negras e de homens negros no campo das artes cênicas e uma das atrizes expoentes desse dispositivo é Léa Garcia e Ruth de Souza. Nesse período também

[120] Ver: Ipeafro (s/d).

funda o CDAB e promoveu o CNB, como dispositivos políticos para refletir nacionalmente as vicissitudes do sujeito negro brasileiro. Além disso, ele atua na esfera legislativa, sendo eleito em 1983 como deputado federal e em 1997 como senador da República.

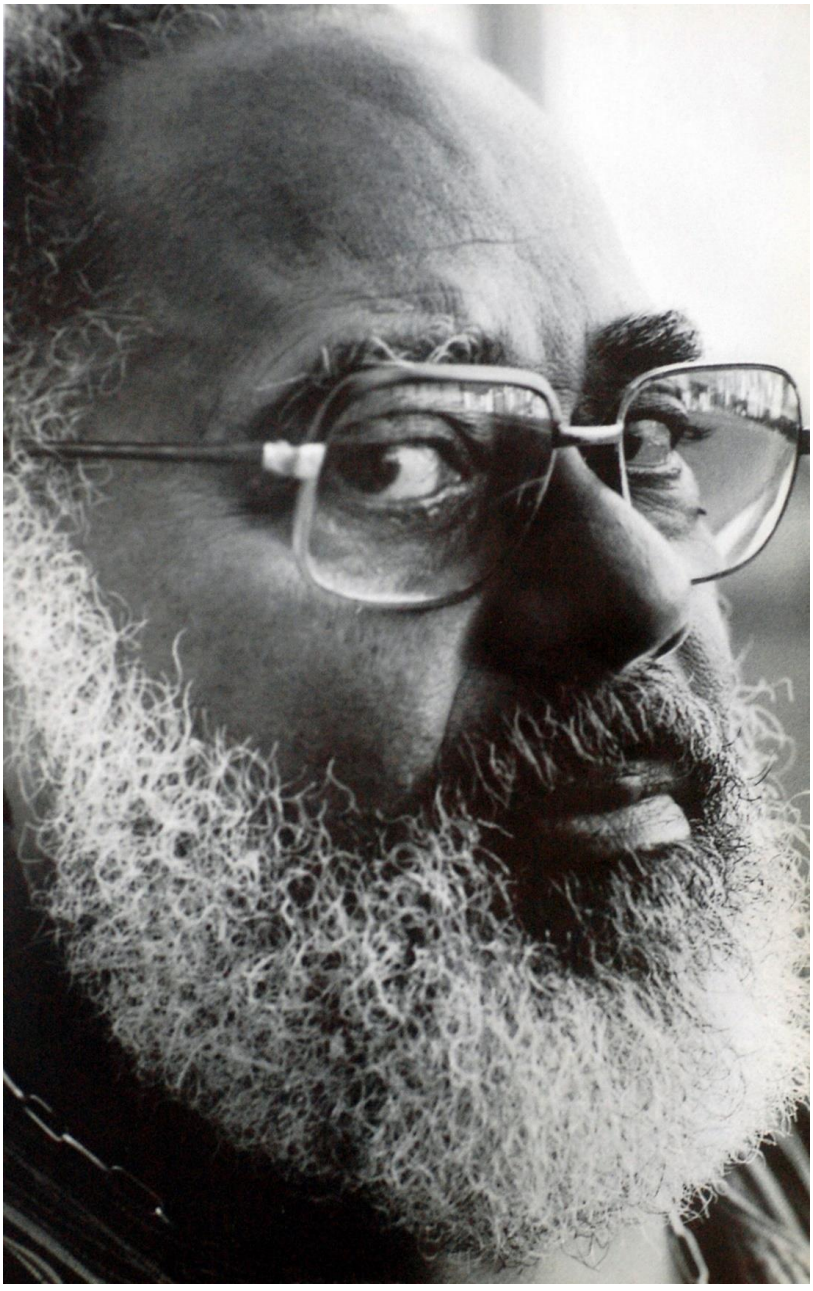


Imagem 11 (Cap. III): Abdias Nascimento, 2004.

Imagem 12 (Cap. III): Cartaz da campanha “O negro na publicidade brasileira”

Nesta imagem estampa-se a reprodução de um cartaz que foi produzido na década de 1980, para impulsionar uma campanha de sensibilização quanto a inserção de mulheres negras e de homens negros no campo da publicidade, como modelos profissionais. Foram utilizadas oito imagens para ilustrar e acompanhar o seguinte texto da campanha: *“Lembramos às agências e aos anunciantes que o negro brasileiro constitui, pelo menos, um terço da população e do mercado consumidor. Negro também tem conta em banco, usa sabonete, vai ao supermercado, fuma cigarros, faz poupança, até posa para anúncio se você quiser*” (GARCIA, 2006, p. 40).

As imagens exibem a figuração de sete pessoas, sendo três mulheres e quatro homens, pois, na imagem disposta no ângulo direito de a parte superior do cartaz não dá para visualizar se mostra a representação de uma mulher ou de um homem, porque só é possível observar a mão direita e uma parte do ombro.

Este cartaz circulou no meio publicitário como desdobramento de um posicionamento frente a um o episódio de racismo vivenciado pelo fotógrafo Januário Garcia, conforme nos conta no segundo capítulo (ver páginas 87 e 88), e, posteriormente, protagonizada por outros sujeitos sociais, ativistas do movimento negro. Segundo Januário, esse acontecimento repercutiu como um rastilho de pólvora no campo publicitário, pois, ele havia dito não ao diretor de criação argentino radicado no Brasil Hector Sápia, à época, considerado um dos maiores nomes da área.

Assim, a razão destas imagens deve-se ao fato de que a representatividade social do ser-sujeito negro era ínfima no meio da comunicação de massa, além disso, havia (e, infelizmente, ainda existe) necessidade de refletir tanto o uso quanto a ausência da figuração de pessoas negras nos meios de comunicação.

Porque, corriqueiramente, quando se faz o uso se estampa uma representação social do ser-sujeito negro com base em estereótipos racializados e para a sustentação de comportamentos construídos durante o período escravocrata. Embora a questão de representatividade do ser-sujeito negro brasileiro seja uma das pautas do movimento negro contemporâneo, os estudos de Pereira e Gomes (2001), tal como Araújo (2010), contribuem no sentido de refletirmos às ciladas que envolvem o processo de construção de representação social do ser-sujeito negro brasileiro.

Neste sentido, o ato de reivindicar representatividade requer envolvimento e reflexão acerca de construções imagéticas que dizem representar os sujeitos sociais em sua

diversidade, pois, de outro modo, poderão pacificar os conflitos já existentes sem dissolvê-los, além de manterem essa estrutura de desigualdades sócio raciais.



Imagem 12 (Cap. III): Cartaz da campanha “O negro na publicidade brasileira”.

Imagem 13 (Cap. III): Ensaio do Bloco Afro Olodum, em 1982.

O que vemos nesta imagem, produzida no ano de 1982? São centenas de pessoas, entre crianças, mulheres e homens, em admiração do ensaio do Bloco Afro Olodum, ou, simplesmente, Olodum. Observamos expressões faciais que exibem sorrisos largos; olhares de curiosidade, outros em contemplação; casais abraçados; mulheres carregam crianças em seus ombros, para que possam ver o que elas avistam. Algumas pessoas estão sozinhas e concentradas no que apreciam, outras, igualmente, mas de braços cruzados, como se dissessem: o que poderá surgir além?

Todas as pessoas que conseguimos notar nesta imagem apresentam-se de modo elegante, esteticamente, no que diz respeito às roupas que trajam seus corpos e ao modo como pentearam (no caso das mulheres) e cortaram (no caso dos homens) os cabelos. Em que algumas mulheres optaram pelo tipo de trançado nagô, ou rasteira; outras usam o cabelo alisado com as pontas sutilmente dobradas para cima; diversas simplesmente juntaram os fios de suas madeixas com uma fita, dando um efeito de coroa natural sobre a cabeça; outrem deixaram as suas madeixas soltas ao vento, naturalmente. O corte do cabelo utilizado pela maioria dos homens, que figuram nesta imagem, é mais curto nas laterais e alongado na parte superior da cabeça, o que parece ser um estilo de corte comum a esse período. Certamente, através desse signo, o do cabelo, podemos identificar o que era “moda” enquanto estética visual.

Notamos que a perspectiva do fotógrafo Januário Garcia foi de garantir a sensação de profundidade, tento em vista o expressivo número de pessoas negras reunidas para apreciar o ensaio do Olodum. O tipo de foto é instantâneo durante esse ato fotográfico, possivelmente, ele capturou esta imagem do palco, onde o Olodum apresentava-se, ou de uma sacada de um dos casarões que circundam o Terreiro de Jesus, localizado no Centro Histórico de Salvador, onde aconteciam os ensaios.

Desde a fundação, em 1979, o Olodum é uma das principais instituições constituída para a mobilização de elementos de expressão identitária da cultural negra, tais, como a estética visual e a musicalidade rítmica e percussiva. O bloco é dirigido desde a fundação pelo advogado e mestre em Direito Público João Jorge Rodrigues. Inclusive esta imagem parece representar um marco histórico para a construção da memória social contemporânea do sujeito negro brasileiro, em virtude do expressivo número de pessoas negras que se mostram nesse ensaio do Olodum, e assim confirma o potencial de organização social a partir de práticas

culturais, no sentido de fortalecer elementos identitários desse grupo étnico-racial que se constitui socialmente enquanto negro.



Imagem 13 (Cap. III): Ensaio do Bloco Afro Olodum, 1982.

***

Neste último capítulo realizamos uma análise de imagens com base em uma pequena amostra do *corpus* fotográfico produzido por Lita Cerqueira e por Januário Garcia. Aqui foi importante o exercício da educação do olhar, ou seja, do nosso modo de ver ao contemplar o potencial da escrita com a luz, para refletir e espelhar a vida, as coisas, os modos de estar no mundo dos sujeitos, como de suas condições sociais e políticas. De tal sorte que o discurso dos olhares não convexos das (foto)esce(vivências) trata-se de um dispositivo que deve ser considerado neste processo de construção de representatividades sociais e de organização da memória individual e coletiva.

De outro modo, aprendemos durante o nosso percurso de formação que a imagem fotográfica evidencia-se como um dispositivo capaz de sustentar a ideologia dominante, que é transmitida através dos meios de produção simbólica, sobretudo dos meios de comunicação. Além disso, a produção de imagem fotográfica pode acarretar em dependências, pacificar conflitos e servir às necessidades dessa classe dominante. Isso é, a objetiva fotográfica opera segundo as subjetividades de quem a manipula, e, assim, constrói à realidade conforme o seu ideal de mundo.

A despeito disso, para nós, a "*lente do amor*" é uma metáfora à vivência profissional de fotógrafas negras e de fotógrafos negros, como também de profissionais identificados a partir de outros grupos étnico-raciais, que buscam pautar as suas condições de atuação e de (auto)representação com consciência crítica diante do contexto em que se inserem. No campo de produção da imagem fotográfica, a dupla capacidade de atuar e refletir com consciência crítica de questões que pautam as relações étnico-raciais e do racismo como produto historicamente determinado, certamente resultará em uma escrita com a luz a partir da (foto)escre(vivência).

Desse modo, portanto, acreditamos que essas imagens fotográficas podem funcionar como mediação social no sentido de oferecer registros, apoios, documentos e monumentos à memória social do sujeito negro brasileiro. Já que, conforme Sontag (1981, p. 171), "*a produção de imagens fornece também uma ideologia dominante".* Com efeito*, "A transformação social é substituída por uma transformação das imagens*". Tal como, podem vir a reforçar o potencial da escrita com a luz como ventos que, de certo modo, sugerem aos corpos negros que naveguem com liberdade e com prazer de serem quem são, humanos. Porque Lita, Januário, entre outros profissionais, buscam transmitir elementos identitários de práticas da cultura negra brasileira sem optarem pelo olhar viciado em produzir figurações de pessoas negras de modo racializado e subjugadas pela condição, social como étnico-racial.

Considerações finais

De tal modo que a escrita com a luz pode adquirir o potencial de funcionar como uma modalidade de prática sociocultural, este trabalho buscou integrar diferentes diagonais teóricas do campo acadêmico como alicerce para reflexão das trajetórias sociais de sujeitos negros que se exercem profissionalmente como fotógrafas e fotógrafos. Tanto quanto guardiãs e guardiões de produção da memória individual e coletiva do sujeito negro brasileiro, ainda que inacessível em sua totalidade por ser dispersa e fragmentada na contemporaneidade, haja visto o fácil acesso de uso dos dispositivos digitais, a produção de memória é cada vez mais abundante e determinada sob uma perspectiva política.

Além disso, trabalhamos no âmbito da imagem fotográfica como recurso simbólico imagético de apoio às ações empenhadas na promoção da humanidade do sujeito negro. Tal como é, em respeito e promoção da diversidade dos fenótipos humanos, assim como das práticas identitárias e ancestrais que constituem a sociedade brasileira.

Como ainda vimos que por trás de uma objetiva fotográfica existem subjetividades, tanto do lado de quem produz a imagem quanto dos lados de quem é fotografado ou observa a imagem fotográfica. Essas subjetividades podem implicar em interpretações promotoras de toda sorte de violência simbólica a partir de representações midiatizadas e construídas historicamente sobre o sujeito negro e em reforço de estereótipos racializados contra a humanidade desse em favorecimento de um padrão universal caracterizado pelo fenótipo branco europeu.

Por isso, o caráter de contra-representação revelado nas imagens fotográficas da fotógrafa Lita e o fotógrafo Januário contribuem para a memória coletiva da população negra brasileira à medida que não produzem discursos visuais fotográficos a partir do estigma da cor e de estereótipos racializados.

No entanto, reconhecemos as limitações deste trabalho e, portanto, frisamos que é importante a necessidade de novas pesquisas que possam contribuir com outros pontos de vista e ainda com outros aportes teóricos acerca da memória coletiva negra brasileira, como recurso de significações às heranças dos núcleos familiares e coletivos, ao apresentar outras trajetórias sociais de fotógrafas negras e de fotógrafos negros, sobretudo daquelas que permanecem na esfera do anonimato.

A despeito de compreendermos que o pensamento racista implica em complexo psicoexistencial e do olhar persecutório, tanto para o sujeito branco quanto para o sujeito negro, ativados na trama das relações sócio raciais, ainda assim identificamos que, a partir das

trajetórias da Lita e do Januário, a condição de ser-sujeito negro de uma fotógrafa e/ou de um fotógrafo não subjuga contra a humanidade do outro sujeito fotografado, seja negro e não negro.

Dessa maneira, acreditamos que outros sujeitos negros que se realizam no campo da fotografia, quer se encontrem no anonimato ou reconhecidamente, de algum modo, contribuem nesta perspectiva ao revelarem a representação do ser-sujeito negro, tal como é convencido de todos as questões que envolvem a humanidade de cada ser humano.

Aliás, é nisso que consiste este trabalho, ao articularmos as vivências da fotógrafa Lita Cerqueira e do fotógrafo Januário Garcia, para compreensão de suas ações sociais, embora como fatos cotidianos, ligados às opressões de raça e gênero e da complexidade que permeia o universo das relações sócio raciais no Brasil. Assim, pode-se afirmar que, no mundo, não há uma prática cultural totalmente homogênea que não tenha sido influenciada pelo modo de ver, sentir e agir das expressões individuais, em atuação como fotógrafas ou não, mas como guardiãs e guardiões da memória de seu grupo de pertencimento identitário e/ou de engajamento político.

Daí, parece-nos que este trabalho mostra-es pioneiro dentro da geografia do Brasil, visto que a abordagem não busca destacar as construções das imagens de controle, mas a expressão consciente do sujeito negro que lida profissionalmente com a imagem fotográfica. Dentre tantos meios e perspectivas teóricas, a compreensão da prática cultural é necessária para promovermos mudanças de mentalidades e de paradigmas, porque nenhuma construção social pode ser interpretada como sendo algo natural.

Em razão de que todo produto social é construído segundo ideologias com base em discursos manifestados em diferentes linguagens de produção de sentidos, como vimos a partir das contribuições da filósofa Marilena Chauí (2014) e do filósofo Michel Foucault (2009), então a interpretação da prática cultural só é possível por meio das expressões sociais que se manifestam durante o processo histórico-social de uma sociedade. Contudo, conhecer os elementos identitários de uma prática cultural não nos faz parte dela, pois, antes é preciso participar integralmente e nos situar dentro desse universo imaginativo, isto é, de tudo o que sugerimos como prática cultural.

De todo modo, consideremos este trabalho ainda em processo, embora, desde já acreditamos que contribui para a necessidade de ampliação de mais leituras a respeito das questões abordadas ao longo desta dissertação. Com isso, a perspectiva da (foto)escre(vivência) e do ativismo antirracista visual fotográfico, ambos em prol da humanidade do ser-sujeito negro dentro da sociedade brasileira, é mais do que uma possibilidade de

introduzir a fotografia como prática social para interpretar em imagens diferentes temas relacionados ao ser humano, como identidades, religiosidades, tipologias de famílias na contemporaneidade, sexualidades, etc.

Dessa maneira, sem ter como pauta os estigmas e os estereótipos racializados, acreditamos que é possível refletir em imagem fotográfica sobre humanidades, em busca da evolução mental desta sociedade construindo alternativas no campo das artes e também no campo da educação para as relações étnico-raciais.

Isto posto, reconhecemos os limites deste trabalho, mas acreditando que é grande a sua contribuição pois ainda há muito sobre o que dizer e como dizer acerca da produção social de imagens fotográficas com enfoque para a humanidade do sujeito negro, em respeito às complexidades e reconhecimento do seu direito de exercer a sua *"potência de vida*", como nos diz a professora e psicopedagoga Azoilda Loretto da Trindade.

Assim, esperamos que este trabalho possa contribuir de alguma maneira para o campo das Relações Étnico-Raciais, da Educação, do campo Artístico e Imagético, fortalecendo também ações culturais e políticas públicas voltadas à população negra pela importância da imagem fotográfica como prática social inserida na cultura brasileira.

Referências bibliográficas

ALMADA, Sandra. Prefácio. In. **Mídia e Racismo**/ Roberto Carlos da Silva Borges e Rosane Borges (orgs.). – Petrópolis, RJ: DP et Alii; Brasília, DF: ABPN, 2012.

ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo/ Benedict R. Anderson; tradução Denise Bottman. – São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AUTOGRAPH ABP. Disponível em: <http://migre.me/td4ea>. Acesso em: 07 nov. 2014.

ARAÚJO, Joel Zito. Onde está o negro na TV pública brasileira? In: ARAÚJO Joel Zito; MAGALHÃES Ana Flávia Pinto, et al. **O negro na TV pública**. Brasília: FCP, 2010. pp.27-41.

ARAÚJO, Inácio. A arte de iludir o olhar. In: **Cinema:** o mundo em movimento/ Inácio Araújo. - São Paulo: Scipione, 1995. - (História em aberto). pp.30-35.

BAHIA STREET. **Bahia Street**. Disponível em: <http://migre.me/td4dT>. Acesso em: 10 mar. 2015.

BARTHES, Roland. **A câmara clara:** nota sobre a fotografia/ Roland Barthes; tradução de Júlio Castañon Guimarães. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. El mensaje fotográfico. In: **O Lo obvio y lo obtuso:** imágenes, gestos e voces/ Roland Barthes; tradução C. Fernández Medrano. - Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1982.

BASTHI, Angélica. **Cenas de Gente Negras**: os 25 anos do movimento negro no Brasil/ Angélica Basthi. Acervo, Rio de Janeiro, v. 22, nº. 22, p. 189-2002, jul/dez 2009.

BRANDÃO, Leci. **Essa tal criatura**. São Paulo: Polydor, 1980. LP.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura/ Walter Benjamin; tradução Sérgio Paulo Rouanet. Vol.1. 3ª.ed. - São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. pp.33-49.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura/ Walter Benjamin; tradução Sérgio Paulo Rouanet. Vol.1. 3ª.ed. - São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. pp.165-196.

BOURDIEU, Pierre. Sobre o poder simbólico. In. **O poder simbólico**/ Pierre Bourdieu; tradução Fernando Tomaz. - Lisboa, Difel, 1989. pp.7-15.

BUSSELLE, Michael. **Tudo sobre Fotografia/** Michael Busselle. - São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1977.

CARNEIRO, Sueli. **Lélia Gonzales:** o feminismo negro no palco da história/ Sueli Carneiro. – Brasília: Abravídeo, 2014.

_____. O negro na TV pública: desconstruindo narrativas colonizadas. In: ARAÚJO Joel Zito; MAGALHÃES Ana Flávia Pinto, et al. **O negro na TV pública**. Brasília: FCP, 2010. pp.113-121.

_____. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**/ Sueli Carneiro. – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Tese de doutorado (Educação). Disponível em: <http://migre.me/td4dx>. Acesso em: 12 dez. 2015.

CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil:** o longo caminho/ José Murilo de Carvalho. - 9ª ed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

CERQUEIRA, Lita. Entrevista concedida a Vilma Neres Bispo. Rio de Janeiro/RJ, 25 de novembro. 2014.1 áudio digital TASCAM (29min7seg.).

_____. **A Fotografia como Eu Sou:** Lita Cerqueira; curadoria e texto de Diógenes Moura; textos de Gilberto Gil e Marcelo Araújo. - São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2009.

CHAIA, Miguel. Arte e política: situações. In: **Arte e política**/ Miguel Chaia (org.). - Rio de Janeiro: Azougue Editorial. 2007. pp.13-40.

CHAUÍ, Marilena. **O discurso competente**/ Marilena Chauí. Portal Abimael Costa, publicado em domingo, 14 de outubro de 2012. Disponível em: <http://migre.me/td4cY>. Acesso em: 14 jul. 2014.

CHIRINOS, Lucia Harumi Borba. **Arte e oralidade entre os ashanti:** classificação e interpretação dos pesos de ouro/ Lucia Harumi Borba Chirinos. XI SIICUSP, setembro de 2003. Revisto e adaptado em dezembro 2004. Disponível em: < http://migre.me/tkK1r>. Acesso em: 02. fev. 2016.

CIAVATTA, Maria; ALVES, Nilda. **A Leitura de imagens na pesquisa social:** história, comunicação e educação/ Maria Ciavatta e Nilda Alves (orgs.). – 2. ed. – São Paulo: Cortez, 2008.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o Encontro de Especialistas em Aspectos da Discriminação Racial Relativos ao Gênero/ Kimberlé Crenshaw; tradução Liane Schneider. In: Estudos Feministas. Ano 10, n.1. 2002, p. 171-188. Disponível em: <http://migre.me/td4ju>. Acesso em: 09 dez. 2015

COSTA, Jurandir Freire. Da cor ao corpo: a violência do racismo. In: SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**, ou, as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Graal, 1983. p.1-16.

DAMACENO, Janaína. Antropologia, Imagem e Educação: uma experiência em cursos de licenciatura/ Janaína Damaceno Gomes. In: 29ª REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 03 e 06 de agosto de 2014, Natal/RN. Disponível em: <http://migre.me/td4cz>. Acesso em: 20 fev. 2015.

_____. O corpo do outro. Construções raciais e imagens de controle do corpo feminino negro: O caso da Vênus Hotentote/ Janaína Damaceno. In: FAZENDO GÊNERO 8 – CORPO, VIOLÊNCIA E PODER. Florianópolis, 2008. Disponível em: <http://migre.me/r77iT>. Acesso em: 10 mai. 2015.

DA-RIN, Sílvio. Do cinematográfico ao cinema. In: **Espelho Partido:** tradição e transformação do documentário. pp.23-44.

DELORY-MOMBERGER, Christine. Biografia, Corpo, Espaço. In: PASSEGGI, Maria da Conceição/ Christine Delory-Momberger; tradução Helena Coharik Chamlian. **Tendências da pesquisa (auto) biográfica**/ (Org.). Natal, EDUFRN; São Paulo: Paulus, 2008, p.93-109.

DU BOIS, William Edward Burghardt. **As almas da gente negra**/ William Edward Burghardt Du Bois; tradução José Pereira da Costa. Lacerda, 1999.

ENTLER, Ronaldo. A fotografia e as representações do tempo/ Ronaldo Entler. - São Paulo: PUCSP/ **Revista Galáxia.** N. 14, p. 29-46, dez. 2007. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br index.pdf>. Acesso em: 29 ago.2014.

ERMAKOFF, George. **O negro na fotografia brasileira do século XIX**. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2004.

EVARISTO, Conceição. Escrevivências da Afro-Brasilidade: história e memória. In: REVISTA RELEITURA – ISSN1980-3354, Belo Horizonte, Fundação Municipal de Cultura, novembro, nº 23, 2008, pp.1-17. Disponível em: <http://migre.me/td4kx>. Acesso em: 22 abr. 2015.

EVARISTO, Conceição. Gênero e Etnia: uma escre(vivência) de dupla face/ Conceição Evaristo. In: SEMINÁRIO NACIONAL X MULHER E LITERATURA – I Seminário Internacional Mulher e Literatura/ UFPB – 2003, pp.1-15. Disponível em: <http://migre.me/qdDJf>. Acesso em: 10 jun. 2015.

FANON, Frantz; **Pele negra, máscaras brancas/** Frantz Fanon; tradução Renato da Silveira. - EdUFBA, 2008.

FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso – aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Loyola. 18ª edição, 2009.

FOLTS, James A.; LOVELL, Ronald, et.al. **Manual de Fotografia.** São Paulo: Thomson Learning, 2007.

FRANCO, Patrícia dos Santos. Cartões-postais: fragmentos de lugares, pessoas e de percepções. In: **MÉTIS**: História & Cultura. V. 5, n. 9, 2006, p. 25-62, jan. /jun. Disponível em: <http://migre.me/td4le>. Acesso em: 13 nov. 2015.

GARCIA, Januário. **Entrevista concedida a Vilma Neres Bispo**. Rio de Janeiro/RJ, 23 mar. 2016.1 áudio digital (43seg.).

_____. **Entrevista concedida a Vilma Neres Bispo**. Rio de Janeiro/RJ, 29 ago. 2014.1 áudio digital TASCAM (44min19seg.).

_____. **Entrevista concedida a Vilma Neres Bispo.** Rio de Janeiro/RJ, 10 out. 2014.2 áudio digital TASCAM (2h27min.).

_____. **Entrevista concedida a Vilma Neres Bispo**. Rio de Janeiro/RJ, 25 jan. 2015.3 áudio digital TASCAM (1h36min.).

_____. **25 anos 1980-2005: movimento negro no Brasil/** Concepção, organização e fotografia Januário Garcia. - 1.ed. - Brasília, DF: Fundação Cultural Palmares, 2006.

GELEDÉS, Instituto da Mulher Negra. **Teatro Experimental do Negro – TEN**. Publicado em Quinta, 13 out. 2011, às 16h46min. Disponível em: <http://migre.me/td4lx>. Acesso em: 30 jan. 2016.

GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma Teoria Interpretativa da Cultura. In: **A interpretação das culturas/** Clifford Geertz. - 1.ed., 13. Reimpressão. - Rio de Janeiro: LTC, 2008: 3-24.

GLEDHILL, Helen Sabrina. **Travessias Racialistas no Atlântico Negro**: reflexões sobre Booker T. Washington e Manuel R. Querino. Tese de doutoramento pela Faculdade de Filosofia e Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2014. Disponível em: <http://migre.me/td4lT> Acesso em: 17 mar. 2015.

GIL, Gilberto. Lente do amor. In: **Luar**. – Rio de Janeiro: Warner Bros. Records, 1981. LP.

GOMES, Nilma Lino. **Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra/** Nilma Lino Gomes. – São Paulo: Portal da ONG Ação Educativa, out. 2012. Disponível em: <http://migre.me/teKwJ>. Acesso em: 02 nov. 2015.

GONZALES, Lélia; HASENBALG, Carlos. **Lugar de Negro/** Lélia Gonzales e Carlos Hasenbalg. – Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

GOFFMAN, Erving. **Estigma:** notas sobre a manipulação da identidade deteriorada/ Erving Goffman; tradução: Mathias Lambert. - Coletivo Sabotagem: Publicação digitalizada, 2004.

_____. Representações. In: **Representação do eu na vida cotidiana**; tradução de Maria Célia Santos Raposo. - Petrópolis: Vozes, 1985. pp.25-75.

GUEYE, M'Baye; BOAHEN, Albert Adu. Iniciativas e resistência africanas na África ocidental, 1880-1914. In: **História geral da África, VII:** África sob dominação colonial, 1880-1935./ editado por Alberto Adun Boahen. - 2.ed. rev. - Brasília: UNESCO, 2010, pp.129-166.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**/ Stuart Hall; tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

_____. **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. Org. Liv Sovik; tradução Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

IBGE. Censo Demográfico 2010/ **Características Étnico-Raciais da População**. Rio de Janeiro: IBGE, 2011. Disponível em: <http://migre.me/td4m8>. Acesso em: 10 de maio de 2015.

INEP, 2015. **10 anos do campo cor/raça no Censo Escolar.** Disponível em: <http://download.inep.gov.br/educacao_basica/educacenso/matricula_inicial/2015/documentos/10_anos_do_campo_cor_raca_no_censo_escolar.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2015.

IPEAFRO. **Abdias Nascimento**. Disponível em: <http://www.abdias.com.br/ >. Acesso em: 10 jan. 2016.

JOBIM, Tom. **Águas de março**. Intérprete: Tom Jobim. Disponível em: <http://migre.me/td4ms>. Acesso em: 02 out. 2015.

KEÏTA, Seydou [1921-2001]. **Seydou Keïta**/ Texto: Youssouf Tata Cissé; tradução: Dorothée de Bruchard. Coleção Photo Poche. Vol.12. - São Paulo: Cosac Naify, 2014.

KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **No estúdio do fotógrafo.** Representação e autorepresentação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX./ Sandra Sofia Machado Koutsoukos. Tese (Doutorado). PPGM/ IA – UEC. - Campinas/ SP. 2006. Disponível em: <http://migre.me/td4mE>. Acesso em: 20 jul. 2014.

KRAUSS, Rosalind E. Os espaços discursivos da fotografia. In**: O fotográfico**/ Rosalind E. Krauss; tradução: Anne Marie Davée. - 1ª edição, 4ª reimpressão. - São Paulo: Editora G. Gili, 2013. pp.40-59.

LACLAU, Ernesto. **Poder e representação**/ Ernesto Laclau. - Rio de Janeiro: CPDA/ UFRRJ. Estudos Sociedade e Agricultura. 07, Dez. 1996. Disponível em: <http://migre.me/td4mR> Acesso 04 Out.2015.

LOUISIANA STATE MUSEUM. Disponível em: <http://migre.me/td4n6>. Acesso em 27 dez. 2015.

MAUAD, Ana Maria. Fotografia e História – Possibilidades de análise/ Ana Maria Mauad. In. **A Leitura de imagens na pesquisa social:** história, comunicação e educação/ Maria Ciavatta e Nilda Alves (orgs.). – 2. ed. – São Paulo: Cortez, 2008, pp. 19-36.

_____. MAUAD, Ana Maria. **Sob o Signo da Imagem:** a produção da fotografia e o controle de códigos de representação social da classe dominante no Rio de Janeiro, na primeira

metade do século XX / Ana Maria Mauad. – Niterói: UFF-CEG-ICHF, nov. 1990. Disponível em: <http://migre.me/th0aC>. Acesso em: 02 dez. 2015.

MARTINS, José de Souza. A fotografia e a vida cotidiana: ocultações e revelações. In: **Sociologia da fotografia e da imagem**. - 2. ed., 2ª reimpressão. - São Paulo: Contexto, 2014, pp.33-62.

MAZRUI, Ali Al'Amin. O desenvolvimento da literatura moderna. [Colaboração de Mário de Andrade, M'hamed Alaouni, Daniel P. Kunene e Jan Vansina]. In: MAZRUI, Ali Al'; WONDJI, Christophe (editado). **História geral da África, VIII:** África desde 1935. - Brasília: UNESCO, 2010, pp.663- 696.

MARCHIORI, Marlene; PACAGNAN, Mario Nei; OLIVEIRA-JÚNIOR, Paulo Frederico Paganini. Contribuições da Metodologia do Discurso do Sujeito Coletivo (DSC) para Investigação da Estratégia como Prática. - Bento Gonçalves/ RS: **VI Encontro de Estudos em Estratégia**. 19 a 21 de maio de 2013. Disponível em: <http://migre.me/td4nh>. Acesso em 02 jan. 2016.

MELO, Dilu; MAGALHÃES, Oldemar. **Conceição da Praia**. [Intérprete Marlene]. In: álbum 78, RPM gravadora, 1949. LP.

MOORE, Carlos. **Racismo & sociedade**: novas bases epistemológicas para entender o racismo/ Carlos Moore. 2a edição – Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

_____. **Racismo e sociedade**: novas bases epistemológicas para entender o racismo. Mazza Edições, 2007.

MÜLLER, Tânia Mara Pedroso. As aparências enganam? Fotografia e pesquisa/ Tânia Müller. - Petropólis, RJ: De Petrus et Alii; Rio de Janeiro: FAPERJ, 2011.

MUNANGA, Kabengele. Riso Negro e Identidade. Revista da ABPN, v. 7, n. 16, mar – jun. 2015, p.03-11. Disponível em: <http://migre.me/td4nu>. Acesso em: 12 nov. 2015.

MUNANGA, Kabengele. **A mestiçagem no Brasil:** identidade nacional versus identidade negra. -3ª ed. – Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

NASCIMENTO, Abdias do (org.). **O Negro Revoltado**. 2a ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

OLIVEIRA, Erivam Morais de. **Fotojornalismo**: uma viagem entre analógico e o digital/ Erivam Morais de Oliveira, Ari Vicentini. - São Paulo: Cengage Learnin, 2009.

OLIVEIRA NETO, Marcelino Gomes de. **Entre o grotesco e o risível:** o lugar da mulher negra na história em quadrinhos no Brasil. Rev. Bras. Ciênc. Polít. n.16. Brasília. Jan/Apr. 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/0103-335220151604>. Acesso em: 10 Jan. 2016.

Ó, PAÍ, Ó. Direção de Monique Gardenberg. Produção de Paula Lavigne, 2007, DVD. Disponível em: <https://youtu.be/UB3TvnYlIuw> Acesso em 15 jan. 2016.

OSZEWSKI FILHA, Sofia. **A fotografia e o negro na cidade de Salvador**. Salvador: EGBA; Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1989.

PAIXÃO, Marcelo. O ABC das desigualdades raciais/ Marcelo Paixão. **Teoria e Pesquisa**. UFSCar, Jan-Jul, 2003. Disponível em: <http://migre.me/td4nD>. Acesso em: 20 dez. 2015.

_____. Antropofagia e racismo: uma crítica ao modelo brasileiro de relações raciais. **Elemento Suspeito**: abordagem policial e discriminação na cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 283-322, 2005.

PEREIRA, Amílcar Araújo. Movimento negro e identidade racial no Brasil. In. **O Mundo Negro**: constituição do movimento negro contemporâneo/ Amílcar Araújo Pereira. Tese (Doutorado). – Universidade Federal Fluminense (UFF), Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2010. Pp.61-79.

PEREIRA, Amauri Mendes. **Trajetória e perspectivas do Movimento Negro Brasileiro**. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

PEREIRA, Edimilson de Almeida; GOMES, Núbia Pereira de Magalhães. **Ardis da imagem:** exclusão étnica e violência nos discursos da cultura brasileira/ Edimilson de Almeida Pereira, Núbia Pereira de Magalhães Gomes. - Belo Horizonte: Maza Edições, Editora PUC Minas, 2001.

QUERINO, Manuel Raimundo. **A arte culinária na Bahia**. Editorial MAXTOR, 1957.

RATTS, Alex. A Escrita das Irmãs/Hermanas/Sisters: notas preliminares acerca da obra não ficcional de autoras negras. Seminário Internacional Fazendo Gênero 10. In: ANAIS ELETRÔNICOS. Florianópolis, 2013. Disponível em: <http://migre.me/td4nR>. Acesso em: 17 jul.2014.

ROCHA, Neli Gomes; SANTOS, Wellington Oliveira dos; SILVA, Paulo Vinicius Baptista. Racismo discursivo, legislação e proposições para a televisão pública brasileira. In. ARAÚJO Joel Zito; MAGALHÃES Ana Flávia Pinto, et al. **O negro na TV pública**. Brasília: FCP, 2010. pp.81-112.

RODRIGUES, André Iribure. A estrutura inicial da MPM Propaganda. Disponível em: <http://migre.me/sxfQv>. Acesso em: 22 nov. 2015.

RODRIGUES, João Carlos. **O negro brasileiro no cinema**/ João Carlos Rodrigues. - 3. ed. - Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

SANTOS, Elisângela de Jesus; SOUZA, Sérgio Luiz de. Trajetórias de Mulheres Negras no Nordeste Paulista: alguns apontamentos. In: REVISTA CADERNOS DE CAMPO. n. 14 e 15. 2010/2011. Araraquara: Laboratório Editorial FCL/ UNESP. 199-210p.

SANTOS, Irene. **Colonos e quilombolas**: memória fotográfica das colônias africanas de Porto Alegre. Porto Alegre: [sn], 2010.

_____. **Negro em Preto e Branco**. Porto Alegre, Fumproarte, Secretaria Municipal de Cultura, 2005.

SCHUMAHER, Schuma; BRAZIL, Érico Vital. **Mulheres Negras do Brasil**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2007.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). **História da Vida Privada no Brasil**: contraste da intimidade contemporânea Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.172-244.

SÊGA, Rafael Augustus. **O conceito de representação social nas obras de Denise Jodelet e Serge Moscovici/** Rafael Augustus Sêga. Anos 90, Porto Alegre, n.13, julho de 2000. pp.128-133.

SILVÉRIO, Valter Roberto; TRINDAD, Cristina Teodoro. **Há algo novo a se dizer sobre as relações raciais no Brasil contemporâneo?** Educ. Soc., Campinas, v. 33, n. 120, p. 891-914, jul. -set. 2012. Disponível em: <http://www.cedes.unicamp.br>. Acesso em: 20 dez. 2015.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Arte Religiosa Afro-Brasileira: as múltiplas estéticas da devoção brasileira. In: DEBATES DO NER, Porto Alegre, Ano 9, n.. 13, Jan./Jun. 2008. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/da/vagner/arteafro.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2015.

SODRÉ, Muniz. O ethos midiatizado. In: **Antropológica do espelho**: uma teoria da comunicação lineare em rede/ Muniz Sodré. 5.ed. - Petropólis, RJ: Vozes, 2010. pp.11-82.

SONTAG, Susan. **Ensaios sobre fotografia/** Susan Sontag; tradução [On Photography] Joaquim Paiva. - Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**, ou, as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Graal, 1983.

SOVIK, Liv. Parte I: ensaio teóricos. In: **Aqui ninguém é branco**/ Liv Sovik. - Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009. pp.31-85.

TAVARES, Júlio César de. **Dança de guerra – arquivo e arma:** elementos para uma Teoria da Capoeiragem e da Comunicação Corporal Afro-brasileira/ Júlio César de Tavares. – Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

_____. **Diásporas Africanas na América do Sul:** uma ponte sobre o Atlântico/ Texto e organização Júlio César de Tavares. Fotografia e concepção Januário Garcia. I.ed. - Brasília DF: Fundação Alexandre de Gusmão, 2008.

TOSH, Peter. **History.** Peter Tosh: história [s/d]. Disponível em: <http://petertosh.com/history/>. Acesso em: 20 fev. 2016.

_____. Equal Rights. Intérprete Peter Tosh. Álbum **Equal Rights** de Peter Tosh, selo Columbia Records, 1977. LP.

TRINDADE, Azoilda Loretto. **A formação da imagem da mulher negra na mídia**/ Azoilda Loretto da Trindade. Orientador – Muniz Sodré de Araújo Cabral. Rio de Janeiro. UFRJ/ECO, 2005. (Tese de doutoramento).

_____. Reinventando a roda: multiculturais de uma educação para todos. In: **Africanidades brasileiras e educação** [livro eletrônico]: Salto para o Futuro / organização: Azoilda Loretto Trindade. Rio de Janeiro: ACERP; Brasília: TV Escola, 2013. pp.58-62. Disponível em:< http://migre.me/tlJOJ>. Acesso em: 10 dez. 2014.

VANSINA, Jan. A tradição oral e sua metodologia/ Jan Vansina. In: História Geral da África. I: Metodologia e pré-história da África/ editado por Joseph Ki-Zerbo. - 2.ed. Rev. - Brasília: UNESCO, 2010. p.139-166.

VIANA, Nildo. **A Esfera Artística:** Marx, Weber, Bourdieu e Sociologia da Arte. Porto Alegre: Zouk, 2007.

WILLIS, Deborah. How the Past Shapes Modern Photography. In: **Time**. 2 Out. 2014. Disponível em: <http://migre.me/td4oK>. Acesso em: 28 jun. 2015.

_____. Retrato da Fotografia Negra nos Estados Unidos/ Deborah Willis; tradução Sergio Guedes, Zé Lima. In: LÉON, Pascal Martin Saint, FALL, N'Gone. **Antologia da Fotografia Africana e do Oceano Índico** – séculos XIX e XX/. ARAÚJO, Emanoel; et. al.(Org.). Paris: Editora Revue Noire, 1998. pp.378-389.

Apêndice 1 – Nota das entrevistas com Lita Cerqueira e Januário Garcia

Lita Cerqueira: Joselita Almeida Cerqueira, nome de civil da fotógrafa autodidata soteropolitana Lita Cerqueira. Entre duas irmãs e oito irmãos, é a sétima filha do casal dona Maria Cerqueira e de seu Pedro Borges Cerqueira. É mãe do produtor musical Pedro D-Lita, fruto do namoro com o também fotógrafo paulista Amâncio Chiodi.

Possui formação até o Ensino Médio; fez cursos de iniciação cênica pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), como também pelo Instituto Central de Educação Isaías Alves (ICEIA). Em Salvador, antes de atuar de modo independente e profissionalmente no campo da escrita com a luz, Lita trabalhou como vendedora de anúncios para o jornal *O Verbo*, e depois como secretária na redação desse meio de imprensa impressa; realizou produção para profissionais da imagem fotográfica; labutou no campo da sétima arte, como atriz e fotógrafa de still; é cozinheira com saber e prática em culinária afro-baiana. Já realizou exposições em diversos estados brasileiros, como em outros países do continente europeu, a exemplo da França, Alemanha, Itália, Portugal, etc. O nome de Lita Cerqueira está vinculado a outros importantes nomes da cena cultural brasileira e internacional, a exemplo do músico jamaicano Peter Tosh, do compositor e músico baiano Gilberto Gil, do cineasta paulista Nelson Pereira dos Santos, do cineasta carioca Júlio Bressane, do cineasta mineiro Neville d'Almeida, do cineasta baiano Glauber Rocha, da cineasta baiana Monique Gardenberg, etc. E ainda o nome de Lita compõe obras de referência, tanto para o campo da fotografia quanto para a questão de gênero no Brasil, a exemplo dos livros "*Antologia da Fotografia Africana e do Oceano Índico*" (LÉON; FALL, 1998) e "*Mulheres Negras do Brasil*" (SCHUMAHER; BRAZIL, 2007), além do catálogo de fotografias *"A Fotografia como Eu Sou: Lita Cerqueira*" (CERQUEIRA, 2009).

Ano e local de nascimento:
1952, Salvador – Bahia.

Data, duração e local da entrevista realizada com Lita Cerqueira:

- 25 de novembro de 2014.
- 30 minutos de áudio.
- Entrevista realizada no apartamento onde mora a fotógrafa Lita Cerqueira, Leblon – Ipanema, na cidade do Rio de Janeiro-RJ. Observação: A entrevista com Lita Cerqueira

foi gravada em áudio e imagem, e realizada nessa data por Vilma Neres Bispo, autora deste trabalho, com apoio da socióloga e também pesquisadora Rosana Silva Chagas.

Januário Garcia: Januário Garcia Filho, ou apenas Januário Garcia, tem duas irmãs e um irmão, frutos do casamento de dona Geralda da Mata Garcia com seu Januário Garcia. O fotógrafo Januário é pai de Aruan, Uirá, Tainá e de Raoni, heranças do casamento com a filósofa Ana Maria Felippe.

Januário é uma das principais lideranças orgânicas do movimento negro contemporâneo, além de ter sido um dos membros fundador do Movimento Negro Unificado (MNU) e do Instituto de Pesquisas das Culturas Negras (IPCN). Possui formação e vivência no campo do cinema e antes de atuar como fotógrafo profissional, na área de publicidade e imprensa, ele foi soldado paraquedista profissional da Força Aérea Brasileira. A trajetória profissional desse fotógrafo inicia conjuntamente com a luta e a constituição de entidades do movimento negro contemporâneo, ainda na década de 1970, em prol da luta antirracista no Brasil e em reconhecimento e respeito das diferenças étnico-raciais. É partir do ano de 1975 que ele começa a construir um legado histórico para a memória social da população negra brasileira, como também de outros países da América Latina, do continente africano e europeu, tendo a imagem fotográfica como ferramenta de apoio à transformação social de seus pares, por ele posicionar-se enquanto cidadão consciente de sua condição de homem negro brasileiro e de todo o processo histórico de construção do racismo. No campo artístico, o fotógrafo Januário Garcia produziu imagens fotográficas para capas de discos de importantes nomes da musicalidade brasileira, tais como: a carioca Leci Brandão; a paraense Fafá de Belém; os cariocas Roberto Ribeiro, Chico Buarque, Antônio Carlos Jobim e Edu Lobo; os cearenses Fagner e Belchior; os baianos Raul Seixas, Caetano Veloso e Raimundo Sodré, etc. Como repórter fotográfico, Januário Garcia prestou serviço para jornais de grande circulação impressa no Brasil. Houve um período em que ele também se dedicou como professo de fotografia pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM) e através do Jornal Brasileiro de Medicina (JBM), mantido pela Editora de Publicações Científicas Ltda. Ainda no campo da escrita com a luz alinhavada à luta antirracista, concebeu, organizou e publicou os seguintes livros de referência para a memória social, individual e coletiva, da população negra brasileira e situada nos países da América Latina: "*25 anos 1980-2005: movimento negro no Brasil*" (GARCIA, 2006); "*Diásporas Africanas na América do Sul: uma ponte sobre o Atlântico"* (TAVARES; GARCIA, 2008).

Ano e local de nascimento:

1943, Belo Horizonte – Minas Gerais.

Datas, duração e locais das entrevistas realizadas com Januário Garcia:

Parte 1:

- 29 de agosto de 2014.
- 30 minutos de áudio.
- Entrevista realizada na sede do IPCN, no Centro da cidade do Rio de Janeiro-RJ. Observação: Entrevista gravada em áudio e imagem, realizada nessa data por Vilma Neres Bispo, autora desta dissertação de mestrado, com apoio do fotógrafo Antônio Carlos Terra.

Parte 2:

- 10 de outubro de 2014.
- 02 horas e 30 minutos de áudio.
- Entrevista realizada no apartamento onde moro o fotógrafo Januário Garcia, no bairro de São Cristovão, na cidade do Rio de Janeiro-RJ. Observação: Entrevista gravada em áudio e imagem, realizada nessa data por Vilma Neres Bispo, autora desta dissertação de mestrado, com apoio do fotógrafo Antônio Carlos Terra.

Parte 3:

- 25 de janeiro de 2015.
- 01 hora e 40 minutos de áudio.
- Entrevista realizada no apartamento onde moro o fotógrafo Januário Garcia, no bairro de São Cristovão, na cidade do Rio de Janeiro-RJ. Observação: Entrevista gravada em áudio e imagem, realizada nessa data por Vilma Neres Bispo, autora desta dissertação de mestrado, com apoio do fotógrafo Antônio Carlos Terra.

Apêndice 2 – Questionário referencial das entrevistas de história oral e TCLE

Pesquisa: Contraluz – Trajetórias e Olhares não Convexos: condições de atuação e de (auto) representação de fotógrafas e fotógrafos contemporâneos.

Mestranda: Vilma Neres Bispo
Orientadora: Dra. Elisângela de Jesus Santos

Roteiro de Entrevista I
Pesquisadora de campo: Vilma Neres Bispo (Vilma Neres)
Data da entrevista: ……../ …..../.....

I. Ficha Geral do(a) entrevistado(a)
Nome completo do (a) entrevistado (a): ……..... Nome artístico: ……..……..
Sexo: ..... Idade: ..... Data de nasc.: …./ ...../ ..... Cidade/UF de nasc.: ..... Estado civil: .....…..
Nome da mãe: ….....…….…… Nome do pai: ….....
Tem filhos (e filhas): ( ) Sim ( ) Não Nome e idade dos filhos (e filhas): ….....….....
Nome do (a) conjugue: .....……..
Cidade/UF atual onde mora: ..... CEP ..... - ……… Endereço: ….....……..
Escolaridade e Formações: ….....……....

II. Detalhamento sobre questões específicas do tema pesquisado

II.1. Perguntas Introdutórias

Vida Pessoal:

1 De onde vem?
2 Breve histórico familiar e quem está ao seu redor?
3 De quem descende a sua alma de artista?

Carreira Artística – Profissional:

4 Quando inicia a fotografar?
5 O que motivou a entrar no ramo da fotografia?
6 E hoje, de onde vem a motivação?
7 De onde brota a essência do seu trabalho?
8 Quem é e são as suas influências artísticas?
9 Para você, a fotografia é também um meio de ativismo antirracista visual?
10 Você é ativista visual?
11 Como a sua trajetória de militância política interfere em sua trajetória artística?
12 Como o seu trabalho artístico - as suas fotografias - contribuem para a afirmação da dignidade da população negra brasileira?

Termo de Consentimento Livre e Esclarecimento – TCLE

Centro Federal de Educação Tecnológico Celso Suckow da Fonseca
Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais (PPRER)
Campo Artístico e Construção de Etnicidade

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE)

Eu, Vilma Neres Bispo, brasileira, solteira, jornalista, inscrita no registro profissional sob o nº ……., portadora da carteira de identidade nº ……., inscrita no CPF sob o nº ……..., domiciliada, temporariamente na cidade do Rio de Janeiro-RJ, ….....……..., com residência fixa em Salvador - BA domiciliada na ……..., responsável *“Contraluz – Trajetórias e Olhares não Convexos: Condições de atuação e de (auto)representação de fotógrafas e fotógrafos contemporâneos”,* por meio desta pesquisa faço um convite a você, para participar como voluntário e voluntária deste estudo. O interesse é refletir e fundamentar como incide a representação do artista negro produtor de fotografia contemporânea nos espaços de visibilidade, reconhecimento, poder simbólico, com o propósito de difusão das artes visuais no Brasil. Considera-se, portanto, todas as condições que esse artista possui para participar, produzir e apresentar suas produções em galerias de arte, publicações e/ou veiculação de conteúdo de artes visuais.

Para a realização deste trabalho, será feito o estudo a partir da trajetória social de fotógrafas negras e de fotógrafos negros, por meio de entrevistas orais e gravadas em áudio e imagem. O resultado esperado com esse estudo é de compilar e apresentar ao campo acadêmico, uma reflexão textual e, posteriormente, em audiovisual, acerca dessas trajetórias. Como também, almejo refletir sobre como *seria o ativismo antirracista visual fotográfico a partir do olhar revelado nas imagens produzidas por fotógrafas negras e de fotógrafos negros, na possibilidade de (re) construir a memória social (individual e coletiva) do sujeito negro brasileiro.*

Deste modo, as informações fornecidas serão divulgadas apenas em eventos, publicações de cunho acadêmico e, posteriormente, para o documentário audiovisual, com identificação das pessoas entrevistadas.

Autorização:

Eu, _____, após a leitura (ou a escuta da leitura) deste documento e ter tido a oportunidade de conversar com a pesquisadora responsável, para esclarecer todas as minhas dúvidas, acredito estar suficientemente informado e informada quanto a minha participação voluntária e que posso retirar este consentimento a qualquer momento sem penalidades ou perda de qualquer benefício.

Portanto, estou ciente também dos objetivos da pesquisa, dos procedimentos aos quais serei submetido, dos possíveis danos ou riscos deles provenientes e da garantia de confidencialidade e esclarecimentos sempre que desejar. Diante do exposto expresso minha concordância de espontânea vontade em participar deste estudo.

Declaro que obtive de forma apropriada e voluntária o Consentimento Livre e Esclarecido deste voluntário para a participação neste estudo.

_____

Assinatura do responsável pela obtenção do TCLE

Dados das pesquisadoras:
Nome: Vilma Neres Bispo (Mestranda)
Endereço Residencial:
Endereço do CEFET-RJ: Diretoria de Pesquisa e Pós-Graduação / Rua General Canabarro, 485, Bloco E - Maracanã Rio de Janeiro - RJ.
Telefones:
E-mail: vilneres@gmail.com
Nome: Elisângela de Jesus Santos (Professora Doutora e Orientadora)
Endereço:
Telefone:
E-mail: lili.libelula@gmail.com

Anexo 1 – Figuração dos adolescentes sul-africanos Albert Jonas e John Xiniwe

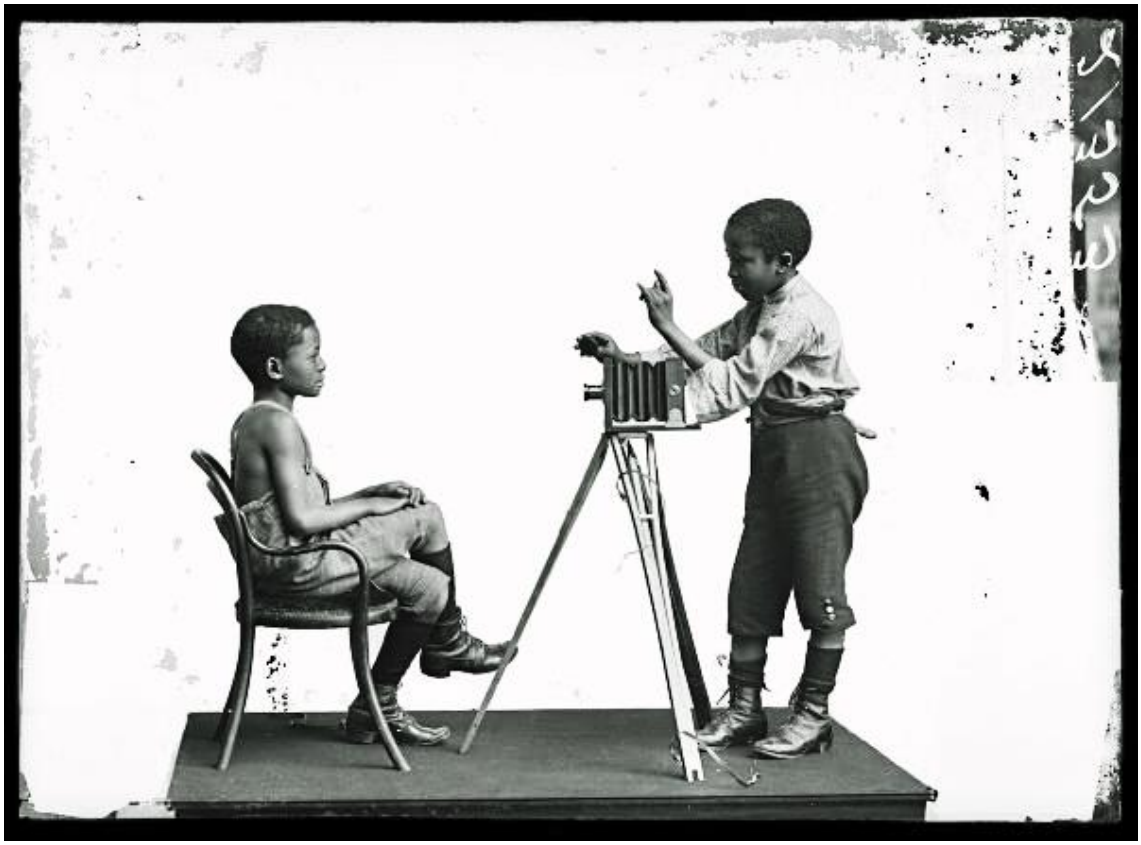


Imagem 14 (Anexo 1): Os adolescentes músicos sul-africanos, John Xiniwe e Albert Jonas, no Estúdio em Londres, entre 1891 e 1893.

Anexo 2 – Memória em Cartaz: Lita Cerqueira e Januário Garcia

Abaixo reunimos oito cartazes que foram produzidos para divulgar as exposições realizadas com imagens fotográficas de Lita Cerqueira e de Januário Garcia, como amostragem da repercussão e em reconhecimento do trabalho dessas (foto)escre(vivências) no Brasil e em países do continente europeu e africano.

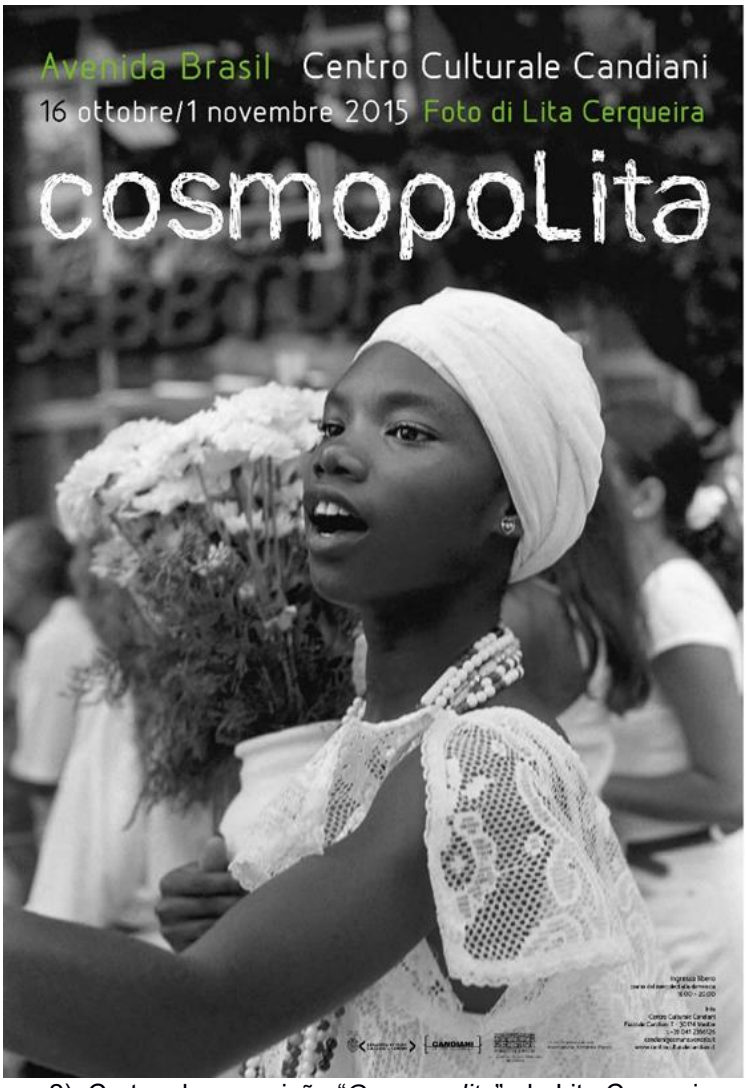


Imagem 15 (Anexo 2): Cartaz da exposição "*Cosmopolita*", de Lita Cerqueira, realizada em 2015, na cidade de Venezia – Itália.



Imagem 16 (Anexo 2): Cartaz da exposição *"Collective-Collectible",* com fotografias de Lita Cerqueira e de outras pessoas, realizada em 2011, na cidade de Paris – França.



Fotógrafo cameló (Terreiro de Jesus, Salvador/BA,1976)

PINACOTECA do Estado de São Paulo

GOVERNO DE SÃO PAULO

Governo do Estado de São Paulo
Secretaria de Estado da Cultura
Pinacoteca do Estado de São Paulo

convidam para a abertura da exposição

A Fotografia como Eu Sou
LITA CERQUEIRA

em comemoração ao Mês da Consciência Negra

7 de novembro de 2009 (sábado), das 11h às 14h

11h30 - Palestra
Eu, Quem? um retrato em preto e branco com Diógenes Moura

7 de novembro de 2009 a 7 de fevereiro de 2010
terça a domingo, das 10h às 18h, entrada até as 17h30
Censura **Livre** L | Exposição **Acessível**

Pinacoteca do Estado de São Paulo
Praça da Luz, 2 - Fone (11) 3324.1000
01120-010 - São Paulo - SP

Apoio

BRAVO!

LEI DE INCENTIVO À CULTURA
MINISTÉRIO DA CULTURA

BRASIL
GOVERNO FEDERAL

Imagem 17 (Anexo 2): Cartaz da exposição *"A Fotografia como Eu Sou: Lita Cerqueira",* com fotografias de Lita Cerqueira, realizada em 2010, na cidade de São Paulo – SP, Brasil.



Imagem 18 (Anexo 2): Cartaz da exposição *"Lita Cerqueira",* com fotografias de Lita Cerqueira, realizada em 2009, na cidade de São Paulo – SP, Brasil.

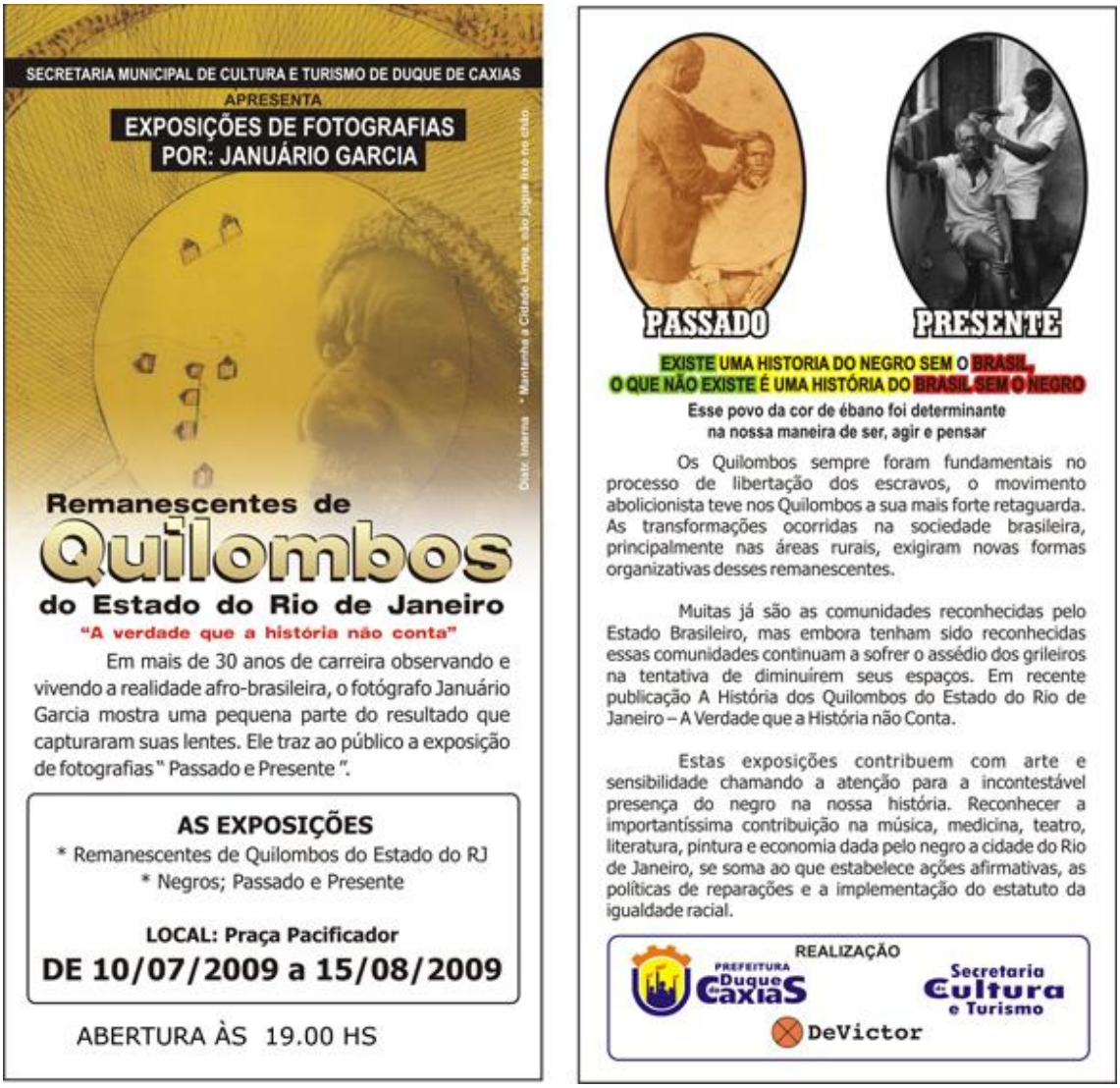


Imagem 19 (Anexo 2): *Folder* informativo da exposição *"Remanescentes de Quilombos do Estado do Rio de Janeiro",* com fotografias de Januário Garcia, realizada em 2009 no Rio de Janeiro – RJ, Brasil.



Imagem 20 (Anexo 2): Cartaz da exposição *"Esclavages: memoire, heritages et formes contemporaines"*, com fotografias de Januário Garcia, realizada em 2009, na cidade de Paris - França.



Imagem 21 (Anexo 2): Cartaz da exposição *Les diásporas africaines um pont sur l'atlantique",* com fotografias de Januário Garcia, realizada em 2009, na cidade de Anehó - Togo.

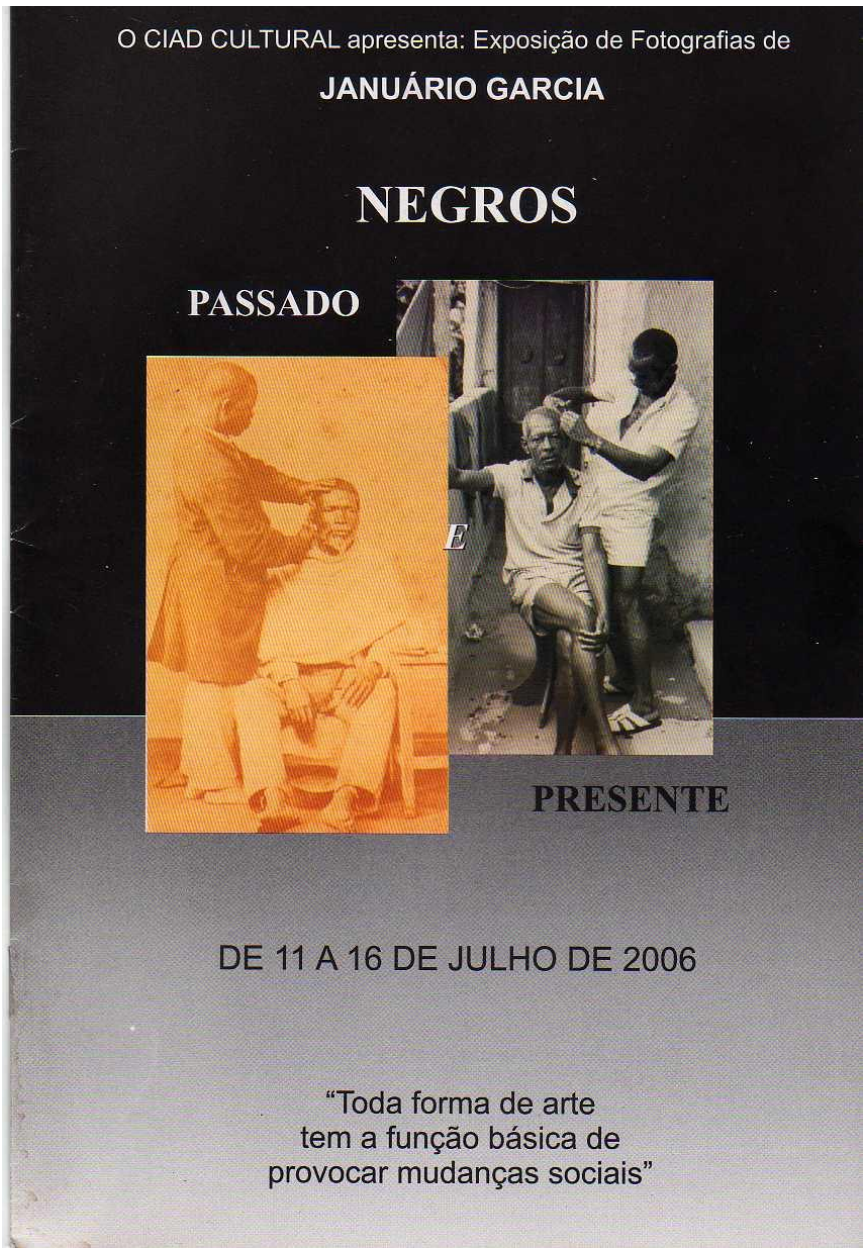


Imagem 22 (Anexo 2): Cartaz da exposição "*Negros: passado, presente",* com fotografias de Januário Garcia, durante segunda Conferência de Intelectuais da África e da Diáspora (CIAD), realizada em 2006, na cidade Salvador – BA, Brasil.