

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE PSICOLOGIA

LUBIANA PRATES RAIMUNDO PEREIRA

Raça e gênero nas imagens libertadoras produzidas por fotógrafas negras, brasileiras e contemporâneas e os seus impactos na subjetividade de mulheres negras: contando outras histórias

SÃO PAULO
2023

LUBIANA PRATES RAIMUNDO PEREIRA

Raça e gênero nas imagens libertadoras produzidas por fotógrafas negras, brasileiras e contemporâneas e os seus impactos na subjetividade de mulheres negras: contando outras histórias

Versão corrigida

Tese apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Psicologia.

Área de Concentração: Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano.

Orientador: Prof. Dr. Lineu Norio Kohatsu

SÃO PAULO

2023

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE
TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA
FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo na publicação
Biblioteca Dante Moreira Leite
Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pela autora

Prates Raimundo Pereira, Lubiana

Raça e gênero nas imagens libertadoras produzidas por fotógrafas negras, brasileiras e contemporâneas e os seus impactos na subjetividade de mulheres negras: contando outras histórias / Lubiana Prates Raimundo Pereira; orientador Lineu Norio Kohatsu. -- São Paulo, 2023.

149 f.

Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano) -- Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, 2023.

1. Imagens libertadoras. 2. Subjetividade. 3. Mulheres negras. 4. Fotografia.
I. Norio Kohatsu, Lineu, orient. II. Título.

Nome: PEREIRA, Lubiana Prates Raimundo

Título: Raça e gênero nas imagens libertadoras produzidas por fotógrafas negras, brasileiras e contemporâneas e os seus impactos na subjetividade de mulheres negras: contando outras histórias

Tese apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Psicologia.

Aprovada em: 18/08/2023

Banca Examinadora

Prof. Dr.:

Lineu Norio Kohatsu

Instituição:

Universidade de São Paulo

Julgamento:

Aprovada

Profa. Dra.:

Isildinha Nogueira Baptista

Instituição:

Universidade de São Paulo

Julgamento:

Aprovada

Profa. Dra.:

Rosane Borges

Instituição:

Universidade de São Paulo

Julgamento:

Aprovada

Profa. Dra.:

Claudelir Corrêa Clemente

Instituição:

Universidade Federal de Uberlândia

Julgamento:

Aprovada

Profa. Dra.:

Renata Aparecida Felinto dos Santos

Instituição:

Universidade Regional do Cariri

Julgamento:

Aprovada

Ao meu filho, Zuhri, que foi gerado ao mesmo tempo que esta tese, e aos meus sobrinhos Santiago, Giovanna, Melissa, Nina, Valentina, João, Júlia, Theodoro e Levi, com esperança de dias melhores para as pessoas negras.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos Orixás pela chegada do meu filho, Zuhri, na minha vida.

Agradeço às minhas e aos meus ancestrais. Agradeço às mulheres negras, psicólogas e/ou pesquisadoras, que vieram antes de mim e pavimentaram a estrada por onde caminho agora. Agradeço àquelas que virão depois de mim, pois, como diz um provérbio africano, "o que eu digo não é da minha boca. É da boca de A, que o deu para B, que o deu para C, que o deu para D, que o deu para mim. Que esteja melhor na minha boca do que na boca dos que me antecederam! E esteja ainda melhor na boca dos que me sucederem!".

Agradeço ao meu filho, Zuhri, por encher meu peito de esperança de dias melhores para nós, pessoas negras, e por colocar força nas minhas mãos para eu lutar por estes dias.

Agradeço ao Douglas, pelo amor, companheirismo e cumplicidade, tão presentes enquanto eu escrevia esta tese. Obrigada por acreditar nos meus sonhos e batalhar por eles!

Agradeço à minha mãe, por acreditar que só a Educação seria capaz de reparar nosso passado de pobreza e nos possibilitar um futuro melhor. Todos os meus passos se deram a partir dessa sua crença.

Agradeço à minha irmã, Luana, aos meus sobrinhos e às minhas sobrinhas, e a todos os familiares que se fizeram presentes, pelo suporte afetivo e tão necessário!

Agradeço ao meu orientador, Lineu, por acreditar que eu seria capaz de ingressar na pós-graduação e de concluir esta pesquisa, mesmo quando eu mesma não acreditava. Obrigada pelo conhecimento compartilhado, pelos incentivos, pelas reuniões de orientação sempre agradáveis, por permitir que eu fizesse uma pesquisa de caráter tão pessoal e apresentasse pedaços do meu mundo.

Agradeço à Isildinha Baptista Nogueira e Rosane Borges por, em meu exame de qualificação do Mestrado, terem me indicado ao Doutorado Direto. Indicação que aceitei e que mudou radicalmente as perspectivas que eu tinha para a minha vida. Agradeço por acompanharem esta pesquisa de maneira tão próxima.

Agradeço à Claudelir Corrêa Clemente pelas contribuições tão pertinentes acerca desta pesquisa.

Agradeço à Renata Felinto por aceitar meu convite para participar da defesa desta tese. Assim como agradeço à Bianca Santana, Clélia Prestes, Denise Camargo e Maria Angélica Ribeiro, por aceitarem meu convite para serem suplentes na defesa desta tese.

Agradeço às participantes desta pesquisa, fotógrafas e fotografadas, por acreditarem no potencial deste estudo e por compartilharem comigo tanto de suas histórias de vida.

Agradeço à Viviane Nogueira da Silva e Renata Macedo Lima por trabalharem junto a mim durante a escrita deste trabalho e por suas considerações e correções, que o enriqueceram.

Agradeço às minhas amigas e aos meus amigos por cada incentivo para que eu começasse, continuasse, concluísse esta tese e todos os meus outros desejos.

*Exu matou um pássaro ontem com a pedra que
atirou hoje.*

(Provérbio africano)

"(...)

Saindo das cabanas da vergonha da história

Eu me levanto

De um passado enraizado na dor

Eu me levanto

Sou um oceano negro, vasto e pulsante,

Crescendo e jorrando, eu carrego a maré.

Abandonando as noites de terror e medo

Eu me levanto

Para um amanhecer maravilhosamente claro

Eu me levanto

*Trazendo as dádivas que meus ancestrais me
deram,*

Eu sou o sonho e a esperança dos escravizados.

Eu me levanto

Eu me levanto

Eu me levanto".

(Ainda assim, me levanto - Maya Angelou)

RESUMO

PEREIRA, L. P. R. **Raça e gênero nas imagens libertadoras produzidas por fotógrafas negras, brasileiras e contemporâneas e os seus impactos na subjetividade de mulheres negras: contando outras histórias.** 2023. Tese (Doutorado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Este trabalho tem como objetivo investigar os impactos que ver-se em imagens libertadoras produz na subjetividade de mulheres negras. Por imagens libertadoras entendemos aquelas que alforriam as mulheres negras dos estereótipos de raça e gênero que, há séculos, estão presentes no nosso imaginário. Intencionalmente, as fotografias utilizadas foram produzidas por fotógrafas negras, brasileiras e contemporâneas, a fim de verificarmos como essa identificação atua na produção de imagens. Trabalhamos, portanto, com projetos fotográficos produzidos pelas fotógrafas Cat Tenório (pertencente ao Coletivo CATSU), Helen Salomão, Mariana Ser e Pretícia Jerônimo e, além de entrevistá-las, entrevistamos também outras quatro mulheres, cada uma fotografada em um projeto, que foram indicadas pelas respectivas fotógrafas. Para essa investigação, nos valem das teorias formuladas por bell hooks, Grada Kilomba e Patricia Hill Collins, e utilizamos a interseccionalidade como ferramenta analítica das opressões. Com isso, concluímos que as imagens libertadoras produzem impactos positivos na subjetividade das mulheres negras, pois afirmaram a sua dignidade, beleza e potência, conduzindo-as para a estabilidade do amor próprio, que faz com que recusem as imagens aprisionantes do racismo.

Palavras-chave: Imagens libertadoras. Subjetividade. Mulheres negras.

ABSTRACT

PEREIRA, L. P. R. **Race and gender in liberating images produced by black, Brazilian, contemporary photographers and their impacts on the subjectivity of black women: telling other stories.** 2023. Thesis (Doctorate in School Psychology and Human Development) - Institute of Psychology, University of São Paulo, São Paulo, 2023.

This paper aims to investigate the impacts that seeing oneself in liberating images produces in the subjectivity of black women. By liberating images we mean those that free black women from race and gender stereotypes that, for centuries, have been present in our imagination. Intentionally, the photographs used were produced by black, Brazilian, contemporary photographers, in order to verify how this identification acts in the production of images. We worked, therefore, with photographic projects produced by the photographers Cat Tenório (belonging to the CATSU Collective), Helen Salomão, Mariana Ser and Pretícia Jerônimo and, besides interviewing them, we also interviewed four other women, each one photographed in a project, who were indicated by the respective photographers. For this investigation, we made use of the theories formulated by bell hooks, Grada Kilomba and Patricia Hill Collins, and used intersectionality as an analytical tool of oppressions. With this, we conclude that liberating images produce positive impacts on the subjectivity of black women, since they affirm their dignity, beauty and power, leading them to the stability of self-love, which makes them refuse the imprisoning images of racism.

Keywords: Liberating images. Subjectivity. Black women.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	12
2. COMO SE DES/CONSTROEM CORPOS NEGROS.....	19
2.1. A invenção das raças.....	19
2.2. Os estudos raciais no Brasil.....	22
2.3. Raça <i>versus</i> gênero: quem é a mulher negra?.....	33
2.3.1. Beatriz Nascimento.....	33
2.3.2. Lélia Gonzalez.....	36
2.3.3. Sueli Carneiro.....	39
2.3.4. Djamila Ribeiro.....	41
2.4. E eu com isso?.....	43
3. APONTAMENTOS SOBRE A HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA NO BRASIL.....	45
3.1. Fotografia: a escrita com a luz.....	45
3.2. Os negros na fotografia brasileira.....	50
3.3. De "tipos" à fotógrafos.....	55
3.3.1. José Ezelino da Costa.....	55
3.3.2. Walter Firmo.....	57
3.3.3. Januário Garcia.....	58
3.3.4. Onde estão as fotógrafas negras brasileiras?.....	60
3.4. A representação da mulher negra na fotografia.....	61
4. DE UMA SUBJETIVIDADE UNIVERSAL PARA A SUBJETIVIDADE DAS MULHERES NEGRAS.....	66
5. MÉTODO DA PESQUISA.....	73
5.1. Procedimentos da pesquisa.....	75
6. ENTREVISTAS.....	79
6.1. Em coro de candaces.....	79
6.1.1. Pretícia Jerônimo.....	79
6.1.2. G. C.	86
6.2. Gorda Preta.....	92
6.2.1. Helen Salomão.....	92
6.2.2. E. A.	96
6.3. Coletivo CATSU.....	99
6.3.1. Cat Tenório.....	99

6.3.2. D. N.	104
6.4. Fotografar mulheres negras como um projeto: Mariana Ser.....	107
6.4.1. Mariana Ser.....	107
6.4.2. M. O.	113
6.5. Reflexões sobre as entrevistas.....	122
6.5.1. Tornando-se negras.....	122
6.5.2. Sobre os impactos que ver-se em imagens libertadoras causou na subjetividade das mulheres fotografadas.....	123
6.5.3. Outros temas.....	124
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	131
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	133
ANEXOS.....	144

CAP. 1: INTRODUÇÃO

A pergunta central desta tese surgiu há alguns anos antes do meu ingresso no Programa de Pós-graduação em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (USP).

Surgiu após eu me reconhecer como uma mulher negra. Quando eu me questionei sobre os motivos desse autorreconhecimento ter custado quase trinta anos da minha vida. Uma das respostas, com a ajuda da análise, veio com outras perguntas: como se reconhecer como uma mulher negra quando as imagens associadas a nós são tão negativas? Por que se reconhecer como uma mulher negra quando as imagens associadas a nós são tão negativas?

Essa possibilidade de não se reconhecer como uma mulher negra se deu pelo fato de eu ser uma mulher negra de pele clara e seria desonesto não mencionar isso, já que, no Brasil, como é apontado também nesta tese, quanto mais retinta a cor da pele, mais exposta ao preconceito, à discriminação e exclusão, a pessoa negra estará; em contrapartida, a pele clara – mesmo que inquestionavelmente negra – e aspectos físicos que se assemelham aos de pessoas brancas permite (e me permitiram) acesso a espaços onde pessoas negras retintas não são vistas facilmente, como nas Universidades, por exemplo. Esses dois aspectos contribuíram para que o meu processo de reconhecimento "demorasse".

A partir do meu processo de reconhecimento, quando me deparei novamente com essas imagens negativas, fixadas no formato físico por meio de fotografias, me perguntei sobre a possibilidade de se construir outras imagens, capazes de romper com o imaginário de raça e gênero já estabelecido. Pelo sim ou pelo não, ao meu ver, o poder de construir outras imagens estaria nas mãos de mulheres negras e o poder de contar essas histórias estaria nas minhas mãos e na minha voz. Por isso, com o incentivo do meu orientador, o Prof. Dr. Lineu Norio Kohatsu, me atrevi a responder essas perguntas.

É possível contar outras histórias? Chimamanda Adichie, escritora nigeriana, em uma palestra realizada na Conferência Anual do TED (Technology, Entertainment, Design) Global, no Reino Unido, nos alerta para o perigo de contarmos uma história única. Dentre várias histórias pessoais, Adichie ressalta a relação com sua amiga de quarto, assim que imigrou para os Estados Unidos, para graduar-se:

Minha colega de quarto americana ficou chocada comigo. Ela perguntou onde eu tinha aprendido a falar inglês tão bem e ficou confusa quando eu disse que, por acaso, a Nigéria tinha o inglês como sua língua oficial. Ela perguntou se podia ouvir o que chamou de minha “música tribal” e, conseqüentemente, ficou muito desapontada quando eu toquei minha fita da Mariah Carey. Ela presumiu que eu não sabia como usar um fogão. O que me

impressionou foi que ela sentiu pena de mim antes mesmo de ter me visto. Sua posição padrão para comigo, como uma africana, era um tipo de arrogância bem intencionada, piedade. Minha colega de quarto tinha uma única história sobre a África. Uma única história de catástrofe. Nessa única história não havia possibilidade de os africanos serem iguais a ela, de jeito nenhum. Nenhuma possibilidade de sentimentos mais complexos do que piedade. Nenhuma possibilidade de uma conexão como humanos. (grifo da autora) (2009)¹

Após alguns anos nos Estados Unidos, Chimamanda diz reconhecer que, se tudo que conhecesse sobre a África viesse das imagens populares veiculadas, também "pensaria que a África é um lugar de lindas paisagens, lindos animais e pessoas incompreensíveis, lutando guerras sem sentido, morrendo de pobreza e AIDS, incapazes de falar por elas mesmas e esperando serem salvas por um estrangeiro branco e gentil" (2009).

Falar por si, ter seu lugar de fala² respeitado, é um aspecto da dignidade e quando tudo que existe é uma história única sobre um povo, a dignidade deste é roubada, tornando difícil o reconhecimento da humanidade que se compartilha, pois enfatiza as diferenças e não os aspectos semelhantes. No processo de esgotamento através de uma história única, mostra-se repetidamente um povo — no caso, composto por africanos e afrodescendentes — como uma coisa, na intenção de que é nisto que ele se transformará.

Para Bauer, "a história é um rio de corrente única e ninguém pode pretender um conhecimento histórico verdadeiro se somente colocou diante dos olhos uma parte do curso desse rio ou algum de seus afluentes" (1970, p. 22)³.

Chimamanda, entende a história única como resultado de uma estrutura de poder. "Poder é a habilidade de não apenas contar a história de outra pessoa, mas de fazê-la a história definitiva sobre aquela pessoa" (2009)⁴, criando estereótipos.

Para Foucault (2007)⁵:

O poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia. Nunca está localizado aqui ou ali, nunca está nas mãos de alguns, nunca é apropriado como uma riqueza ou um bem. O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas os indivíduos não só circulam mas estão sempre em posição de exercer esse poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão (p. 183).

¹ CHIMAMANDA, A. Conferência Anual do TED (Technology, Entertainment, Design) Global, Reino Unido, 2009. Disponível em <<https://youtu.be/D9Ihs241zeg>> Acesso em 01 de março de 2019

² Entende-se por "lugar de fala" o "lugar social que se ocupa ao abordar diferentes questões sociais", de maneira que haja reflexão sobre a experiência e conhecimento sobre o assunto do qual se fala. "Todo mundo tem lugar de fala, o que muda é justamente o lugar a partir de onde se fala" (LUGAR DE FALA, 2021, p. 27). Disponível em <https://www.sescsp.org.br/online/artigo/15462_GLOSSARIO+ANTIRRACISTA>. Acesso em 01 de agosto de 2021.

³ BAUER, G. *Introducción al estudio de la historia*. 4. ed. Barcelona: Bosch. 1970.

⁴ CHIMAMANDA, A. Conferência Anual do TED (Technology, Entertainment, Design) Global, Reino Unido, 2009. Disponível em: <<https://youtu.be/D9Ihs241zeg>> Acesso em 01 de março de 2019

⁵ FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. 23. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007.

Dessa maneira, depende da posição de poder quem conta a história, como e quando as histórias são contadas e quais histórias são contadas. O que nos lembra a pergunta de Gayatri Chakravorty Spivak (2018)⁶: "pode a subalterna falar?"⁷.

Finalizando a sua palestra, Chimamanda responde à pergunta com a qual abro esta tese: "é possível contar outras histórias?":

Histórias importam. Muitas histórias importam. Histórias têm sido usadas para expropriar e tornar maligno. Mas histórias podem também ser usadas para capacitar e humanizar. Histórias podem destruir a dignidade de um povo, mas histórias também podem reparar essa dignidade perdida. (...) Quando nós rejeitamos uma história única, quando percebemos que nunca há apenas uma história sobre nenhum lugar, nós reconquistamos um tipo de paraíso (2009).

Histórias são contadas de diversas maneiras, não apenas através da oralidade ou da escrita. A fotografia também se configura como uma forma narrativa, ficcional ou documental. Nasce a partir do desejo de um indivíduo de congelar em imagem um dado do real, em determinado lugar e época (KOSSOY, 2014)⁸.

Como elemento essencial para a fotografia, o fotógrafo interfere em sua criação por meio de seu conhecimento técnico, mas também por meio dos valores que o constituem como um indivíduo:

Refiro-me a uma articulação de valores: técnicos, estéticos, culturais, psicológicos, emocionais, ideológicos, constituintes do repertório, personalidade e visão do mundo do fotógrafo que são transmitidos no instante da produção do registro, momento de sua criação; um amálgama que se cristaliza com a formação da imagem numa intersecção singular de espaço e tempo (KOSSOY, 2014, p. 56)⁹.

Através da imagem fotográfica revela-se a maneira como o fotógrafo entende e representa o mundo e os fatos que nele acontecem. Assim, "toda fotografia é um testemunho segundo um filtro cultural, ao mesmo tempo que é uma criação a partir de um visível fotográfico. Toda fotografia representa o testemunho de uma criação. Por outro lado, ela representará sempre a criação de um testemunho" (KOSSOY, 2014, p. 54)¹⁰.

Assim como a história e qualquer outro tipo de narrativa, a fotografia traz consigo informações acerca de um determinado tema, selecionado esteticamente e ideologicamente.

⁶ SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?* 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

⁷ Apesar do termo *subaltern*, em inglês, não ter gênero, "*Can the subaltern speak?*" foi traduzido para o português como "Pode o subalterno falar?", adotando o gênero masculino como norma. Nesta tese, recupera-se a ideia proposta por Grada Kilomba, no seu livro "*Memórias da plantação: episódios do racismo cotidiano*" (2019) de que a Gayatri Spivak sendo uma mulher e crítica de gênero, traduzir para o masculino o termo mais importante do seu trabalho mostra-se duplamente problemático. Por isso, optou-se pelo uso do termo em sua forma feminina. Em "Pode a subalterna falar?", Spivak discorre sobre as dificuldades que regimes repressivos coloniais e racistas impõe à escuta da fala das sujeitas subalternas.

⁸ KOSSOY, B. *Fotografia e história*. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial. 2014.

⁹ Idem.

¹⁰ KOSSOY, B. *Fotografia e história*. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial. 2014.

Por meio das reuniões de fotografias de negros, feitas durante o período da escravidão¹¹ e do pós-abolição, realizadas em estudos de Boris Kossoy (2002)¹² e de George Ermakoff (2004)¹³, foi possível percebermos que a representação do negro neste período, como assinalou Kossoy (2002)¹⁴, era a imagem que o europeu gostaria de fixar do Brasil. Confinava-o, portanto, ora no “exótico”, ora numa visão romântica e alegórica da escravidão, como uma das formas de manutenção do processo de colonização, ainda em curso.

Quando o cartão de visita se popularizou — pelo baixo custo de sua produção, e os negros, provavelmente ex-escravizados, passaram a frequentar os ateliês fotográficos e contratar fotógrafos para retratá-los, deixavam-se retratar nos moldes europeus: fraque, colete, cartola, luvas e bengalas (KOSSOY, 2002)¹⁵.

Essa “imitação” do dominante/colonizador, é explicada por Fanon (2020)¹⁶ como resultado da alienação do negro pelo sepultamento de sua cultura, civilização e origem, e também pela perda de sua identidade — a questão era, portanto, ao mesmo tempo individual e social. Dessa forma, podemos perceber o desejo de se representar como o outro, que desembocava no não-reconhecimento do negro como negro:

(...) Pôde-se constatar que estamos diante de cenas construídas onde o negro se viu embelezado por uns e animalizado por outros; romanceado em meio à paisagem tropical ou abominado por suas manifestações culturais; estigmatizado em seu traje de escravo ou trajado aristocraticamente no cenário do estúdio fotográfico, no momento em que, já liberto, pode optar por um estilo de representação. (KOSSOY, 2002, p. 212)¹⁷

Tanto nas análises iconográficas de Kossoy quanto nas análises iconográficas de Ermakoff, é perceptível a pouca representação da mulher negra nas fotografias reunidas pelos pesquisadores. Nas poucas vezes em que ela aparece como motivo fotográfico, retratada na esfera de seu trabalho escravo (nas plantações, cidades, casas), no estúdio (exercendo seu trabalho; muitas delas, como amas de leite, posando com os filhos de seus senhores) ou na esfera de sua sexualidade, é sintomática a ausência de uma análise específica de sua posição nestas fotografias. Nas fotografias em que o caráter sexual é explícito, e nas quais as mulheres

¹¹ Nesta tese, optou-se por utilizar o termo "escravidão" apenas para designar o período histórico em que a escravização era o sistema legal e vigente no país. Assim como optou-se por utilizar o termo "escravizado", em vez de "escravo", para mencionar sujeitos submetidos ao processo de escravização, pois entende-se que este é processo de opressão, e não uma condição inerente às pessoas negras.

¹² KOSSOY, B., CARNEIRO, M. L. T. *O olhar europeu. O negro na iconografia do século XIX*. São Paulo: Edusp, 1994.

¹³ ERMAKOFF, G. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: George Ermakoff Casa Editorial, 2004.

¹⁴ KOSSOY, B., CARNEIRO, M. L. T. *O olhar europeu. O negro na iconografia do século XIX*. São Paulo: Edusp, 1994.

¹⁵ Idem.

¹⁶ FANON, F. *Peles negras, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

¹⁷ KOSSOY, B., CARNEIRO, M. L. T. *O olhar europeu. O negro na iconografia do século XIX*. São Paulo: Edusp, 2002.

negras costumam figurar seminuas, fica evidente a dupla qualificação de sua subalternização; oprimidas por sua raça e também por seu gênero.

Os aspectos que envolvem a sexualidade, assim como o servilismo atrelado às mulheres negras escravizadas, tiveram impacto político e social no seu papel na sociedade pós-abolição, alimentando os estereótipos de submissão e da sexualidade. A manutenção destes estereótipos é um método estratégico de controle social, que mantém a hierarquização das raças e dos gêneros (HOOKS, 1981¹⁸; DAVIS, 2016¹⁹).

Para hooks (2019), "representações de corpos de mulheres negras na cultura popular contemporânea raramente criticam ou subvertem imagens da sexualidade da mulher negra que eram parte do aparato cultural racista do século XIX e que ainda moldam as percepções hoje" (p. 130)²⁰.

Assim, bombardeadas por imagens que tratam a mulher negra como descartáveis é que estas mulheres constroem suas subjetividades, internalizando vivências de racismo e sexismo, destruindo seus esforços em ser e se reconhecerem.

Para curar essas "feridas", hooks (2019)²¹ propõe a nós, mulheres negras, intervir de maneira crítica nestas representações e transformá-las, criando imagens libertadoras, considerando a perspectiva política de onde nós sonhamos, olhamos, criamos e agimos, porque assim poderemos falar como sujeitas de quem nós somos, já que, como objetos, nosso ser é sempre definido e interpretado por outros. Para nós, já que a autora não conceitua o termo, as imagens libertadoras são aquelas que nos alforriam das opressões de raça e gênero que se reforçam, também, através do campo das imagens.

Esta tarefa que hooks nos propõe só se torna possível quando lidamos com as representações evocando o conceito de contemporâneo formulado por Agamben, como "aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo" (p. 64)²², fazendo deste um lugar de compromisso e encontro entre tempos e gerações:

"(...) o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de 'citá-la' segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do

¹⁸ HOOKS, b. *Não sou eu uma mulher? Mulheres negras e feminismo*. Tradução livre para a plataforma Gueto, 1981.

¹⁹ DAVIS, A. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

²⁰ HOOKS, b. Introdução: atitude revolucionária. In: *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Ed. Elefante, 2019.

²¹ Idem.

²² AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Ed. Argos, 2009.

seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder" (AGAMBEN, 2009, p. 72)²³.

Sendo a fotografia a "escrita pela luz", desconstruir estereótipos de raça e gênero através dela é posicioná-la novamente em sua função de origem.

Assim, esta pesquisa é resultado de anos em que, diante de fotografias de mulheres negras que reforçavam estereótipos, uma questão se repetiu: "*é possível contar outras histórias?*". De cunho qualitativo, esta tese pretende analisar se ver-se em imagens libertadoras impacta a subjetividade de mulheres negras e de quais maneiras isso pode acontecer. Optamos por trabalhar com projetos fotográficos, produzidos por fotógrafas negras do Brasil, que trazem como temática principal o retrato de mulheres negras. Portanto, as participantes desta pesquisa são: mulheres negras, de diferentes regiões do país, faixas etárias, níveis de escolaridade e classes econômicas. Acreditamos que não exista uma definição única do que é ser uma mulher negra, e, assim, trabalhando com múltiplas intersecções, é possível que mais percepções sobre este tema possam surgir e contribuir com esta pesquisa.

Para isso, no Capítulo 1, trazemos um panorama sobre a construção da raça negra, especificando o território brasileiro. Adentramos, então, os estudos que consideram raça e gênero, por meio de intelectuais do Feminismo Negro: Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro e Djamila Ribeiro, e nos posicionamos, com esta tese, na construção de teorias sobre as mulheres negras.

No Capítulo 2, fazemos alguns apontamentos sobre a história da fotografia entrelaçando-a com a construção das noções de raça negra. Apresentamos alguns fotógrafos negros, considerados pioneiros, como o José Ezelino da Costa, Walter Firmo e Januário Garcia, que retiraram as pessoas negras — e, portanto, a si mesmos — do lugar de "tipo" fotográfico para o de sujeitos, sendo fotógrafas ou fotografadas. Discutimos, então, a ausência de fotógrafas negras brasileiras na historiografia do país e trazemos alguns elementos sobre as representações das mulheres negras brasileiras na fotografia.

No Capítulo 3, partimos de teorias "universais" sobre a subjetividade para alcançarmos estudos atuais sobre a subjetividade da população negra e, mais especificamente, de mulheres negras. Aqui, apresentamos a perspectiva pela qual as mulheres negras entrevistadas para esta tese serão olhadas.

No Capítulo 4, apresentamos as perguntas que motivaram esta pesquisa, seu objetivo principal, suas participantes, suas etapas, ferramentas de análise e seus procedimentos.

²³ AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Ed. Argos, 2009.

No Capítulo 5, nos detemos às entrevistas realizadas e aos temas que se mostraram recorrentes nestas. Apresentamos as fotógrafas e as fotografadas e suas entrevistas de forma individual, trazendo algumas reflexões sobre o processo de tornar-se negra de cada uma delas, e sobre os impactos que ver-se em imagens libertadoras causou em suas subjetividades.

Por fim, nas Considerações Finais, trazemos os últimos apontamentos sobre esta pesquisa e apresentamos seus possíveis desdobramentos.

CAP. 2: COMO SE DES/CONSTROEM CORPOS NEGROS

2.1. A invenção das raças

A explicação sobre o significado do *ser negro* se iniciou no século XV, com os navegadores europeus descobrindo e invadindo novos territórios e os explorando junto às suas populações, para fins capitalistas. Diante dos africanos, nasceu pela primeira vez a questão: estes seriam seres humanos ou bestas?

Neste período, a Igreja Católica detinha a explicação sobre a origem da humanidade (MUNANGA, 2003)²⁴, logo, para ser integrado à categoria humana, o negro²⁵ deveria ter comprovada sua descendência adâmica. Neste debate teológico, verificou-se que o negro era referenciado pela Bíblia, logo, era humano, mas, por ser herdeiro de Caim, aquele que matou seu irmão, seria um ser sem alma – primitivo (ANDRÉ, 2007, p. 29),²⁶ que precisaria ser retirado de onde vivia e ser convertido ao Cristianismo para sair desta condição.

É importante ressaltar que, segundo Santos e Lobato (2003)²⁷, antes mesmo da explicação católica, a caracterização negativa da cor negra, o preto, já era uma realidade social, sendo a cor um símbolo de hierarquia e classes. Nesse sentido, estabelece-se uma dicotomia entre a cor negra – imoralidade, morte e a corrupção – e a cor branca – vida e a pureza.

Assim, de acordo com Munanga (2003)²⁸, “foi neste sentido que a escravidão foi abençoada pela Igreja Católica como o melhor caminho para a conversão desses povos ao cristianismo, considerando como sua única e verdadeira salvação” (p. 2).

O monopólio da Igreja sobre a condição do negro durou até o século XVIII, quando filósofos do Iluminismo rejeitaram a explicação anteriormente fornecida e propuseram uma

²⁴ MUNANGA, K. *Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia*. Palestra proferida no III SEMINÁRIO NACIONAL DE RELAÇÕES RACIAIS E EDUCAÇÃO. Rio de Janeiro, 05/11/2003.

²⁵ Apesar de se acreditar que o uso da expressão "o negro" tem como objetivo histórico aprisionar as pessoas negras numa única forma de existência, esse uso é mantido, nesta tese, exclusivamente para retomar estudos e construções raciais dos séculos passados, onde era utilizado.

²⁶ ANDRÉ, M. C. *O ser negro: um estudo sobre a construção da subjetividade em afro-descendentes*. Tese de doutorado. Brasília: Universidade de Brasília, 2007.

²⁷ SANTOS, R. E.; LOBATO, F. *Ações afirmativas: políticas públicas contra as desigualdades raciais*. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2003.

²⁸ MUNANGA, K. *Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia*. Palestra proferida no III SEMINÁRIO NACIONAL DE RELAÇÕES RACIAIS E EDUCAÇÃO. Rio de Janeiro, 05/11/2003.

explicação de cunho científico, baseada numa visão histórica e cumulativa (MUNANGA, 2003)²⁹.

Para isso, basearam-se no conceito de raça que estava sendo usado nas Ciências Naturais para classificar as espécies animais e vegetais utilizando-se de critérios supostamente objetivos.

Valendo-se do fator visível em sua comparação — a cor da pele — determinaram que aqueles povos diferentes de si, brancos, eram de outra raça. Assim, posteriormente, as correntes científicas dos séculos XIX e XX incluíram outros critérios à cor para determinar as raças, como os formatos da cabeça e crânio, lábios, narizes e queixos.

Segundo Munanga (2003)³⁰, apesar da classificação ser uma atividade cognitiva fundamental para estudiosos, por possibilitar a operacionalização de seu pensamento e análise, a classificação das populações, que deveria explicar a variabilidade humana, resultou em um conceito biológico que não pôde firmar-se como objetivo, já que é determinado por diversas características que variam entre si. Por exemplo, tendo a cor da pele como fator principal, decretando as raças que persistem em nosso imaginário coletivo: branco, negro, amarelo e vermelho, podemos ter indivíduos nascidos na África, Índia e Nova Guiné com a mesma coloração de pele, por causa da maior concentração de melanina, mas que não podem ser classificados na mesma raça. O mesmo pode acontecer comparando-se outros fatores, como estatura, formato da cabeça e crânio, etc. Assim, a partir do século XX, com o desenvolvimento de diversas pesquisas biológicas que relacionaram as raças com a frequência de tipos sanguíneos e/ou a tendência para algumas doenças, criou-se inúmeras classificações entre as populações, com raças, sub-raças e sub-sub-raças.

Na fase final destas classificações, os cientistas se dedicaram a comparar os patrimônios genéticos de indivíduos de raças diferentes e descobriram que os patrimônios genéticos de negros podem estar mais distantes entre si do que o patrimônio genético de um negro e de um branco. Dessa forma, após dois séculos de pesquisas, decretaram que a noção de raça humana não tinha base científica, o que levou François Jacob, ganhador do prêmio Nobel de Fisiologia ou Medicina em 1965³¹, a declarar que, apesar de existirem diferenças genéticas entre os indivíduos, elas não são suficientes para classificá-los em raças biológicas.

²⁹ MUNANGA, K. *Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia*. Palestra proferida no III SEMINÁRIO NACIONAL DE RELAÇÕES RACIAIS E EDUCAÇÃO. Rio de Janeiro, 05/11/2003.

³⁰ Idem.

³¹ Disponível em <<https://www.nobelprize.org/prizes/medicine/1965/jacob/biographical/>> Acesso em 11 de agosto de 2021.

Com isso, a raça passou a ser entendida como uma categoria político-ideológica, podendo ter diferentes significados a partir de onde é empregada.

Para o filósofo Kwame Appiah (1997)³², "a verdade é que não existem raças; não há no mundo algo capaz de fazer aquilo que pedimos que a raça faça por nós [...] até a noção do biólogo tem apenas usos limitados [...] Insistir com a noção de raça é, portanto, ainda mais desolador para aqueles que levam a sério a cultura e a história" (p. 183-184). Outro filósofo, Thomas Sowell (1994)³³ também confirma essa ideia: "[raça] antes de um conceito biológico, é uma realidade social, uma das formas de identificar pessoas em nossa própria mente" (p. 184).

Entendemos que refutar os aspectos biológicos do conceito de raça, assim como desconstruir o seu significado histórico não foi suficiente para invalidar as implicações sociais que estes estudos tiveram, pois ao categorizar características biológicas para diferenciar as raças humanas, a Ciência atualizou a hierarquização — já existente no Cristianismo — entre as raças determinadas, relacionando aspectos físicos com valores superiores e inferiores.

Tendo sido construída por europeus, então, eles — brancos — estariam em posição superior às outras raças, sendo considerados mais desenvolvidos intelectual, moral e culturalmente, em comparação aos negros, amarelos e vermelhos, e, portanto, mais aptos para dominá-los. Por outro lado, quanto mais escura a cor da pele, menos desenvolvidos intelectual, moral e culturalmente, assim, os negros seriam os principais sujeitos da dominação, colonização e exploração.

De acordo com Munanga (2003)³⁴, "essa hierarquização era considerada na época como uma ciência das raças, mas na realidade era uma pseudociência, porque seu conteúdo era mais doutrinário do que científico" (p. 6) e, assim, os comportamentos de indivíduos passaram a ser julgados através da raça a qual pertenciam.

Ainda segundo o autor:

(...) concordamos que a deportação dos milhões de negros africanos para as Américas começou no século XVI, através do tráfico negreiro. Esse processo foi anterior à obra de classificação científica da diversidade humana em raças hierarquizadas que começou no século XVIII, tendo seu apogeu no fim do século XIX e início do século XX. No entanto, não devemos esquecer que, se o tráfico transatlântico começou no século XVI, o mesmo se prolongou até o século XIX em todas as Américas. O que significa que houve tempo suficiente para que a pressuposta superioridade da "raça" branca e pressuposta

³² APPIAH, K. A. *Na casa de meu pai — a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

³³ SOWELL, T. *Race and culture*. Nova Iorque, sem editora, 1994.

³⁴ MUNANGA, K. *Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia*. Palestra proferida no III SEMINÁRIO NACIONAL DE RELAÇÕES RACIAIS E EDUCAÇÃO. Rio de Janeiro, 05/11/2003

inferioridade da "raça" negra fosse aproveitada para justificar e legitimar a manutenção da escravidão contra os argumentos abolicionistas. (MUNANGA, 2003, p. 7)³⁵

Dessa maneira, a Ciência serviu como legitimador dos sistemas de dominação vigentes, como a escravidão e a colonização — nos quais a invenção do negro, de acordo com Mbembe (2018), serviu como resposta às demandas capitalistas, possibilitando as "formas mais eficazes de acúmulo de riquezas, a integração do capitalismo mercantil, da mecanização e do controle do trabalho subordinado (...) e abriu caminho para inovações cruciais nas áreas do transporte, da produção, da comercialização e dos seguros" (p. 45-46)³⁶, e engendrou, através das hierarquizações criadas, as bases da sociedade ocidental, onde o racismo ocupa um lugar estrutural.

De acordo com Munanga (2003)³⁷, "se até o fim do século XIX e início do século XX, o racismo dependeu da racionalidade científica da raça, hoje ele independe dessa variante biológica". Ou seja, sendo a raça uma categoria político-social, o racismo se reconstrói com bases históricas, culturais e políticas, através de "um conjunto tanto de discursos como de práticas — um trabalho cotidiano que consistiu em inventar, contar, repetir e promover a variação de fórmulas, textos e rituais com o intuito de fazer surgir o negro enquanto sujeito racial e exterioridade selvagem, passível de desqualificação moral e de instrumentalização prática" (MBEMBE, 2018, p. 61)³⁸.

2.2. Os estudos raciais no Brasil

É discutido frequentemente que a construção do "ser negro" no Brasil tem suas particularidades históricas e políticas.

A história do negro no Brasil tem início com a instituição da escravidão (MARQUESE, 2006)³⁹, na primeira metade do século XVI. Para o cumprimento dos objetivos de colonização e obtenção do monopólio da terra, africanos de diversas nações⁴⁰ colonizadas

³⁵ MUNANGA, K. *Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia*. Palestra proferida no III SEMINÁRIO NACIONAL DE RELAÇÕES RACIAIS E EDUCAÇÃO. Rio de Janeiro, 05/11/2003

³⁶ MBEMBE, A. *A crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

³⁷ MUNANGA, K. *Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia*. Palestra proferida no III SEMINÁRIO NACIONAL DE RELAÇÕES RACIAIS E EDUCAÇÃO. Rio de Janeiro, 05/11/2003

³⁸ MBEMBE, A. *A crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

³⁹ MARQUESE, R. de B. "A dinâmica da escravidão no Brasil: Resistência, tráfico negreiro e alforrias, séculos XVII a XIX" *In: Novos estud.* — CEBRAP nº.74 São Paulo Mar. 2006 Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002006000100007>> Acesso em 15 de agosto de 2017.

⁴⁰ De acordo com Prandi (2000), os africanos traficados para o Brasil eram, principalmente, da África Meridional (que compreende os países: África do Sul, Angola, Botswana, Lesoto, Madagascar, Malawi, Maurícia,

por Portugal (CHIAVENATO, 1999⁴¹; MARQUESE, 2004⁴²; MELTZER, 2004⁴³; SCHWARTZ, 1993⁴⁴), foram traficados para desenvolver a indústria açucareira, um dos maiores empreendimentos mercantis do início do capitalismo.

Homens, mulheres e crianças de diversas idades foram trazidos em porões de navios negreiros, com mínimas condições de sobrevivência, como objetos, que, se estragassem — por morte ou doença — poderiam ser facilmente descartados no mar.

É importante ressaltar que, de acordo com Prandi (2000)⁴⁵, mais de 5 milhões⁴⁶ de africanos foram trazidos para o Brasil durante os 338 anos de escravidão, ou seja, mais do que um terço da população africana, sem contar aqueles que morreram ainda em solo africano, como resultado das caças por escravos, aqueles que morreram durante a travessia e aqueles trazidos mesmo após o tráfico ter se tornado uma atividade ilegal. O Brasil foi o último país das Américas a abolir a escravidão. Seria possível pensar que estes fatos possibilitaram uma construção específica do que é ser negro no país?

Como visto anteriormente, as pessoas negras foram classificadas como inferiores em todos os aspectos do seu desenvolvimento: físico, intelectual, emocional, econômico e social, e os estudos raciais no Brasil, no início do século XIX, quando a abolição da escravidão tornava-se irreversível e quando o processo de formação de uma identidade nacional era um tema importante, haja vista a constituição da República, corroboraram essas ideias.

Assim, inúmeros intelectuais passam a discutir propostas sobre a identidade nacional (SCHWARCZ, 1993⁴⁷; MUNANGA, 2004⁴⁸; ORTIZ, 1985⁴⁹), pois, para eles, de acordo com Góes (2018)⁵⁰, o Brasil apresentava diversidade de grupos sociais que se afastavam dos

Moçambique, Namíbia, Essuatíni, Zâmbia e Zimbábue; onde estão os bantos) e da região do Golfo do Guiné, (que compreende os países: Costa do Marfim, Gana, Togo, Benin, Nigéria, Camarões, Guiné Equatorial e Gabão; e diversos grupos lingüísticos e culturais, como os nagôs ou iorubás, os fon-jejes, os haussás, os grúncis, tapas, mandingos, fântis, achântis, dentre outros).

⁴¹ CHIAVENATO, J. J. *O negro no Brasil: da senzala à abolição*. São Paulo: Moderna, 1999.

⁴² MARQUESE, R. B. *Feitores do corpo, missionários da mente: senhores, letrados e o controle dos escravos nas Américas, 1660-1860*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

⁴³ MELTZER, M. *História ilustrada da escravidão* (M. Silva, trad.). Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

⁴⁴ SCHWARCZ, L. M. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e a questão racial no Brasil — 1870-1930*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

⁴⁵ PRANDI, R. De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade, religião. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 46, p. 52-65, junho/agosto 2000.

⁴⁶ Segundo o site *Slave Voyages*, o número atualizado de africanos traficados para o Brasil é de 5.848.265, destes, 5.099.815 desembarcaram no país. Disponível em <<https://www.slavevoyages.org/assessment/estimates>> Acesso em 01 de junho de 2022.

⁴⁷ SCHWARCZ, L. M. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e a questão racial no Brasil — 1870-1930*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

⁴⁸ MUNANGA, K. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

⁴⁹ ORTIZ, R. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

⁵⁰ GÓES, W. L. Formação social do Brasil e a objetivação do racismo. In: *Violência e sociedade — O racismo como estruturante da sociedade e da subjetividade do povo brasileiro*. São Paulo: Escuta, 2018.

modelos e padrões conhecidos e teorizados pela *intelligentsia* da época. Esses intelectuais importaram ideias de outros intelectuais, cientistas, artistas e viajantes que estiveram ou escreveram sobre o Brasil, com o intuito de construir um país espelhado nos valores dos países europeus, mas preservando o recém nacionalismo na realidade brasileira.

De acordo com Schwarcz (2000)⁵¹:

No entanto, as teorias não foram apenas introduzidas e traduzidas no país; aqui ocorreu uma releitura particular: ao mesmo tempo que se absorveu a ideia de que raças significavam realidades essenciais, negou-se a noção de que a mestiçagem levava sempre à degeneração. Fazendo-se um casamento entre modelos evolucionistas (que acreditavam que a humanidade passava por etapas diferentes de desenvolvimento) e darwinismo social (que negava qualquer futuro na miscigenação racial) — arranjo esse que, em outros contextos, acabaria em separação litigiosa —, no Brasil as teorias ajudaram a explicar a desigualdade como inferioridade, mas também apostaram em uma miscigenação positiva, contanto que o resultado fosse cada vez mais branco (p. 186-187).

Dessa maneira, o que temos atualmente como um campo do estudo racial vigente, foi construído com base numa contradição teórica e social.

Um dos precursores dos estudos raciais no Brasil, foi Nina Rodrigues, médico psiquiatra, com seu livro, *Os africanos no Brasil* (1904/2010). Tendo como mestres Darwin, Comte, Heckel, Lombroso, suas teorias possuem uma herança racionalista e cientificista, pautando-se no paradigma da determinação biológica em face da cultura, compreendendo que "os seres humanos são desiguais por aptidões inatas que fazem de uns superiores e outros inferiores" (SANTOS, SCHUCMAN e MARTINS, 2012, p. 169)⁵². Segundo Centurião e Gauer (2003)⁵³, "marcado pelo cientificismo e evolucionismo", Nina "utilizou uma perspectiva normatizadora, higienista e sanitária na análise das raças, da doença mental, da responsabilidade penal e, por extensão, da realidade nacional" (p. 66). O psiquiatra aprofundou os estudos que relacionavam o negro à uma maior predisposição criminal, assinalando que o negro seria totalmente incapaz em todos os setores da vida sócio-política.

Atuando intelectualmente para a construção da identidade nacional brasileira, Nina entende que o negro seria um dos fatores que nos determinaríamos como uma nação inferior:

A raça negra no Brasil, por maiores que tenham sido os seus incontestáveis serviços à nossa civilização, por mais justificadas que sejam as simpatias de que acerrou o revoltante abuso da escravidão, por maiores que se revelem os generosos exageros dos seus

⁵¹ SCHWARCZ, L. M. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. In: *História da vida privada no Brasil — Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

⁵² SANTOS, A. O.; SCHUCMAN, L. V.; MARTINS, H. V. Breve histórico do pensamento psicológico brasileiro sobre relações étnico-raciais. In: *Revista Psicologia: Ciência e Profissão*, 2012, 32 (num. esp.), p. 166-175.

⁵³ CENTURIÃO, L. R. M., GAUER, R. M. C. A etnopsiquiatria e o mito das raças no Brasil. In: *História, medicina e sociedade no Brasil* (Silva, Mozart Linhares: org). Santa Cruz Do Sul: EDUNISC, 2003; p. 65-93.

turiferários, há de constituir sempre um dos fatores da nossa inferioridade como povo (1904/2010, p. 14)⁵⁴.

Tomando o negro um perigo para o progresso da sociedade brasileira, Nina (1924/2004)⁵⁵, assim como outros teóricos na época, enxergava no branqueamento uma salvação, tanto para o negro quanto para a nação:

Ao abstrair, pois, da condição de escravos em que os negros foram introduzidos no Brasil, e apreciando as suas qualidades de colonos como fariamos com os de qualquer procedência; ao extremar as especulações teóricas sobre o futuro e o destino das raças humanas, do exame concreto das consequências imediatas das suas desigualdades atuais para o desenvolvimento do nosso país, consideramos a supremacia imediata ou mediata da raça negra nociva à nossa nacionalidade, prejudicial em todo o caso a sua influência não sofreada aos progressos e à cultura do nosso povo (1924/2004, p. 22).

Embora, para ele, como "as raças humanas correspondiam a realidades diversas e portanto não passíveis de cruzamento" (SCHWARCZ, 2000, p. 177)⁵⁶, a miscigenação extremada era ao mesmo tempo sinal e condição para a degenerescência.

Para além de uma "convicção científica", Nina entendia essa formulação como uma característica de sua devoção à pátria. Suas teorias e concepções tiveram discípulos e divulgadores e estiveram presentes em diversas áreas de conhecimento.

Segundo Schwarcz (2000)⁵⁷:

Afinal, como qualquer movimento nacionalista, também no Brasil a criação de símbolos nacionais nasce ambivalente: um domínio em que interesses privados assumem sentidos públicos. O próprio discurso de identidade é fruto dessa ambiguidade que envolve concepções privadas e cenas públicas, na qual noções como povo e passado constituem elementos essenciais para a elaboração de uma nacionalidade imaginada. Nesse sentido, a narrativa oficial se serve de elementos disponíveis, como a história, a tradição, rituais formalistas e aparatosos, e por fim seleciona e idealiza um "povo" que se constitui a partir da supressão da pluralidade (p. 192-193).

A proposta de branqueamento da população brasileira foi uma ideologia que se fortificou rapidamente nos anos que seguiram à abolição da escravidão e à Constituição da República de 1891. Em julho de 1911, no I Congresso Internacional das Raças, João Batista Lacerda, então diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro, apresentou sua tese intitulada "Sur les métis au Brésil", na qual fazia uma defesa contundente ao branqueamento: "É lógico

⁵⁴ RODRIGUES, N. (2004). Os africanos no Brasil. Rio de Janeiro: Biblioteca virtual de Ciências, 2010, p. 14. Disponível em <http://www.do.ufgd.edu.br/mariojunior/arquivos/RODRIGUES_Os_africanos_no_Brasil.pdf> Acesso em 24 de maio de 2019.

⁵⁵ Idem.

⁵⁶ SCHWARCZ, L. M. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. In: *História da vida privada no Brasil — Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

⁵⁷ Idem.

supor que, na entrada do novo século, os mestiços terão desaparecido no Brasil, fato que coincidirá com a extinção paralela da raça negra entre nós" (LACERDA, 1911, p. 19-20)⁵⁸.

Em 1929, durante o I Congresso Brasileiro de Eugenia, o antropólogo Roquete Pinto chegou a prever que, em 2012, a população brasileira seria composta de 80% brancos e 20% de mestiços; nenhum negro, nenhum índio. No mesmo congresso, Azevedo Amaral, médico e jornalista político, apresentou sua tese, intitulada de "O problema eugênico da imigração"⁵⁹. Sendo a imigração e a questão racial problemas a serem solucionados, era necessário elaborar uma política para brevar a entrada de indivíduos ou grupos considerados disgênicos, para garantir a segurança nacional, mas também para preservar a raça branca (SCHWARCZ, 2000)⁶⁰.

Contra-pondo-se às ideias racistas de Nina, baseadas apenas em fatores biológicos, Juliano Moreira, também médico psiquiatra, ao pensar sobre a construção da nacionalidade brasileira, sustentou que "o elemento negro também entrou no caldeamento e os seus descendentes puros ou mestiços têm sido sempre um factor que não pôde deixar de ser mencionado na historia da evolução do Brasil na via do mais evidente progresso" (MOREIRA, 1929)⁶¹ tomando o Brasil como um país onde seria possível fazer excelentes estudos comparativos sobre "os vários tipos étnicos", pois "sob o ponto de vista psychológico, a influencia do meio, dos hábitos e costumes, é formidável. De modo que acho muito mais fácil hoje fazer psychologia de um povo que psychologia de uma raça" (Ibidem)⁶².

Moreira (1929) acreditava que as diferenças de conduta que os indivíduos apresentavam se relacionavam com as questões ambientais — e não biológicas e orgânicas:

(...) as diferenças por mim encontradas dependem mais do grau de instrucción e educação de cada um dos examinados do que do grupo ethnico a que elle pertence. Assim é que indivíduos pertencentes a grupos ethnicos considerados inferiores, quando nascidos e creados em grande cidade, apresentavam melhor perfil psychologico, do que indivíduos mesmo provindos de raças nórdicas, creados no interior do paiz em meio atrasado. É em todo caso certo que um individuo retirado cedo de um meio social inferior e levado a um ambiente melhor, desenvolve-se de modo surpreendente se não houver em seu cérebro falha anatômica congênita (1929, s/p)⁶³.

⁵⁸ LACERDA, J. B. *Sur les métis au Brésil*. França, 1911. Disponível em <<https://bdor.sibi.ufrj.br/handle/doc/35>> . Tradução presente em SCHWARCZ (2000, p. 177) — vide nota 60. No original: "il est logique de supposer que dans l'espace d'un nouveau siècle, les métis auront disparu du Brésil, fait qui coincidera avec l'extinction parallèle de la race noire entre nous."

⁵⁹ AMARAL, A. *O problema eugênico da imigração*. In: I CONGRESSO BRASILEIRO DE EUGENIA, Rio de Janeiro. Casa Oswaldo Cruz/Fiocruz. Departamento de arquivo e documentação. Sala de consulta, 1929.

⁶⁰ SCHWARCZ, L. M. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. In: *História da vida privada no Brasil — Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

⁶¹ MOREIRA, J. Algo sobre as doenças nervosas e mentais no Brasil. *Revista Germano-ibero-americana*. Leipzig, Berlim, ano 2, n.7, p.451-457, 528-530. 1929.

⁶² Idem.

⁶³ Idem.

Junto à política de branqueamento da população brasileira como uma forma de eliminação das pessoas negras e seu conseqüente fracasso, outra ideia que constituiu a sociedade brasileira e perdura até a atualidade é o mito da democracia racial — baseado em crenças "positivamente" construídas e repetidas, como a ideia de que a abolição da escravidão no país se deu sem conflitos e lutas entre as raças. Embora, de acordo com Góes (2018)⁶⁴, “quando adentramos na historiografia sobre a resistência negra, constatamos não somente as grandes insurreições, como, por exemplo, Palmares e a Revolta dos Malês, de 1835, mas ‘pequenas ou menores, todos os anos, várias vezes por ano, que deram à liberdade negra o caráter de uma conquista e não uma doação, e que ensanguentavam o solo político brasileiro’” (RODRIGUES, 1979, p. 322)⁶⁵.

Essa falsa ausência de conflitos seria um dos motivos para que não houvesse a criação de uma política de segregação racial oficial, como o *Apartheid*, na África do Sul⁶⁶, ou a Lei Jim Crow, nos Estados Unidos⁶⁷. Segundo Schwarcz (2000)⁶⁸, "diferentemente do que ocorrera em outros países, onde o final da escravidão desencadeou um processo acirrado de lutas internas, no Brasil, a Abolição, tida como uma dádiva, gerou uma certa resignação (em especial quando comparada a outras situações similares)".

Essa reconstrução da história, abrandando muitos fatos, é atestada pela ordem dada por Ruy Barbosa, então ministro das Finanças, em 14 de dezembro de 1890, para que todos os registros sobre a escravidão e a escravização existentes em arquivos nacionais fossem queimados. Embora a ordem não tenha sido cumprida completamente, "(...) o certo é que se procurava apagar um determinado passado e que o presente significava um outro começo a partir do zero" (p. 188)⁶⁹.

Desde então, uma narrativa romântica falando de senhores severos, mas paternais e escravos submissos e prestativos encontrou terreno fértil ao lado de um novo argumento que afirmava ser a miscigenação alargada existente no território brasileiro um fator impeditivo às classificações muito rígidas e apenas bipolares: negros de um lado, brancos de outro (SCHWARCZ, 2000, p. 188).⁷⁰

⁶⁴ GÓES, W. L. Formação social do Brasil. In: *Violência e Sociedade — o racismo como estruturante da sociedade e da subjetividade do povo brasileiro*. São Paulo: Escuta, 2018.

⁶⁵ RODRIGUES, J. H. *História da história do Brasil – 1ª Parte (Historiografia Colonial)*. São Paulo: Editora Nacional, 1979.

⁶⁶ Vigente entre os anos de 1948 e 1994.

⁶⁷ Vigente entre os anos de 1877 e 1964.

⁶⁸ SCHWARCZ, L. M. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. In: *História da vida privada no Brasil — Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

⁶⁹ Idem.

⁷⁰ Idem.

Assim, se por um lado, queimavam-se documentos que poderiam comprovar as violências e arbitrariedades da escravidão, por outro lado, produziam histórias que, de alguma maneira, criavam ou reformavam diversas instituições objetivando o resgate de costumes e festas que atestavam estas histórias.

O livro "Casa-grande & senzala" (1933/2003)⁷¹, de Gilberto Freyre, é uma destas histórias que traz como tema a convivência entre as três raças brasileiras, conformando o mito da democracia racial. "Todo brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma quando não na alma e no corpo, a sombra ou pelo menos a pinta, do indígena e ou do negro", afirma, reconhecendo na mestiçagem a verdadeira nacionalidade.

Era assim que o cruzamento de raças passava a singularizar a nação nesse processo que leva a miscigenação a parecer sinônimo de tolerância e hábitos sexuais de intimidade a se transformarem em modelos de sociabilidade. O próprio autor reconhecia que compunha, com o conjunto de sua obra, uma história da sexualidade brasileira, cujo resultado era uma mistura bem-feita e original; uma cultura homogênea apesar de resultante de raças tão diversas (SCHWARCZ, 2000, p. 194)⁷².

Reforçando o otimismo na mestiçagem ao falar sobre aspectos que considerava positivos na convivência entre as raças, em contrapartida, Freyre não menciona os conceitos já estabelecidos de superioridade e inferioridade entre as raças, mesmo que não deixasse de descrever a violência presente na escravização. A violência e, ainda, a presença dos escravos "fiéis" simbolizavam uma "boa escravidão", uma docilidade, que se contrapunha ao modelo norte-americano (SCHWARCZ, 2000)⁷³.

O mito da democracia racial integrou diversos elementos culturais do negro, como a feijoada, o samba e a capoeira, tornando-os ícones nacionais, assim prevalece uma ideia de convivência racial, muito coerente com a proposta de "Casa-grande & senzala".

Com o processo de delimitação da Psicologia no Brasil, o debate sobre raça e nação adentrou este campo do conhecimento. Alguns nomes como Raul Briquet, Arthur Ramos, Virginia Leone Bicudo (única pessoa negra neste grupo), Aniela Ginsberg e Dante Moreira Leite são responsáveis pelos primeiros estudos sócio-psicológicos sobre o negro, desconstruindo o determinismo biológico das raças, em voga, ao mesmo tempo em que formulam os primeiros cursos de Psicologia Social no país, durante as décadas de 1930 e 1950⁷⁴.

⁷¹ FREYRE, G. *Casa-grande e senzala — Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2003. 48 ed.

⁷² SCHWARCZ, L. M. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. *In: História da vida privada no Brasil — Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

⁷³ Idem.

⁷⁴ SANTOS, A. O.; SCHUCMAN, L. V.; MARTINS, H. V. Breve histórico do pensamento psicológico brasileiro sobre relações étnico-raciais. *Revista Psicologia: Ciência e Profissão*, 2012, 32 (num. esp.), p. 166-175.

Raul Briquet, em 1933, ministrou o primeiro curso de Psicologia Social, na Escola Livre de Sociologia e Política de São Paulo. Este curso possibilitou a publicação do livro "Psicologia Social", em 1935, que destacava "os grupos sociais e as questões relativas ao preconceito racial, em um momento em que ao preconceito contra negros eram acrescidas barreiras à imigração japonesa no País" (SANTOS, SCHUCMAN e MARTINS; 2012, p. 170)⁷⁵.

No mesmo ano desta publicação, Ramos ministrou o segundo curso de Psicologia Social, na Escola de Economia e Direito, da extinta Universidade do Distrito Federal, no Rio de Janeiro. Este curso gerou a publicação do livro "Introdução à Psicologia Social", publicado em 1936. Anteriormente a isso, o autor já havia publicado o livro "O negro brasileiro" e era conhecido por criticar a visão determinista biológica de raça na explicação da inferioridade do negro, utilizando-se de um viés culturalista.

Já Donald Pierson ministrou, na década de 1940, o terceiro curso de Psicologia Social na Escola Livre de Sociologia e Política de São Paulo. No ano anterior, na Escola de Chicago, ele havia defendido sua tese de doutorado "Negroes in Brazil: a study of race contact at Bahia" e traz para seu curso a influência da escola americana conhecida por inaugurar um pensamento sociológico centrado nos problemas sociais e na sua reparação, focando-se nos conceitos de indivíduo, grupo, comportamento e comunicação à luz dos temas da imigração, desorganização social e relações étnico-raciais (BONFIM, 2004)⁷⁶.

Sob sua orientação, em 1945, na Escola Livre de Sociologia e Política, Virginia Leone Bicudo defende a primeira dissertação de mestrado, no Brasil, sobre relações étnico-raciais, "Estudo de atitudes raciais de pretos e mulatos em São Paulo". Neste estudo, realiza entrevistas com pais de alunos de escolas públicas, residentes em quatro bairros populares e um bairro de classe média, todos em São Paulo, e com ex-militantes da Frente Negra Brasileira (organização de luta antirracista) e conclui que existe preconceito de cor, que se manifesta à medida que o negro ascende socialmente.

Em 1950, Dante Moreira Leite publica o artigo "Preconceito Racial e Patriotismo em seis livros didáticos", no Boletim de Psicologia, número 3, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, onde denuncia a falta de fundamento científico para o preconceito racial e, além disso, sustenta que é possível entender porque o preconceito racial se mantém, a partir da identificação e compreensão dos processos

⁷⁵ SANTOS, A. O.; SCHUCMAN, L. V.; MARTINS, H. V. Breve histórico do pensamento psicológico brasileiro sobre relações étnico-raciais. *Revista Psicologia: Ciência e Profissão*, 2012, 32 (num. esp.), p. 166-175..

⁷⁶ BONFIM, E. M. *Históricos dos cursos de Psicologia Social no Brasil*. *Rev. Psicologia & Sociedade*, 2004, 16 (2), p. 32-36.

subjetivos que interferem na percepção, já que, quando a percepção do outro é deformada por conceitos pré-existentes que servem ao mesmo tempo para reforçá-los, o preconceito permanece. Dessa maneira, o preconceito serve à manutenção da estabilidade social e justifica o domínio, a opressão e as desigualdades (GRACIANO, 1976⁷⁷; PAIVA, 2000⁷⁸).

O mito da democracia racial brasileira avançou as fronteiras territoriais e, em 1951, a UNESCO aprovou um projeto de pesquisa, capitaneado por Alfred Métraux, sobre o modelo de convivência brasileiro. De acordo com Schwarcz (2000)⁷⁹, "a hipótese sustentada era que o país representava um exemplo neutro na manifestação de preconceito racial e que seu modelo poderia servir de inspiração para outras nações cujas relações eram menos 'democráticas" (p. 201), portanto, esperava-se um elogio à mestiçagem e um modelo de harmonia racial a ser seguido nas sociedades modernas. Participaram deste estudo, especialistas como: Roger Bastide e Florestan Fernandes — coordenadores, Virginia Leone Bicudo e Aniela Ginsberg, entre outros.

Para o estudo da UNESCO, Bicudo retoma o tema das atitudes raciais, realizando o trabalho "Atitudes dos alunos dos grupos escolares em relação com a cor dos seus alunos", onde analisou as atitudes de rejeição ou de intimidade e de aproximação de estudantes, associando-as à cor da pele, bem como a influência da família na constituição destas preferências (MAIO, 2010)⁸⁰.

Também para este estudo, Ginsberg realiza a "Pesquisa sobre as atitudes de um grupo de escolares em São Paulo em relação com as crianças de cor", investigando a preferência das crianças em relação a bonecas negras e brancas e analisando as justificativas dessas preferências. Ginsberg era uma das principais autoras de Psicologia durante a década de 1950, no Brasil, e lecionava em diversas faculdades do país. Seus estudos comparavam diversos grupos com diferentes aspectos, como raça, gênero e idade, e investigavam os processos inter e intra-culturais, as relações raciais e a imigração. Dentre estes estudos, destaca-se "Psicologia Diferencial", publicado no livro "A Psicologia Moderna", de Otto Klineberg, em 1953, onde defende que as diferenças encontradas nos estudos comparativos entre culturas, povos e raças e sexos são resultados mais de variáveis externas do que variáveis internas dos

⁷⁷ GRACIANO, M. Dante Moreira Leite face a preconceitos e ideologias sobre caráter nacional. *Cadernos de Pesquisa*, 1976, 17, p. 9-12.

⁷⁸ PAIVA, G. J. Dante Moreira Leite: um pioneiro da Psicologia Social no Brasil. *Psicologia*, Universidade de São Paulo, 11(2), p. 25-57.

⁷⁹ SCHWARCZ, L. M. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. *In: História da vida privada no Brasil — Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

⁸⁰ MAIO, M. C. Educação sanitária, estudos de atitudes raciais e psicanálise na trajetória de Virginia Leone Bicudo. *Cadernos Pagu*, 2010, 35. p. 309-355.

sujeitos pesquisados, concluindo que são os determinantes do meio que geram as diferenças entre os sujeitos (AZEVEDO, 2002)⁸¹.

Já os estudos de Florestan Fernandes, sociólogo, questionavam a tolerância racial: "a ausência de tensões abertas e de conflitos permanentes é, em si mesma, índice de 'boa' organização das relações raciais?" (FERNANDES)⁸² e, centrado nas visadas sociológicas, consideravam também as classes sociais para pensar a temática racial também sob o ângulo da desigualdade. Para o estudioso, "a tendência do brasileiro seria continuar discriminando, apesar de considerar tal atitude ultrajante (para quem sofre) e degradante (para quem a pratica)". Essa polarização de atitudes seria consequência de uma herança católica, ou seja, uma visão cindida que provoca uma ação contrária às obrigações ideais. Por isso, o racismo seria condenado pela sociedade brasileira, mas a discriminação racial continuaria presente, por sua manifestação ser dissimulada, camuflada e aí está a especificidade do racismo brasileiro: sua manifestação seria não-formal.

Raul Briquet, Arthur Ramos, Virgínia Leone Bicudo, Anieli Ginsberg, Dante Moreira Leite e Florestan Fernandes são os responsáveis pelos primeiros estudos que combatem a ideia de que existiriam determinantes biológicos para as diferenças entre as raças, afirmando que as diferenças são explicáveis através das condições econômicas e educacionais e pela socialização e que estas diferenças podem, na interação entre indivíduos e grupos e sociedade, se transformar em desigualdades.

Contudo, pode-se afirmar que o conceito da raça negra, no Brasil, foi construído através de teorias científicas que entendiam o negro, comparando-o ao branco, como inferior, em todos os aspectos de seu desenvolvimento: físico, intelectual, emocional, econômico e social; teorias científicas que serviram como base para o racismo, que se articula por meio de diferenças históricas e culturais, e não apenas biológicas. A busca por uma sociedade "menos negra", resultado do racismo estrutural, através da política de branqueamento e da apropriação de aspectos culturais do negro, transformando-os em ícones brasileiros, criou e propagou o mito da democracia racial, que dificulta que o racismo possa ser combatido de maneira eficaz, dado que se apresenta de maneira dissimulada e não-formal, diferente de países onde houve segregação racial.

Os estudos até aqui apresentados buscaram explicar o negro e seus papéis na sociedade brasileira, através da Antropologia e da Sociologia, mas não os aspectos

⁸¹ AZEVEDO, M. L. B. *A obra de Anieli Ginsberg: uma contribuição para a história da Psicologia Social no Brasil*. Tese de doutorado em Psicologia Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2002.

⁸² FERNANDES, F. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Global Editora, 2015.

psicológicos que o tornam um sujeito. Dessa maneira, torna-se, ainda, necessário pensar a construção da subjetividade das pessoas negras, que é uma tarefa da Psicologia.

Antes de citar dois trabalhos fundamentais sobre o assunto, no campo da Psicologia, não poderíamos deixar de mencionar a importância da dissertação de mestrado, defendida em 1981⁸³, por Neusa Santos Souza, “Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileira em ascensão” — apesar da autora ser dos campos da Psiquiatria e da Psicanálise. Neste trabalho, a intelectual aborda os impactos psíquicos do racismo na subjetividade das pessoas negras.

Retomando os trabalhos da Psicologia, um dos que mais se destacam ao investigar a constituição psíquica do negro é "Significações do corpo negro", tese defendida em 1998⁸⁴, por Isildinha Nogueira. Nela, Nogueira (1998)⁸⁵, através da perspectiva psicanalítica lacaniana, parte do pressuposto de que o indivíduo negro é marcado pela sua cor, que é carregada de significados implacáveis, configurados pelo racismo e pela discriminação. Lançando mão de estudos de casos, a autora se ocupa em "refletir sobre a dimensão psíquica da questão do racismo e sobre as formas pelas quais essa realidade histórico-social do racismo determina configurações psíquicas peculiares ao negro" (p. 15-16). Com isso, percebe que há uma relação entre as representações construídas pela estruturas socioeconômicas e as configurações do mundo psíquico — que se constituem a partir da infância, nos primeiros momentos da constituição subjetiva — determinando a condição do negro, de modo que sequer a consciência desta condição é suficiente para modificá-la, já que “os sentidos do racismo, inscritos na psique, permanecem não elaborados” (p. 8).

Outro trabalho de igual importância, no campo da Psicologia, e já mencionado anteriormente, é "O ser negro: um estudo sobre a construção da subjetividade em afro-descendentes", tese defendida em 2007⁸⁶, por Maria da Consolação André. Nela, a autora (2007)⁸⁷ investiga os processos de construção da subjetividade em afrodescendentes brasileiros e reflete sobre como a herança do sistema escravista repercute na constituição desses sujeitos, através da transmissão intergeracional, propiciando sofrimento psíquico. Além do sofrimento psíquico, a autora aponta também a insurgência como uma resposta

⁸³ Publicada em livro em 1983. Após muitos anos em que esteve esgotado, foi republicado em 2021.

⁸⁴ E publicada, em 2021, em livro com o título "A cor do inconsciente — Significações do corpo negro".

⁸⁵ NOGUEIRA, I. B. *Significações do corpo negro*. Tese de doutorado – Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano. Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 1998.

⁸⁶ E publicada em livro, com o mesmo título, em 2008.

⁸⁷ ANDRE, M. C. *O ser negro: um estudo sobre a construção da subjetividade em afro-descendentes*. Tese de doutorado. Brasília: Universidade de Brasília, 2007.

possível às múltiplas violências sofridas pelos afrodescendentes — e que ainda careceria de ser estudada pela Psicologia (p. 229)⁸⁸.

Da mesma maneira, nos falta ainda, no campo da Psicologia, estudos que relacionem aspectos de raça e gênero na constituição subjetiva de mulheres negras, sendo assim, este é o caminho que decidimos trilhar nessa tese.

2.3. Raça versus gênero: quem é a mulher negra?

Apesar de muitas teorias objetivarem entender a construção da identidade do negro, as mulheres negras não foram consideradas em suas especificidades. No Brasil, essa reivindicação tem início a partir da década de 1970, com o movimento de mulheres negras.

2.3.1. Beatriz Nascimento

Um dos primeiros ensaios com viés acadêmico, relacionando raça e gênero⁸⁹, escrito por uma mulher negra, "A mulher negra e o mercado de trabalho"⁹⁰, teve a autoria de Beatriz Nascimento e foi publicado no Jornal Última Hora, em julho de 1976.

Partindo de um breve histórico do período colonial no país, Nascimento aponta o seu modelo extremamente hierarquizado, "na qual os diversos grupos desempenham papéis rigidamente diferenciados" (p. 55).

De acordo com a autora:

"Num dos pólos dessa hierarquia social encontramos o senhor de terras, que concentra em suas mãos o poder econômico e político; no outro pólo, os escravos, a força de trabalho efetiva dessa sociedade. Entre os dois polos encontramos uma camada de homens e mulheres livres, vivendo em condições precárias, sem meios de vida. Por estar assim definida, a sociedade colonial se reveste de um caráter patriarcal que permeia toda a sua estrutura, refletindo-se de maneira extrema sobre a mulher". (2021, p. 55, grifo nosso).⁹¹

Pelo caráter patriarcal e paternalista da sociedade, coube à mulher branca o papel de esposa do homem e de mãe de seus filhos — papel marcado pelo ócio, como "um suporte

⁸⁸ ANDRE, M. C. *O ser negro: um estudo sobre a construção da subjetividade em afro-descendentes*. Tese de doutorado. Brasília: Universidade de Brasília, 2007.

⁸⁹ Apesar de "sexo" ser o termo utilizado na época (década de 1970), no Brasil, nesta tese, preferiu-se o termo "gênero", mais atual, para enfatizar a construção social do ser mulher.

⁹⁰ NASCIMENTO, B. A mulher negra no mercado de trabalho. In: *Uma história feita por mãos negras: Relações Raciais, quilombos e movimentos*, org. Alex Ratts. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

⁹¹ Idem.

ideológico de uma sociedade baseada na exploração do trabalho [e da pessoa]⁹² de uma grande camada da população" (p. 56)⁹³.

No pólo oposto à mulher branca, estaria a mulher negra, sendo considerada "uma mulher essencialmente produtora, com um papel semelhante ao do seu homem, isto é, dotada de um papel ativo"⁹⁴. Para a autora, a função produtora da mulher negra foi estabelecida durante a escravidão, onde esta desempenhava atividades na casa-grande e no campo e, por sua condição de mulher, também tinha a função de ser a reprodutora de novas mercadorias; "isto é, a mulher negra é uma fornecedora de mão de obra em potencial, concorrendo com o tráfico negreiro" (p. 56)⁹⁵.

Este histórico colonial marcaria, então, a dinâmica do sistema trabalhista no país, fazendo com que as pessoas negras sejam consideradas apenas para os lugares mais inferiores da hierarquia. Segundo Nascimento, para a mulher negra, a herança da escravidão se cristaliza, fazendo com que esta assuma, continuamente, empregos domésticos e trabalhos rurais.

Ainda no presente ensaio, a autora aponta as diferenças no acesso à educação dos diferentes grupos sociais, afirmando que "a mulher negra têm possibilidades menores do que qualquer um dos outros grupos" (p. 59), e alerta sobre o perigo, para as pessoas negras, de se internalizar os lugares inferiores que lhes são atribuídos, favorecendo o processo de dominação social e privilégio racial.

Estes estereótipos são retomados por Nascimento no artigo "A mulher negra e o amor"⁹⁶, de 1990⁹⁷, publicado no Jornal Maioria Falante, onde reitera que, para as mulheres negras, a desvantagem que lhes é imposta não está presente apenas nas relações sociais e trabalhistas, mas também nas relações amorosas. De acordo com a autora, "não há a noção de paridade sexual entre ela [a mulher negra] e os elementos do sexo masculino. Essas relações são marcadas mais por um desejo de exploração por parte do homem do que pelo desejo amoroso de repartir o afeto, assim como o recurso material" (p. 233). Esta exploração se dá, também, no nível econômico, já que essas mulheres são, geralmente, os eixos mantenedores de suas famílias.

⁹² Além da relação entre raça e gênero, nota-se também a luta de classes.

⁹³ NASCIMENTO, B. A mulher negra no mercado de trabalho. In: *Uma história feita por mãos negras: Relações Raciais, quilombos e movimentos*, org. Alex Ratts . Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

⁹⁴ Idem.

⁹⁵ Idem.

⁹⁶ De acordo com Alex Ratts, este ensaio "indica o que veio a se constituir como reflexões acerca da dimensão política do afeto e da corporeidade" (p. 231).

⁹⁷ NASCIMENTO, B. A mulher negra e o amor. In: *Uma história feita por mãos negras: Relações Raciais, quilombos e movimentos*, org. Alex Ratts . Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

Já as mulheres negras que não se encontram nessa posição, por terem cruzado a barreira da ascensão social, enfrentariam outros dilemas, sendo o principal deles, a solidão. Isso porque, para a autora, a partir de um determinado lugar social, a mulher negra passaria a buscar por relações de parceria, ora sendo rejeitada pelos homens que, "habitado[s] aos padrões de relação dual, teme a potência dessa mulher" (p. 235)⁹⁸, ora rejeitando esses homens com propostas de dominação. A rejeição do outro se tornaria mais constante quanto mais escuro for o tom de pele dessa mulher, já que numa sociedade plurirracial, há a idealização de um maior grau de embranquecimento.

Ultrapassando este limite inicial da solidão, Nascimento aponta que a escolha do homem pela mulher negra, "passa pela crença de que ela seja mais erótica ou mais ardente sexualmente que as demais" (p. 235)⁹⁹, retomando o caráter sexual dos estereótipos atribuídos às mulheres negras também mencionado no ensaio citado anteriormente.

Neste contexto apresentado, só lhes restaria "a desmistificação do conceito de amor, transformando-o em dinamizador cultural e social (envolvimento na atividade política, por exemplo), buscando mais a paridade entre os sexos do que a 'igualdade iluminista'" (p. 235)¹⁰⁰, adotando uma postura crítica, o que se desenvolveria como uma busca por parcerias, além do âmbito amoroso-sexual.

A autora também traz aspectos sobre a construção subjetiva das mulheres negras, no que tange às relações amorosas, a partir das vivências de discriminação racial. A busca pela inclusão dos aspectos subjetivos das pessoas negras está presente em outros artigos de Nascimento, como uma crítica ao entendimento dessa população apenas através dos fatores socioeconômicos.

De acordo com Ratts (2021)¹⁰¹, além de "A mulher negra e o mercado de trabalho" e "A mulher negra e o amor", "a questão da mulher negra pode ser observada também na ideia de um projeto de pesquisa [desenvolvido por Beatriz Nascimento] — 'O papel da mulher nos quilombos brasileiros: resistência e vida' — incompleto e sem relato de execução" (p. 13). Assim, torna-se evidente o pioneirismo da autora ao eleger o tema da mulher negra e considerar as relações entre raça, gênero e classe relevantes nos seus estudos, rompendo com a exigência por distanciamento entre "sujeito" e "objeto" de pesquisa, muito comum nos espaços acadêmicos da época.

⁹⁸ NASCIMENTO, B. A mulher negra e o amor. In: *Uma história feita por mãos negras: Relações Raciais, quilombos e movimentos*, org. Alex Ratts. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

⁹⁹ Idem.

¹⁰⁰ Idem.

¹⁰¹ Idem.

Beatriz Nascimento foi historiadora, professora, poeta e uma militante antirracista de destaque, assim como Lélia Gonzalez, com quem compartilhava a ideia de que só com o fim do mito da democracia racial poderia haver uma democracia política no Brasil. Infelizmente, Beatriz foi assassinada, em 1995, pelo companheiro de uma amiga, a qual Beatriz defendia da violência doméstica cometida por esse mesmo companheiro.

2.3.2. Lélia Gonzalez

Um das precursoras, no Brasil, em apontar as especificidades de gênero para o Movimento Negro e as especificidades da raça para o Feminismo que se construía no país, foi Lélia Gonzalez, com atuação militante, política e acadêmica, no tocante a enegrecer o feminismo e feminizar a raça.

Para Gonzalez (2020)¹⁰², a articulação entre o racismo e o sexismo produz efeitos violentos sobre a mulher negra. A partir da articulação entre essas duas formas de opressão, a autora formulou, baseando-se na teoria psicanalítica, freudiana e lacaniana, as imagens da mulher negra como: mulata, doméstica e mãe preta.

Através da memória da escravidão, confirmando que diversos aspectos da sociedade brasileira sofreram influência deste período histórico, a imagem da mulata e da doméstica, atrelada às mulheres negras, descenderia da mucama. De acordo com June E. Hahner (1978):

(...) a escrava de cor criou para a mulher branca das casas grandes e das menores, condições de vida amena, fácil e na maior parte das vezes ociosa. Cozinhou, lavava, passava a ferro, esfregava de joelhos o chão das salas e dos quartos, cuidava dos filhos da senhora e satisfazia as exigências do senhor. Tinha seus próprios filhos, o dever e a fatal solidariedade de amparar seu companheiro, de sofrer com os outros escravos da senzala e do leito e de submeter-se aos castigos corporais que lhe eram, pessoalmente, destinados. (...) O amor para a escrava (...) tinha aspectos de verdadeiro pesadelo. As incursões desaforadas e aviltantes do senhor, filhos e parentes pelas senzalas, a desfaçatez dos padres a quem as Ordenações Filipinas não intimidavam, com seus castigos pecuniários e degredo para a África, nem os faziam desistir dos concubinatos e mancebias com as escravas (p. 120-121).

Neste trecho, aparece o duplo sentido na função de escravizada: prestação de bens e serviços e serviços sexuais, também mencionado por bell hooks (1981)¹⁰³ e Angela Davis (2016)¹⁰⁴, mas onde a exploração sexual aparece "camuflada", como algo que, de acordo com

¹⁰² GONZALEZ, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: *Por um feminismo afro-latino-americano*, org. Flavia Rios e Marcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

¹⁰³ HOOKS, b. *Não sou eu uma mulher? Mulheres negras e feminismo*. Tradução livre para a plataforma Gueto, 1981

¹⁰⁴ DAVIS, A. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

Gonzalez (2019), "deixa transparecer o que os africanos sabiam, mas que precisava ser esquecido, ocultado" (p. 243).

A mulata, para a autora, é um símbolo da democracia racial, pois durante o Carnaval, é aceita e endeusada, mas é no cotidiano, quando se transfigura em doméstica que recebe fortes cargas de agressividade.

Quando se diz que o português inventou a mulata, isso nos remete exatamente ao fato de ele ter instituído a raça negra como objeto; e mulata é crioula, ou seja, negra nascida no Brasil, não importando as construções baseadas nos diferentes tons de pele. Isso aí tem mais a ver com as explicações do saber constituído do que com o conhecimento (GONZALEZ, 2020, p. 92)¹⁰⁵.

Mulata e doméstica seriam, então, atribuições da mesma sujeita, dependendo do momento em que é vista.

E é nesse cotidiano que podemos constatar que somos vistas como domésticas. Melhor exemplo disso são os casos de discriminação de mulheres negras da classe média, cada vez mais crescentes. Não adianta serem "educadas" ou estarem "bem vestidas" (afinal, "boa aparência", como vemos nos anúncios de emprego, é uma categoria "branca", unicamente atribuível a "brancas" ou "clarinhas"). Os porteiros dos edifícios obrigam-nos a entrar pela porta de serviço, obedecendo instruções dos síndicos brancos (os mesmos que as "comem com os olhos" no Carnaval ou nos oba-obas. Só pode ser doméstica, logo, entrada de serviço). E, pensando bem, entrada de serviços é algo meio maroto, ambíguo, pois sem querer remete a gente para outras entradas (não é, *seu* síndico?). É por aí que a gente saca que não dá pra fingir que a outra função da mucama tenha sido esquecida. Está aí (GONZALEZ, 2020, p. 82-83)¹⁰⁶.

Esta empregada doméstica cutuca a culpabilidade branca porque mesmo sendo a deusa do Carnaval, ainda é a mucama permitida, por isso, ela é violentada e constantemente reprimida, desempenhando apenas as tarefas internas — sem ter que lidar com o público. Assim, existe um jogo entre estes dois papéis que a mulher negra ocupa na sociedade. Para neutralizar a culpabilidade branca, transformam-na numa deusa, numa heroína inigualável, mas mesmo assim, das duas maneiras — mulata ou doméstica — a mulher negra segue esquecida, recalcada, numa manifestação da neurose cultural brasileira, à medida que constrói modos de ocultamento de seus sintomas porque isso, de alguma maneira, lhe traz benefícios: esse modo o liberta da angústia de confrontar o que recalca (GONZALEZ, 2020)¹⁰⁷.

Já a mãe preta, de acordo com a autora (2020)¹⁰⁸:

(...) ela não é esse exemplo extraordinário de amor e dedicação totais como querem os brancos e nem tampouco essa entreguista, essa traidora da raça

¹⁰⁵ GONZALEZ, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: *Por um feminismo afro-latino-americano*, org. Flavia Rios e Marcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

¹⁰⁶ Idem

¹⁰⁷ GONZALEZ, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: *Por um feminismo afro-latino-americano*, org. Flavia Rios e Marcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

¹⁰⁸ Idem.

como querem alguns negros muito apressados em seu julgamento. Ela, simplesmente, é a mãe. É isso mesmo, é a mãe. Porque a branca, na verdade, é a outra. Se assim não é, a gente pergunta: quem é que amamenta, que dá banho, que limpa cocô, que põe pra dormir, que acorda de noite pra cuidar, que ensina a falar, que conta história e por aí afora? É a mãe, não é? Pois então. Ela é a mãe nesse barato doido da cultura brasileira (GONZALEZ, 2020, p. 87).

A mãe preta seria a figura que exerce a função materna. E, por função materna entende-se passar para a criança os valores que lhe dizem respeito, ensino da língua materna e diversas outras coisas que são inseridas no que nomeamos como linguagem. Para Gonzalez, é a mãe preta quem nomeia o pai.

Dessa maneira, a mucama é a mulher; a mãe preta é a mãe; e a branca, legítima esposa, é a outra que somente é responsável por parir os filhos do senhor. Através destes papéis, criados durante a escravidão, portanto, atribuídos pelo branco, as mulheres negras participaram da construção da sociedade brasileira, e estes papéis, ainda são reforçados atualmente, fazem parte do nosso imaginário. A naturalização do racismo e do sexismo aparece quando as atribuições da mulher negra é ser cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus ou prostituta.

Por que vivem dizendo pra gente se por no lugar da gente? Que lugar é esse? Por que será que o racismo brasileiro tem vergonha de si mesmo? Por que será que se tem "preconceito de não ter preconceito" e ao mesmo tempo se acha natural que o lugar do negro seja nas favelas, nos cortiços e alagados? (GONZALEZ, 2020, p. 90)¹⁰⁹.

Essas perguntas são respondidas por Gonzalez por meio de outro conceito formulado por ela mesma. Em sua trajetória, ela assume o risco de falar por si, a partir do lugar que ocupa na sociedade brasileira — mulher e negra, e não ser mais ditada pelo outro, agora "o lixo vai falar, e numa boa"¹¹⁰. A fala da autora vem através do que ela nomeou de "pretoquês"¹¹¹, afirmando que a língua portuguesa falada no Brasil recebe influências de idiomas africanos. A desconsideração dessa influência ocorre porque "o discurso da consciência, o discurso do poder dominante, quer fazer a gente acreditar que a gente é tudo brasileiro, e de ascendência europeia, muito civilizado etc. e tal" (2020, p. 91)¹¹². Lélia Gonzalez se apropria de uma construção linguística que é vista de maneira negativa, por desconhecimento sobre a cultura africana, e transforma isso em potência para falar com e ser entendida por aqueles que estão no mesmo lugar social que ela.

¹⁰⁹ GONZALEZ, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: *Por um feminismo afro-latino-americano*, org. Flavia Rios e Marcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020..

¹¹⁰ Idem.

¹¹¹ Conceito cunhado por ela.

¹¹² GONZALEZ, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: *Por um feminismo afro-latino-americano*, org. Flavia Rios e Marcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

Gonzalez foi historiadora, filósofa, mestra em Comunicação Social e doutora em Antropologia. Foi fundadora do Movimento Negro Unificado (MNU)¹¹³ e do N'Zinga Coletivo de Mulheres Negras¹¹⁴.

2.3.3. *Sueli Carneiro*

Além de todo o citado acima, Lélia Gonzalez foi também a principal responsável pelo contorno que Sueli Carneiro daria à pauta de sua militância: a mulher negra. Sobre seu encontro com Gonzalez, durante um evento realizado pelo movimento feminista, na Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo, durante a década de 1970, Carneiro (2009) diz:

Quando ela começou a falar pareceu que ela lia a minha cabeça, o meu sentimento e a minha emoção, como se ela organizasse sentimentos, emoções, percepções, ao mesmo tempo. À medida que ela falava, eu me perguntava: como ela pode saber disso? Como ela pode dar sentido a tudo isso? Então, conhecer a Lélia Gonzalez foi um momento de revelação para mim. Até então eu já estava caminhando dentro dos espaços de mulheres e de negros, já estava com certo grau de engajamento, mas ela organizou o que faltava, ela organizou o sentido de uma experiência única de ser mulher, ela decodificou a especificidade dessa identidade e como isso era um eixo político próprio, único, que não podia ser dissolvido, fosse na questão racial conduzida pelos homens, naquele momento, fosse na questão de gênero do ponto de vista da mulher conduzida pelas mulheres brancas. Então é Lélia que cria para mim essa identidade, essa terceira figura política, essa terceira identidade que compartilha das outras duas, mas que tem um horizonte próprio de luta. Com Lélia, me defini politicamente para militar na questão da mulher negra. (p. 54-55)¹¹⁵

A partir desta definição, na década seguinte, Carneiro assentou os alicerces de sua atuação. De acordo com Borges (2009)¹¹⁶, "ela promoveu três grandes viradas no campo das políticas de gênero", sendo, "a) mudanças de perspectivas no Conselho Estadual da Condição Feminina de São Paulo¹¹⁷; b) centralidade da questão feminina negra no Conselho Nacional

¹¹³ Grupo negro e brasileiro de ativismo político, cultural e social, fundado em 1978, em São Paulo (SP).

¹¹⁴ Coletivo de mulheres negras e brasileiras, fundado em 1986, em Minas Gerais, que tem como missão combater as formas de discriminação e opressão racial e de gênero, visando superar, em nível pessoal e coletivo, a discriminação e o preconceito, buscando alternativas para a inclusão sócio-política das mulheres negras.

¹¹⁵ BORGES, R. S. *Sueli Carneiro / Rosane da Silva Borges*. São Paulo: Selo Negro, 2009 (Coleção Retratos do Brasil Negro).

¹¹⁶ BORGES, R. S. *Sueli Carneiro / Rosane da Silva Borges*. São Paulo: Selo Negro, 2009 (Coleção Retratos do Brasil Negro)..

¹¹⁷ Para o assunto, ver Borges, 2009.

dos Direitos da Mulher¹¹⁸; e c) fundação de Geledés — Instituto da Mulher Negra^{119 120} (p. 64)¹²¹.

Concomitante a estes feitos, Carneiro tem uma vasta produção intelectual¹²², que serve de referência para pesquisadores das relações raciais e dos estudos interseccionais¹²³ entre raça e gênero. Durante sua participação no Conselho Estadual da Condição Feminina de São Paulo, Carneiro foi a autora do primeiro artigo sobre as desigualdades entre as mulheres. Com "Mulher negra" (1985)¹²⁴, a autora tem o objetivo inicial de analisar a evolução socioeconômica da mulher negra brasileira, durante a "Década da Mulher (1975-1985), mas essa análise é prejudicada por dois fatores: 1) a proposta da autora era utilizar os dados dos recenseamentos nacionais, só que neles, o quesito "cor" sofre diversos tipos de negligências, como, por exemplo, a não coleta da informação, alteração de critérios ou simples omissão; 2) apesar dos inúmeros estudos feministas sobre a mulher, realizados até aquele momento no país, nenhum incorporou a variável "cor". Carneiro, então, denuncia "os níveis de contradição existentes entre negros e brancos na sociedade brasileira em geral, e entre mulheres brancas e negras, em particular" (p. 16)¹²⁵. Com o uso de dados secundários, a autora logrou analisar as diferenças socioeconômicas entre as mulheres brancas e negras, considerando os seguintes tópicos: instrução, mercado de trabalho e rendimento. Com este artigo, Carneiro delimitou o que havia nomeado anteriormente de "terceira identidade" ou "terceira figura política", a mulher negra, que terá sua luta marcada não apenas contra o machismo ou contra o racismo, mas sim, contra o machismo e racismo.

Portanto, [nós, mulheres negras], acreditamos que a conquista de equiparação entre os sexos e entre as raças. aliados à criação de formas democráticas de

¹¹⁸ Para o assunto, ver Borges, 2009.

¹¹⁹ "Geledés — Instituto da Mulher Negra" foi fundado em 1988 e segue em atividade até hoje. "É uma organização da sociedade civil que se posiciona em defesa de mulheres e negros por entender que esses dois segmentos sociais padecem de desvantagens e discriminações no acesso às oportunidades sociais em função do racismo e do sexismo vigentes na sociedade brasileira". Disponível em <<https://www.geledes.org.br/o-que-e-geledes/>> Acesso em 04 de agosto de 2022.

¹²⁰ Para Borges (2009), "a instituição converteu-se rapidamente em uma das mais expressivas organizações do movimento negro, com uma plataforma de ações que ecoou em todo o país e em diversas partes do mundo. Vem realizando uma série de atividades impactantes no desenho e execução das políticas públicas; obtém conquistas para as mulheres negras, em particular, e para a população negra, em geral; alcança melhorias reais e simbólicas em suas condições de vida; constrói experiências modelares que devolvem às suas beneficiárias a dignidade ameaçada; proporciona o reencontro da mulher negra com sua identidade; atua na interface da ação prática e teórico-reflexiva" (p.77).

¹²¹ BORGES, R. S. Sueli Carneiro / Rosane da Silva Borges. São Paulo: Selo Negro, 2009 (Coleção Retratos do Brasil Negro).

¹²² De acordo com Borges (2009), até o ano mencionado, Carneiro era autora de "mais de 180 artigos publicados em jornais e revistas, 17 em livros e era organizadora de 3 obras" (p. 86).

¹²³ Veremos adiante que a Interseccionalidade é uma ferramenta que considera os entrecruzamentos entre diversos marcadores sociais para analisar as opressões.

¹²⁴ CARNEIRO, S. Mulher Negra. In: *Escritos de uma vida*. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

¹²⁵ Idem.

convivência social e racial, são as condições necessárias para se atingir a pacificação social, que para nós significa, entre outras coisas, a supressão da violência policial contra a população negra, o fim do desemprego que nos atinge em trágica escala e a garantia de participação igualitária nos bens e valores produzidos socialmente. (1985)¹²⁶

Para além desse estudo fundador da sua produção intelectual, Carneiro continuou a pensar as especificidades da mulher negra, no que tange à raça e ao gênero, em outros artigos, como "Gênero, raça e ascensão social" (1995)¹²⁷, "Gênero e raça na sociedade brasileira" (2002)¹²⁸, "Mulheres em movimento" (2003)¹²⁹ e "Mulheres negras e poder: um ensaio sobre a ausência" (2009)¹³⁰, tornando-se uma das principais autoras do Feminismo Negro, no Brasil. É, também, doutora em Filosofia da Educação. Recentemente, Carneiro se tornou a primeira mulher negra a receber o título de Doutora *Honoris Causa*¹³¹ pela Universidade de Brasília (UNB)¹³².

2.3.4. Djamila Ribeiro

É inegável a grande influência que Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez e Sueli Carneiro exercem sobre as feministas, não apenas negras, das novas gerações, vide as recentes organizações de seus textos em livros¹³³, as publicações de suas biografias¹³⁴, as criações de coletivos feministas que levam seus nomes como homenagem e, no caso de

¹²⁶ Documento do Coletivo de Mulheres Negras de São Paulo, março de 1985.

¹²⁷ CARNEIRO, S. Gênero, raça e ascensão social. *Revista Estudos Feministas*, v. 3, n. 2, 1995.

¹²⁸ CARNEIRO, S. Gênero e raça na sociedade brasileira. In: *Gênero, democracia e sociedade brasileira*. Bruschini, M. S.; Unbehaum, S. (orgs). São Paulo: Fundação Carlos Chagas e Editora 34, 2002.

¹²⁹ CARNEIRO, S. Mulheres em movimento. *Estudos Avançados*, v. 17, n. 49, p. 117-133, 2003.

¹³⁰ CARNEIRO, S. Mulheres negras e poder: um ensaio sobre a ausência. *Revista do Observatório Brasil da Igualdade de gênero*. Secretaria Especial de Políticas para as mulheres, 2009.

¹³¹ "Doctor Honoris Causa" ou apenas "Honoris Causa" é um título concedido por universidades à pessoas consideradas eminentes por se destacarem em sua área de atuação.

¹³² A este respeito, declarou: "É um título que recebo com a humildade de quem compreende o reconhecimento da justiça das lutas de mulheres e homens negros, que clamam por um novo pacto civilizatório que desaloje os privilégios consagrados de gênero e de raça, que o experimento colonial forjou em todas as dimensões da vida social". Disponível em:

<[¹³³ De Beatriz Nascimento: NASCIMENTO, B. ; Ratts, A. \(Org\). *Uma história feita por mãos negras*. Zahar, 2021. De Lélia Gonzalez: GONZALEZ, L.; Rios, F. \(Org\); Lima, M. \(Org\). *Por um feminismo afro-latino-americano*. Zahar, 2020. De Sueli Carneiro: CARNEIRO, S. *Escritos de uma vida*. Letramento, 2019.](https://www.andes.org.br/conteudos/noticia/sueli-carneiro-e-a-primeira-mulher-negra-a-receber-o-titulo-de-doutora-honoris-causa-pela-unb1#:~:text=Nos%20%C3%BAltimos%2020%20anos%2C%20ela,o%20Pr%C3%AAmio%20Especial%20Vladimir%20Herzog.> Acesso em 28 de setembro de 2022.</p></div><div data-bbox=)

¹³⁴ RATTTS, A. *Eu sou atlântica. Sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo, Imprensa Oficial, 2006. RATTTS, A.; Lima, F. *Lélia Gonzalez: Retratos Do Brasil Negro*. Selo Negro, 2010. BORGES, R. *Sueli Carneiro: Retratos Do Brasil Negro*. Selo Negro, 2009.

Carneiro, o mesmo em relação à criação de um selo editorial e também de um espaço físico, em São Paulo, para preservação da memória¹³⁵, formação e ativismo negro.

O Selo Sueli Carneiro, da Editora Jandaíra, foi criado e é coordenado por Djamila Ribeiro, uma das vozes do feminismo negro brasileiro com mais alcance na atualidade. A coleção "Feminismos Plurais", produto do selo citado, impulsionou o mercado editorial e possibilitou que diversas intelectuais negras publicassem suas pesquisas acadêmicas.

Embora seja difícil dimensionar, por se tratar de uma intelectual jovem, que se encontra em plena atividade, talvez, a maior contribuição de Ribeiro para a construção do conhecimento sobre a mulher negra seja a estruturação do conceito "lugar de fala" para aplicação nos movimentos sociais, visto que, inicialmente, este termo era empregado na área da Comunicação, como um "instrumento teórico-metodológico que cria um ambiente explicativo para evidenciar que os jornais populares ou de referência falam de lugares diferentes e concedem espaços diversos à falas das fontes e dos leitores" (AMARAL, 2005, p. 105)¹³⁶, sendo que, para isso, seria necessário reconhecer "as implicações das posições sociais simbólicas do jornal e do leitor" (AMARAL, 2005, p. 104)¹³⁷, o que permitiria a análise de diversos discursos, a partir da localização dos grupos emissores — definição e finalidade que encontrariam semelhanças no que Ribeiro propõe.

Valendo-se dos arcabouços teóricos desenvolvidos por Grada Kilomba e Patrícia Hill-Collins, a autora defende que, "lugar de fala", ao se abordar questões sociais, é o lugar social ocupado por quem fala, entendendo-se as categorias de raça, gênero, classe e sexualidade como elementos da estrutura social que favorecem as desigualdades e considerando as intersecções dessas desigualdades para a análise dos discursos e ações, de tal maneira que não haja hierarquização das opressões vivenciadas. Ainda, de acordo com Borges (2017)¹³⁸, "lugar de fala pressupõe uma postura ética" e "saber o lugar de onde falamos é

¹³⁵ Carneiro (2009) diz: "Há uma debilidade dos nossos registros. E isto tem consequências negativas para a militância. (...) Há um patrimônio político africano e diaspórico que não chega facilmente para nós. É um sonho construir essa memória, me ocupar com essas coisas, facilitando, assim, que isso chegue facilmente às próximas gerações militantes. Essa é uma questão da maior importância, porque o pensamento desses intelectuais continua absolutamente imprescindível para conhecermos nossa trajetória como um povo vilipendiado e, sobretudo, preservar a memória da resistência, que está na África e em todos os continentes. (...) Para mim, essa tarefa é parte de um desafio importante, de construção e preservação da nossa memória, a memória das nossas lutas, da nossa resistência no Brasil e no mundo. Essa é uma questão que ainda me mobiliza muito" (p. 100).

¹³⁶ AMARAL, M. F. Lugares de fala: um conceito para abordar o segmento popular da grande imprensa. *Contracampo*, n. 12. p. 103-114, jan/jul, 2005.

¹³⁷ Idem.

¹³⁸ Disponível em

<<https://racismoambiental.net.br/2017/01/16/o-que-e-lugar-de-fala-e-como-ele-e-aplicado-no-debate-publico/>>
Acesso em 28 de agosto de 2022.

fundamental para pensarmos as hierarquias, as questões de desigualdade, pobreza, racismo e sexismo".

Assim, quando mulheres negras reivindicam o seu lugar de fala, o que se pretende é romper com a universalidade do que é ser mulher, a partir das experiências comuns a esse grupo.

Um ponto importante a ressaltar é que lugar de fala não significa, de maneira alguma, interrupção da fala, posto que, por se aplicar às questões sociais, com suas estruturas de poder, parte da análise de diversos grupos.

Segundo Ribeiro (2017)¹³⁹:

Numa sociedade como a brasileira, de herança escravocrata, pessoas negras vão experienciar racismo do lugar de quem é objeto dessa opressão, do lugar que restringe oportunidades por conta desse sistema de opressão. Pessoas brancas vão experienciar do lugar de quem se beneficia dessa mesma opressão. Logo, ambos os grupos podem e devem discutir essas questões, mas falarão de lugares distintos" (p. 86).

E mais, "assim entendemos que todas as pessoas possuem lugares de fala, pois estamos falando de localização social. E, a partir disso, é possível debater e refletir criticamente sobre os mais variados temas presentes na sociedade" (RIBEIRO, 2017, p. 86)¹⁴⁰. Com isso, se romperia o silêncio instituído de quem foi subalternizado/a/e.

Ribeiro é mestra em Filosofia Política, professora, colunista e apresentadora. Foi, também, secretária adjunta de Direitos Humanos da cidade de São Paulo, em 2016, sob a gestão de Fernando Haddad.

2.4. E eu, com isso?

Como vimos anteriormente, diversas teorias ousaram explicar quem é o negro: através dos conhecimentos biológicos, psicológicos, antropológicos e sociológicos, ora como causa, ora como resultado das desigualdades sociais que o assolam.

Diante da universalidade do que se pensou sobre o negro e sobre a mulher, mulheres negras se ergueram a fim de refletir sobre o seu próprio lugar na sociedade brasileira, pois:

Mulheres *negras* têm sido, portanto, incluídas em diversos discursos que mal interpretam nossa própria realidade: um debate sobre racismo no qual o *sujeito* é o homem *negro*; um discurso genderizado no qual o *sujeito* é a mulher *branca*; e um discurso de classe no qual "raça" não tem nem lugar. Nós ocupamos um lugar muito crítico dentro da teoria. Por conta dessa falta ideológica, argumenta Heidi Safia Mirza (1997), as mulheres *negras* habitam um espaço vazio, um espaço que se sobrepõe às

¹³⁹ RIBEIRO, D. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017 (Feminismos Plurais).

¹⁴⁰ Idem.

margens da "raça" e do gênero, o chamado "terceiro espaço". Habitamos uma espécie de vácuo, de apagamento e contradição "sustentado pela polarização do mundo em *negros* de um lado e mulheres do outro" (MIRZA, 1997, p. 4). Nós no meio. Este é, de fato, um sério dilema teórico, em que os conceitos de "raça" e gênero se fundem estreitamente em um só. Tais narrativas separadas mantêm a invisibilidade das mulheres *negras* nos debates acadêmicos e políticos (KILOMBA, 2019, p. 97-98, grifo da autora).¹⁴¹

Citamos aqui, como intelectuais fundamentais para a construção da experiência de ser uma mulher negra, no Brasil, com todas as complexidades envolvidas nisso, Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro e Djamila Ribeiro, mas, outras tantas poderiam ser acrescentadas nesta lista, como Jurema Werneck e Luiza Bairros.

Eu me uno à essas intelectuais, valendo-me dos conhecimentos elaborados por elas, para, nesta tese, desenvolver novas reflexões sobre a nossa existência, tomando para mim a reivindicação feita por Nascimento (2021)¹⁴², sobre a necessidade dos estudos raciais considerarem os aspectos subjetivos como um dado relevante para o entendimento de quem é o negro, na sociedade brasileira. Também levo em conta, a importância de contarmos nossas histórias através das nossas vozes e, sendo eu uma mulher negra, psicóloga, tomo para mim esta responsabilidade, parcialmente — pois nossas histórias não se encerram aqui.

¹⁴¹ KILOMBA, G. *Memórias da plantação — Episódios de racismo cotidiano*. 1a ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

¹⁴² NASCIMENTO, B. Por uma história do homem negro. In: *Uma história feita por mãos negras: Relações Raciais, quilombos e movimentos*, org. Alex Ratts. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

CAP. 3: APONTAMENTOS SOBRE A HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA NO BRASIL

3.1. Fotografia: a escrita com a luz

O início da história da fotografia no Brasil é documentada durante a escravidão. Na Paris de 1839, Louis Jacques Mandé Daguerre, em um de seus experimentos, conseguiu fixar a realidade em uma imagem e repetir esse feito sucessivas vezes (KOSSOY, 2014¹⁴³; KOUTSOUKOS, 2016¹⁴⁴). Essa novidade, o daguerreótipo¹⁴⁵, se espalhou pelo mundo e foi noticiada no Brasil através do *Jornal do Commercio*. O texto do jornal falava sobre a fixação de imagens “sem palheta nem lápis, sem preceitos artísticos nem dispendio de horas e dias, (...), sem mover a mão, sem abrir os olhos e até dormitando, (...)”¹⁴⁶. O daguerreótipo rapidamente se tornou um sucesso, pois proporcionava uma representação “fidedigna” da realidade (KOUTSOUKOS, 2016).¹⁴⁷

Torna-se importante salientar que, apesar de Louis Daguerre ter sido considerado o inventor da fotografia, outros cientistas e pesquisadores faziam, quase simultaneamente, outros experimentos para fixar a realidade em imagem, como por exemplo Fox Talbot, na Inglaterra, que reivindicou a propriedade da descoberta; Hippolyte Bayard, na França; e Hercule Florence, no Brasil. Distante das ruidosas manifestações que se fizeram na França e na Inglaterra, as descobertas de Florence passaram despercebidas (KOSSOY, 2014)¹⁴⁸.

De acordo com Kossoy (2014)¹⁴⁹:

Florence levou avante suas pesquisas num ambiente desprovido dos mínimos recursos tecnológicos para seu desenvolvimento, num meio escravocrata, à margem do progresso científico e cultural. Se os recursos empregados por Florence eram precários, como ele mesmo reconheceu, tal fato não o impediu

¹⁴³ KOSSOY, B. *Fotografia e história*. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial. 2014.

¹⁴⁴ KOUTSOUKOS, S. S. M. *No estúdio do fotógrafo: representação e autorepresentação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX*. Campinas, 2006. Disponível em <<http://www.dobrasvisuais.com.br/wp-content/uploads/2012/08/Negros-no-Est%C3%BAdio-do-Fot%C3%B3grafo-Sandra-Koutsoukos.pdf>> Acesso em: 14 de setembro de 2017.

¹⁴⁵ No daguerreótipo a imagem era formada sobre uma fina camada de prata polida, aplicada a uma placa de cobre e sensibilizada em vapor de iodo, sendo apresentada em luxuosos estojos decorados. Estojos, inicialmente, de madeira revestidos de couro, e, pouco mais tarde, também em baquelite, uma espécie de resina, com “passe-partout” de metal dourado em torno da imagem, com a face interna forrada, geralmente em veludo. O estojo fechado media aproximadamente 7,5 cm de largura por 9 cm de altura; e a foto, aproximadamente, 5,5 cm por 6 cm.

¹⁴⁶ *Jornal do Commercio*, 1 de maio de 1839, p. 2, Rio de Janeiro. Mantém-se a grafia original.

¹⁴⁷ KOUTSOUKOS, S. S. M. *No estúdio do fotógrafo: representação e autorepresentação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX*. Campinas, 2006. Disponível em <<http://www.dobrasvisuais.com.br/wp-content/uploads/2012/08/Negros-no-Est%C3%BAdio-do-Fot%C3%B3grafo-Sandra-Koutsoukos.pdf>> Acesso em: 14 de setembro de 2017.

¹⁴⁸ KOSSOY, B. *Fotografia e história*. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial. 2014.

¹⁴⁹ Idem.

de idealizar seu processo fotográfico em 1833 e de colocá-lo em prática a partir desta data (p. 158).

O fato de que a mesma experiência foi feita simultaneamente em diversas partes do mundo, levou Gisele Freund (1980)¹⁵⁰ a afirmar que a fotografia surgiu para atender às necessidades daquele período. Já Kossoy (2014)¹⁵¹ aponta que, indiferente de onde o pesquisador estivesse, independente do grau de "civilização" do meio, a fotografia poderia ser descoberta, no entanto, "seu desenvolvimento, aperfeiçoamento e absorção pela sociedade" só poderia ocorrer, como ocorreu, em contextos socioeconômicos e culturais diferentes do Brasil, ou seja, na época, nos países onde estava acontecendo a Revolução Industrial (KOSSOY, 2014)¹⁵².

Apenas no ano seguinte, a nova invenção "chegou" ao Brasil, como também noticiou o *Jornal do Commercio*, em 1840 (KOUTSOUKOS 2006)¹⁵³, descrevendo a experiência do abade Louis Compte, autor do primeiro¹⁵⁴ daguerreótipo tirado na América do Sul, feito na cidade do Rio de Janeiro, no Brasil, que registrou o Paço Imperial com a tropa formada à sua frente:

Finalmente passou o daguerreótipo para cá os mares, e a photographia, que até agora só era conhecida no Rio de Janeiro por theoría, he-o actualmente também pelos factos que excedem quanto se tem lido pelos jornaes tanto quanto vai do vivo ao pintado. Hoje de manhã teve lugar na hospedaria Pharoux hum ensaio photographico tanto mais interessante, quanto he a primeira vez que a nova maravilha se apresenta aos olhos dos Brasileiros. Foi o Abbade Comptes quem fez a experiência. (...) Em menos de nove minutos o chafariz do Largo do Paço, a praça do Peixe, o mosteiro de São Bento, e todos os outros objectos circumstantes se acharam reproduzidos com tal fidelidade, precisão e minuciosidade, (...) e quasi sem intervenção do artista. (17 de janeiro de 1840. Rio de Janeiro; manteve-se a grafia original)

Dom Pedro II, que na época, com 14 anos, era o imperador do Brasil, presenciou a demonstração de Compte e se interessou imediatamente pela máquina. Dom Pedro II foi um grande incentivador da fotografia, criando, posteriormente, o hábito do retrato como um símbolo de status entre a elite brasileira.

Mas, apesar do otimismo na notícia veiculada, o daguerreótipo apresentava alguns inconvenientes, como a reprodução da imagem apenas em preto e branco, o tempo de

¹⁵⁰ FREUND, G. *Photography and society*. Boston, David R. Godine, Publisher, INC., 1980, p. 28.

¹⁵¹ KOSSOY, B. *Fotografia e história*. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial. 2014.

¹⁵² Idem.

¹⁵³ KOUTSOUKOS, S. S. M. *No estúdio do fotógrafo: representação e autorepresentação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX*. Campinas, 2006. Disponível em <<http://www.dobrasvisuais.com.br/wp-content/uploads/2012/08/Negros-no-Est%C3%BAdio-do-Fot%C3%B3grafo-Sandra-Koutsoukos.pdf>> Acesso em: 14 de setembro de 2017.

¹⁵⁴ Kossoy (2014, p. 158) levanta a possibilidade de Compte ter apresentado a daguerreotipia em Salvador, anteriormente ao Rio de Janeiro, embora não haja nenhuma confirmação documental neste sentido.

exposição longo e apenas sob o sol, além de se quebrar com facilidade, aspectos que foram resolvidos com o passar dos anos (KOUTSOUKOS, 2006)¹⁵⁵.

Para aprimorar a técnica da fotografia, várias pesquisas e experimentos foram realizados em diversos países, possibilitando a diminuição do tempo de exposição (dos 20 minutos, sob o sol, para 60 segundos), o aumento da nitidez e definição da imagem, assim como um menor custo de produção e a aplicação de cores ao daguerreótipo, este último patenteado por Richard Beard, em 1942 (KOUTSOUKOS, 2006)¹⁵⁶.

Em 1842, William Henry Fox Talbot desenvolveu a técnica do calótipo, que consistia na reprodução fotográfica em papel tratado antes da exposição, com iodeto de prata, e depois, submetido a uma solução de ácido gálico, ácido acético e nitrato de prata.

Em 1855, foi apresentada, na Exposição Universal, em Paris, uma técnica de retoque de negativo. Com o aperfeiçoamento rápido desta técnica, a fotografia poderia satisfazer dois interesses opostos: quando interessasse a verdade, a máquina seria imparcial, apresentaria o registro "verdadeiro"; quando ao cliente interessasse algum retoque, como a eliminação de uma ruga, ou o "clareamento" da tez, um fotógrafo hábil no retoque, ou um auxiliar pintor, poderiam satisfazê-lo (LEMOS, 1983)¹⁵⁷. Para Sontag (2004)¹⁵⁸, esta novidade fez com que o retrato se tornasse ainda mais popular. Para esta autora, uma pintura falsa — que tem uma atribuição falsa, falsifica a história da arte, enquanto uma fotografia falsa — que foi retocada ou teve sua cena montada, falsifica a realidade. Por isso, Julia M. Cameron (1998)¹⁵⁹ entende que a fotografia pode ser qualificada como arte, pois, assim como a pintura, procura o belo, enquanto Henry Peach Robinson (1973)¹⁶⁰ afirma que fotografia é arte porque pode mentir. Junto a eles, Sontag reverbera a pergunta: a arte e a fotografia, portanto, poderiam ser “belas e mentirosas”? (p. 126-129)¹⁶¹.

Mauad (2004)¹⁶² observa que a moda do retrato foi aceita no Brasil como todos os outros costumes vindos da Europa, “para enquadrar nosso comportamento e para nos fornecer

¹⁵⁵ KOUTSOUKOS, S. S. M. No estúdio do fotógrafo: representação e autorepresentação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX. Campinas, 2006. Disponível em <<http://www.dobrasvisuais.com.br/wp-content/uploads/2012/08/Negros-no-Est%C3%BAdio-do-Fot%C3%B3grafo-Sandra-Koutsoukos.pdf>> Acesso em: 14 de setembro de 2017.

¹⁵⁶ Idem.

¹⁵⁷ LEMOS, C. Ambientação ilusória. In: *Retratos quase inocentes*. MOURA, C. E. M. de (org). São Paulo: Nobel, 1983.

¹⁵⁸ SONTAG, S. Objetos de melancolia. In: *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

¹⁵⁹ WOLF, S. (org.). *Julia Margaret Cameron's women*. New Haven e Londres, The Art Institute of Chicago e The Yale Univ. Press, 1998.

¹⁶⁰ ROBINSON, H. P., *Picture-making by photography*. Nova York, Arno Press, 1973 (cópia da edição da 5. edição, de 1897, Londres, Hazell, Watson & Viney).

¹⁶¹ SONTAG, S. Objetos de melancolia. In: *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

¹⁶² MAUAD, A. M. Entre retratos e paisagens: modos de ver e representar o Brasil oitocentista. *Revista Studium*, num. 15. Disponível em: <www.studium.iar.unicamp.br> Acesso em 15 de setembro de 2017

molduras para nossas próprias imagens" (p. 7), se tornando a forma de fotografia mais explorada comercialmente no país.

Com o avanço da técnica fotográfica e a diminuição do custo de produção das imagens, em pouco tempo, as pessoas que não pertenciam à elite também puderam “construir” sua auto-representação, isto é, ser retratadas da maneira como gostariam de ser vistas e lembradas (KOUTSOUKOS, 2006)¹⁶³. Uma dessas maneiras, era o cartão de visita: um retrato copiado em papel e colado sobre cartão rígido, no formato de um cartão de visitas convencional, que era assinado, dedicado e oferecido à outras pessoas, em sinal de amizade ou desejo de recordação, introduzindo a moda mais popular que a fotografia conheceu no século XIX.

Para Kossoy (2014)¹⁶⁴, o baixo custo envolvido concomitante ao modismo de se retratar e oferecer seu retrato, democratizou o retrato do homem através da fotografia. Democratizou porque "diante da câmara, artistas, sábios, homens de Estado, funcionários e modestos empregados são todos iguais. O desejo de igualdade e o desejo de representação das diversas camadas da burguesia se viam satisfeitos ao mesmo tempo" (FREUND, 1976, p. 58)¹⁶⁵.

Assim, o desejo pela perpetuação de sua própria imagem tornou-se, do ponto de vista psicológico, uma necessidade. A postura nobre transformou-se numa marca dos retratos feitos em estúdio durante o século XIX, o que não significa, necessariamente, que todos os retratados sejam nobres. Diante da possibilidade de se retratar:

Por que não "congelar" sua imagem de forma nobre? Por que não representar através da aparência exterior — que é, na realidade, a matéria-prima para o registro fotográfico — o personagem que ele nunca havia sido e jamais seria? Não seria esta uma fantástica possibilidade de autoilusão para sua apreciação posterior? Não seria esta uma saída digna para a imortalidade, isto é, quando seu retrato fosse apreciado no futuro pelos descendentes e desconhecidos? (KOSSOY, 2014, p. 123)¹⁶⁶

Dessa maneira, "o ateliê do fotógrafo se converte assim num armazém de acessórios que guarda preparadas, para todo o repertório social, as máscaras de seus personagens" (FREUND, 1976, p. 62)¹⁶⁷. O trabalho do fotógrafo não se restringia apenas ao seu ateliê, alcançava as paisagens de áreas urbanas ou de campo, a natureza, as pessoas em seu meio e os

¹⁶³ KOUTSOUKOS, S. S. M. *No estúdio do fotógrafo: representação e autorepresentação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX*. Campinas, 2006. Disponível em <<http://www.dobrasvisuais.com.br/wp-content/uploads/2012/08/Negros-no-Est%C3%BAdio-do-Fot%C3%B3grafo-Sandra-Koutsoukos.pdf>> Acesso em: 14 de setembro de 2017.

¹⁶⁴ KOSSOY, B. *Fotografia e história*. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial. 2014.

¹⁶⁵ FREUND, G. *La fotografía como documento social*, Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

¹⁶⁶ KOSSOY, B. *Fotografia e história*. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial. 2014.

¹⁶⁷ FREUND, G. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976. p 62.

conflitos sociais. Desde da sua invenção, a fotografia serviu para que governos e empresas registrassem seus feitos, mas "nem todos os fatos, (...) apenas os que interessavam para determinados grupos" (KOSSOY, 2014, p. 126)¹⁶⁸, o que levanta diversas questões sobre a manipulação da realidade através das fotografias — não apenas através de técnicas de retoques, mas também através do que se fotografava ou não.

A omissão, a autocensura, a censura política e todas as demais formas de censura às imagens sempre foram uma prática corrente de manipulação da informação, fato que ocorre tanto nos países em que vigoram os regimes democráticos quanto naqueles onde prevalecem a intolerância e o autoritarismo (KOSSOY, 2014, p. 127)¹⁶⁹.

Para Kossoy, também “é nas deformações, nas *omissões* e nas ‘entrelinhas’ visuais que encontramos um campo fértil para o estudo das mentalidades” (2002, p. 12, grifo nosso)¹⁷⁰. Por isso, ao observarmos uma fotografia, devemos estar atentos ao fato de que nossa compreensão do real receberá influência de uma ou de várias interpretações anteriores e levar em consideração o contexto sociopolítico e cultural em que aquela fotografia foi produzida.

Em 1888, mesmo ano da abolição da escravidão no Brasil, George Eastman lançou a primeira *Kodak*, que nos aproximou do modelo fotográfico que temos atualmente. “Você aperta o botão, nós fazemos o resto”, dizia o anúncio (COE, 1980)¹⁷¹. Mesmo com este incentivo ao amadorismo, as pessoas ainda continuaram contratando fotógrafos para ocasiões especiais e frequentando estúdios fotográficos, para tirar fotos para documentos e, cada vez menos, para outros tipos de retratos (KOUTSOUKOS, 2006)¹⁷².

Analisando a história da fotografia no Brasil, Koutsoukos (2006) considera que:

A história da fotografia no Brasil, em especial a história do retrato fotográfico, assim como em outros países, se caracterizou pela diversidade de serviços oferecidos, pela diversidade de classes da clientela, pela abertura de estúdios extravagantes, assim como de outros mais simples, por sucessos repentinos, reverso de fortunas, falências, fechamentos de estúdios um dia famosos, mudanças de ramos de atuação, grande circulação de fotógrafos de diferentes nacionalidades e níveis de status, brigas e desentendimentos entre sócios de estúdios, quebras de sociedade (mesmo quando bem sucedidas), rivalidades e disputas inevitáveis, fofocas, mas também por amizades e camaradagens. (...) Bem antes do fim do século XIX, a técnica fotográfica havia atingido um nível de manufatura (todo o material era produzido

¹⁶⁸ KOSSOY, B. *Fotografia e história*. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial. 2014.

¹⁶⁹ Idem.

¹⁷⁰ KOSSOY, B., CARNEIRO, M. L. T. *O olhar europeu. O negro na iconografia do século XIX*. São Paulo: Edusp, 2002.

¹⁷¹ COE, B., *Pioneers of science and discovery. George Eastman and the early photographers*. Bath (Inglaterra), The Pitman Press, 1980.

¹⁷² KOUTSOUKOS, S. S. M. *No estúdio do fotógrafo: representação e autorepresentação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX*. Campinas, 2006. Disponível em <<http://www.dobrasvisuais.com.br/wp-content/uploads/2012/08/Negros-no-Est%C3%BAdio-do-Fot%C3%B3grafo-Sandra-Koutsoukos.pdf>> Acesso em: 14 de setembro de 2017.

industrialmente) que já não requeria do profissional que ele tivesse algum conhecimento particular em química, ou mesmo em óptica. Todo o material necessário podia ser encontrado em lojas especializadas e o seu manuseio e a revelação das fotos se tornaram muito mais simples e menos trabalhosos (p. 37 e 38)¹⁷³.

A partir do fim do século XIX, tornou-se possível a reprodução da fotografia nas revistas, que passaram a ser um rico acervo de informações políticas, econômicas, sociais, geográficas, científicas, esportivas, entre outros, além de anúncios publicitários. Em seguida, a mesma reprodução pode ser feita nos jornais e nos outros veículos de divulgação. Assim, a fotografia passou a ter múltiplas aplicações: retrato, documental, artística, publicitária e jornalística.

De acordo com Kossoy (2014), "não se pode confundir a história da fotografia de um país com a história de um país através da fotografia" (p. 63)¹⁷⁴. As fotografias que retratam os aspectos da vida passada, no Brasil, podem servir como fontes históricas para estudos em diferentes áreas do conhecimento, quando considerado o contexto político e cultural em que foram tiradas.

No último século, se intensificaram os estudos científicos sobre a fotografia em vários países, inclusive, no Brasil. Da mesma maneira, a fotografia artística passou a ocupar espaços cada vez mais importantes, possibilitando a abertura de galerias especializadas, publicações específicas sobre esta linguagem, além de seu ensino e pesquisa. Também foi se criando o hábito de colecionar fotografias e casas de leilões passaram a comercializar obras fotográficas.

O crescente interesse que a fotografia despertou e continua despertando revela a sua importância no processo de desenvolvimento da sociedade brasileira e de sua cultura. Assim, é possível acreditar que, da mesma maneira que a fotografia foi influenciada por processos sociais e culturais, que proporcionaram seu desenvolvimento técnico, também somos — enquanto sociedade e indivíduos, influenciados por ela.

3.2. Os negros na fotografia brasileira

A fotografia, no século XIX e início do século XX, no Brasil, era ainda uma atividade realizada por classes abastadas, composta principalmente por europeus. Posteriormente,

¹⁷³ KOUTSOUKOS, S. S. M. *No estúdio do fotógrafo: representação e autorepresentação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX*. Campinas, 2006. Disponível em <<http://www.dobrasvisuais.com.br/wp-content/uploads/2012/08/Negros-no-Est%C3%BAdio-do-Fot%C3%B3grafo-Sandra-Koutsoukos.pdf>> Acesso em: 14 de setembro de 2017.

¹⁷⁴ KOSSOY, B. *Fotografia e história*. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial. 2014.

alguns pesquisadores brasileiros se ocuparam em estudar as fotografias desta época e, como Boris Kossoy e Maria Luiza Tucci Carneiro (1994)¹⁷⁵ e George Ermakoff (2004)¹⁷⁶, se voltando para a representação do negro através da fotografia.

No livro "O olhar europeu — O negro na iconografia brasileira do século XIX" (1994), Kossoy e Carneiro reúnem fotografias de negros produzidas por José Christiano de Freitas Henriques Jr.¹⁷⁷, Alberto Henschel¹⁷⁸, Jean-Victor Frond¹⁷⁹, Marc Ferrez¹⁸⁰, Militão Augusto de Azevedo¹⁸¹, Firmino & Lins, Eugênio & Maurício, João Ferreira Villela e Rodolpho Lindemann¹⁸², além de desenhos e pinturas feitos por Jean-Baptiste Debret¹⁸³, Johann Moritz Rugendas¹⁸⁴, Charles-Guillaume Thérémin, Buvelot¹⁸⁵ & Moreau¹⁸⁶, Armand Julien Pallière¹⁸⁷, Henry Koster¹⁸⁸, James Henderson, Johann Baptist Spix¹⁸⁹ & Carl Friedrich Philipp von Martius¹⁹⁰, Augusto Riedel¹⁹¹ e Paul Harro-Harring¹⁹².

Já Ermakoff (2004) reúne fotografias de negros produzidas por fotógrafos já mencionados no trabalho de Kossoy e Carneiro (1994) além de Felipe Augusto Fidanza¹⁹³, João Goston, Juan Gutierrez¹⁹⁴, Revert Henrique Klumb¹⁹⁵, Georges Leuzinger¹⁹⁶, Manoel Maria de Paula Ramos¹⁹⁷, Augusto Stahl¹⁹⁸, entre outros, alguns não identificados.

¹⁷⁵ KOSSOY, B., CARNEIRO, M. L. T. *O olhar europeu. O negro na iconografia do século XIX*. São Paulo: Edusp, 1994.

¹⁷⁶ ERMAKOFF, G. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: George Ermakoff Casa Editorial, 2004.

¹⁷⁷ Conhecido como Christiano Jr., foi um fotógrafo português (1832-1902).

¹⁷⁸ Foi um fotógrafo teuto-brasileiro (1827-1882).

¹⁷⁹ Conhecido como Victor Frond, foi um pintor e fotógrafo francês (1821-1881).

¹⁸⁰ De origem francesa, um dos mais importantes fotógrafos brasileiros do Império e das primeiras décadas da República (1843-1922).

¹⁸¹ Foi um fotógrafo brasileiro (1837-1905).

¹⁸² Foi um fotógrafo alemão (1852 — data desconhecida).

¹⁸³ Conhecido como Debret, foi um desenhista e pintor francês (1768-1848).

¹⁸⁴ Conhecido como Rugendas, foi um pintor alemão (1802-1858).

¹⁸⁵ Abram-Louis Buvelot foi um pintor e fotógrafo suíço (1814-1888).

¹⁸⁶ Louis Auguste Moreau foi um pintor francês (1818-1877).

¹⁸⁷ Muitas vezes referido erroneamente como Armand, como ocorrido na publicação de Kossoy e Tucci (1994), Arnaud Julien Pallière foi um desenhista e pintor francês (1784-1862).

¹⁸⁸ De origem inglesa e também conhecido como Henrique Costa, foi um pintor, cronista e senhor de engenho português.

¹⁸⁹ Foi um naturalista alemão (1781-1826).

¹⁹⁰ Foi um médico e botânico alemão (1794-1868).

¹⁹¹ Foi um fotógrafo alemão (1836-1877).

¹⁹² Foi um pintor, poeta e revolucionário dinamarquês (1798-1870). Veio ao Brasil, pela primeira vez, ao 41 anos, enviado pelo jornal abolicionista *The African Colonizer* para observar e registrar a condição dos negros no país. Disponível em <<https://ims.com.br/2017/06/01/sobre-paul-harro-harring/>> Acesso em 04 de setembro de 2022.

¹⁹³ Foi um fotógrafo português (1847-1903).

¹⁹⁴ Juan Gutierrez de Padilla foi um fotógrafo espanhol (1859-1897).

¹⁹⁵ Foi um fotógrafo francês (1826-1886), que ministrou aulas de fotografia para a Isabel do Brasil.

¹⁹⁶ Foi um fotógrafo e editor suíço (1813-1892).

¹⁹⁷ Foi um fotógrafo português (1835-1887).

¹⁹⁸ Théophile Auguste Stahl foi um fotógrafo francês (1828-1877).

Kossoy e Carneiro (1994)¹⁹⁹ consideram a representação do negro como a imagem que o europeu gostaria de fixar no Brasil, ora confinando-o no “exótico”, ora numa visão romântica e alegórica da escravidão, tendo como foco as *diferenças visíveis* que caracterizavam essa população, mas de uma ou outra maneira, reforçando a ideia da Igreja e da ciência da época sobre o negro, para também afirmar sua identidade de homem branco europeu, pois “a imagem fotográfica resulta de uma *construção técnica, cultural e estética/ideológica*” (p. 174, grifo nosso).

Assim, as fotografias de negros reunidas por Kossoy e Carneiro (1994) retratam desde o mercado de escravizados até as atividades que executavam nas minas, plantações, cidades ou, ainda, representando em estúdios fotográficos. Mesmo quando as fotografias retratavam momentos de dança, canto e festas, “a cultura do homem branco dito ‘civilizado’ prestou-se como critério de julgamento para o visitante [fotógrafo] estrangeiro que, tornando-a como parâmetro, interpretou as manifestações culturais dos negros como primitivas, excêntricas e esquisitas” (p. 149)²⁰⁰.

Kossoy e Carneiro (1994) também buscam, através de fontes iconográficas²⁰¹, informações sobre aqueles que são representados, suas visões de mundo e suas mentalidades, ou seja, aquilo que não se encontra explícito, pois “as fotografias se constituem em importantes testemunhos históricos, sociológicos e psicológicos, posto que retratam, implicitamente, *atitudes e intenções*” (p. 174, grifo nosso)²⁰².

Para Kossoy e Carneiro (1994), “a história do retrato fotográfico nos mostra que há um estatuto de representação a ser observado, verdadeiro ritual a ser seguido. Há uma convenção internacional ditada segundo padrões europeus de pose e vestuários a serem imitados” (p. 174)²⁰³, de maneira que o estúdio fotográfico torna-se o local onde os retratados podem se imortalizar-se nobremente (KOSSOY, 1980)²⁰⁴, pois, “(...) o ateliê do fotógrafo se converte num armazém de acessórios de um teatro que guarda preparadas, para todo o repertório social, as máscaras de seus personagens” (FREUND, 1976, p. 62)²⁰⁵.

¹⁹⁹ KOSSOY, B., CARNEIRO, M. L. T. *O olhar europeu. O negro na iconografia do século XIX*. São Paulo: Edusp, 1994.

²⁰⁰ KOSSOY, B., CARNEIRO, M. L. T. *O olhar europeu. O negro na iconografia do século XIX*. São Paulo: Edusp, 1994.

²⁰¹ Iconografia é estudo descritivo da representação visual de símbolos e imagens, sem levar em conta o valor estético que possam ter.

²⁰² KOSSOY, B., CARNEIRO, M. L. T. *O olhar europeu. O negro na iconografia do século XIX*. São Paulo: Edusp, 1994.

²⁰³ Idem.

²⁰⁴ KOSSOY, B. *A fotografia como fonte histórica: Introdução à pesquisa e interpretação das imagens do passado*. São Paulo: Museu da Indústria, do Comércio, Ciência e Tecnologia, 1980.

²⁰⁵ FREUND, G. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1976. p 62.

Nas décadas em que o cartão de visita se popularizou, negros, provavelmente libertos, frequentavam estes ateliers e contratavam fotógrafos para retratá-los aos moldes europeus: com fraque, colete, cartola, luvas e bengalas (KOSSOY, 1980)²⁰⁶.

Essa “imitação” do dominante/colonizador, é explicada por Fanon (2020)²⁰⁷ como resultado da alienação do negro pelo sepultamento de sua cultura, civilização e origem, e também pela perda de sua identidade — a questão era, portanto, ao mesmo tempo individual e social. Dessa forma, podemos perceber o desejo de se representar como o outro, de ser assimilado à cultura do colonizador, que desembocavam no não-reconhecimento do negro como negro:

(...) Pôde-se constatar que estamos diante de cenas construídas onde o negro se viu embelezado por uns e animalizado por outros; romanceado em meio à paisagem tropical ou abominado por suas manifestações culturais; estigmatizado em seu traje de escravo ou trajado aristocraticamente no cenário do estúdio fotográfico, no momento em que, já liberto, pode optar por um estilo de representação” (KOSSOY, 1980, p. 212)²⁰⁸.

Uma auto-representação digna também foi negada às pessoas negras dos séculos XIX e XX por aspectos técnicos da fotografia, fato explorado pela socióloga Lorna Roth (2016)²⁰⁹. De acordo com a autora, a fotografia foi criada por pessoas brancas e para pessoas brancas, sem preocupações com a maneira que pessoas de tons de pele mais escuros eram retratadas. Apesar do movimento pelos direitos civis, dos Estados Unidos, ter protestado contra a Kodak por causa do seu padrão de balanço de cor e pelo fato de suas emulsões fotográficas favorecerem peles mais claras, o aumento e melhoria na quantidade de nuances de marrom só aconteceu, entre os anos 1960 e 1970, em função das exigências de marcas de chocolate, que não conseguiam, através da fotografia, diferenciar seus tipos de produtos, que pelo tom apresentado, pareciam todos iguais. Os testes para esse aumento de nuances foram realizados com chocolates e com cavalos. A autora aponta, ainda, a importância de se observar e reparar os danos psicológicos causados por não se ver devidamente representado em uma fotografia. Syreeta McFadden, fotógrafa afro-americana, citada por Lorna, por exemplo, menciona a insatisfação sentida por ela e sua família ao não conseguirem ver os próprios rostos e nem se reconhecerem nas imagens produzidas²¹⁰.

²⁰⁶ KOSSOY, B. *Origens e expansão da fotografia no Brasil — século XIX*. São Paulo: Mec-Funarte, 1980.

²⁰⁷ FANON, F. *Peles negras, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

²⁰⁸ KOSSOY, B. *Origens e expansão da fotografia no Brasil — século XIX*. São Paulo: Mec-Funarte, 1980.

²⁰⁹ ROTH, L. Questão de pele. *Revista ZUM*, vol. 10. 2016.

²¹⁰ MCFADDEN, S. *Teaching the camera to see my skin*. Disponível em

<<https://www.buzzfeednews.com/article/syreetaamcfadden/teaching-the-camera-to-see-my-skin>> Acesso em 01 de agosto de 2021.

Já George Ermakoff (2004)²¹¹ caminha de forma semelhante nos temas já tratados por Kossoy. Devemos atentar, inclusive, para a pouca representação da mulher negra nas fotografias reunidas por esses pesquisadores. Nas pouquíssimas vezes em que ela, a mulher negra, aparece como motivo fotográfico, é retratada na esfera de seu trabalho enquanto escravizada (nas plantações, cidades, casas), no estúdio (exercendo seu trabalho; muitas delas, como amas de leite, posando com os filhos de seus senhores) ou na esfera de sua sexualidade. É sintomática a ausência de uma análise específica de sua representação nestas fotografias. Nas fotografias em que o caráter sexual é explícito, nas quais as mulheres negras costumam figurar seminuas, fica evidente a dupla qualificação de sua escravidão; oprimidas por sua raça e também por seu gênero. De acordo com hooks (1981)²¹²:

(...) o sexismo assomava-se maior que o racismo como uma força opressiva nas vidas das mulheres negras. (...) O sexismo era uma parte integral da ordem social e política que os colonizadores brancos trouxeram das suas terras da Europa e teve um impacto grave no destino das mulheres negras escravizadas” (p. 14).

A autora evidencia também que a nudez das mulheres negras durante a escravidão servia como uma maneira de lembrá-las de sua vulnerabilidade sexual e o estupro era um método usual de torturá-las. A exploração sexual, por seus proprietários ou pelos capatazes destes, também servia para que elas reproduzissem novos escravos. Para Sueli Carneiro (2011)²¹³, a exploração sexual é o cimento de todas as hierarquias de raça e gênero presentes em nossa sociedade.

Segundo hooks (1981)²¹⁴ e Davis (2016)²¹⁵, os aspectos que envolvem a sexualidade, assim como o servilismo atrelado às mulheres negras escravizadas, tiveram impacto político e social na sociedade pós-abolição, alimentando os estereótipos da submissão e da sexualidade. A manutenção destes estereótipos é um método estratégico de controle social, que mantém a hierarquização das raças e dos gêneros.

Dessa maneira, nos interessa investigar onde estão as mulheres negras na fotografia brasileira e como os estereótipos relacionados às elas são reforçados através da fotografia.

²¹¹ ERMAKOFF, G. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: George Ermakoff Casa Editorial, 2004.

²¹² HOOKS, b. *Não sou eu uma mulher? Mulheres negras e feminismo*. Tradução livre para a plataforma Gueto, 1981.

²¹³ CARNEIRO, S. *Enegrecer o feminismo*. Disponível em <<https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>> Acesso em 13 de maio de 2019.

²¹⁴ HOOKS, b. *Não sou eu uma mulher? Mulheres negras e feminismo*. Tradução livre para a plataforma Gueto, 1981.

²¹⁵ DAVIS, A. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

3.3. De "tipos" à fotógrafos

Como vimos anteriormente, a escravidão e a invenção da fotografia compartilharam um período da História, tanto mundial quanto brasileira. Com isso, as pessoas negras tiveram participação no desenvolvimento da técnica fotográfica, seja por sua presença ou por sua ausência, nos fazendo questionar, em ambos os casos e de diversas maneiras, o uso da fotografia como uma ferramenta do racismo.

Ainda durante a vigência da escravidão, os “tipos” eram a principal maneira pela qual as pessoas negras eram retratadas, para uso científico e também como resultado da cultura visual da época, eram padronizadas "para mostrar antes funções, atividades, tipos genéricos do que os indivíduos propriamente" (MENEZES, 2020)²¹⁶.

Além de serem retratados para diversos fins, Menezes (2020)²¹⁷ aponta que muitas fotografias só existem porque haviam negros escravizados que carregavam as câmeras fotográficas e acompanhavam a rotina dos fotógrafos. Poderíamos supor, então, que alguns negros escravizados passaram a dominar as técnicas fotográficas? Difícil responder a esta questão, já que não há registros que comprovem essa hipótese, mas em 1989, no ano seguinte à abolição jurídica da escravidão no Brasil, nasceu José Ezelino da Costa, que é tido como o primeiro fotógrafo negro brasileiro.

3.3.1. José Ezelino da Costa

José Ezelino nasceu em 1889, em Caicó, no Rio Grande do Norte, filho de Maria Bertuleza da Conceição, uma mulher ex-escravizada. De acordo com Almeida (2019)²¹⁸, é possível que a primeira câmera fotográfica de Costa tenha sido presente de um vizinho, que a trouxera do Recife (PE), e que seu conhecimento técnico tenha sido desenvolvido de maneira autodidata. A pesquisadora aponta ainda que, provavelmente, Costa tenha conhecido Bruno Bougard, fotógrafo alemão que viajava pelo sertão nordestino, no início do século XX.

Inicialmente músico em uma banda da sua cidade, Costa se estabelece como fotógrafo profissional, produzindo a iconografia de uma comunidade predominantemente branca, o que posteriormente constituiria a história visual de Caicó. No entanto, o que nos interessa aqui são as produções do fotógrafo que permaneceram quase desconhecidas até recentemente: seus

²¹⁶ MENEZES, H. *Olhos de sangue*. Disponível em <<https://revistazum.com.br/revista-zum-17/olhos-de-sangue/>> Acesso em 01 de setembro de 2022.

²¹⁷ Idem.

²¹⁸ ALMEIDA, A. *Quando a pele incendeia a memória*. Natal: Editora UFRN, 2019.

álbuns de família, que marcam uma transição fundamental nas fotografias de pessoas negras — de uma representação marcada pela afirmação de estereótipos de inferioridade, para uma documentação familiar que se respeita e respeita seus membros como sujeitos. Se anteriormente, quando o negro adentrava o estúdio fotográfico havia uma imitação do colonizador, como já mencionado nesta tese, com a produção de Costa podemos perceber a devolução da dignidade ao negro.

Não há vestígios de outros registros de famílias negras anteriores aos de Costa. Para Almeida (2019), "a importância 'histórica' da obra de José Ezelino talvez resida exatamente nesses pequenos detalhes estéticos e sociais de sua fotografia" (p. 88)²¹⁹.

Costa atuou como fotógrafo profissional de 1918 até 1937, de acordo com publicações da época:

(...) em 1918, José Ezelino já está atuando como fotógrafo profissional, único registrado na cidade de Caicó. É o que indicam os dados publicados no tradicional Almanak Laemmert, impresso no Rio de Janeiro, nas edições para os anos de 1918 a 1931, agora como *Anuario Commercial, industrial, agrícola, profissional e administrativo da Capital Federal e dos Estados Unidos do Brasil*. (edições relativas aos anos 1918-1923, 1925-1927, 1930-1931).²²⁰

E mais:

José Ezelino parece estar em atividade ainda em 1937, ao longo de quase duas décadas de prática. É o que possível supor a partir de nota na imprensa, no Jornal do Recife, em 29 de outubro, que indica o regresso a Caicó no dia 18, de volta de Recife, de José Ezelino e Humberto Gama, onde "foram a negócios" (Dos estados. Jornal do Recife, Recife, 29.10.1937, p.5).²²¹

O seu falecimento ocorreu em 1950. E, a partir de então, tem-se um longo hiato no registro da produção de fotógrafos negros e brasileiros, ainda mais quando se considera o direcionamento intencional de suas câmeras para outras pessoas negras. Se sobressaem, assim, entre outros, Walter Firmo e Januário Garcia, mas de acordo com Bispo (2020)²²², "[a fotografia] não apenas demorou a chegar às mãos de pessoas negras, mas seus primeiros criadores sequer têm, ainda hoje, a visibilidade que merecem por suas contribuições à cultura visual fotográfica no país". Para Bispo, a ausência de fotógrafos negros até 1950 pode ser atribuída ao alto custo para a prática do tradicional formato analógico e, neste aspecto, entendemos o racismo como principal ferramenta de fixação das pessoas negras na pobreza, consequentemente, impedindo-as de realizarem seus sonhos e desejos.

²¹⁹ ALMEIDA, A. *Quando a pele incendeia a memória*. Natal: Editora UFRN, 2019.

²²⁰ Disponível em <<http://fotoplus.com/duas/?tag=jose-ezelino-da-costa>> Acesso em 01 de setembro de 2022.

²²¹ Idem.

²²² BISPO, A. A. *Entre criação, documento e edição: a fotografia nas artes negras*. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/radar/artes-negras/>> Acesso em 11 de setembro de 2022.

3.3.2. Walter Firmo

Walter Firmo, nascido em 1937, no Rio de Janeiro, filho de mãe branca e pai negro — com quem conviveu com mais proximidade após os 5 anos de idade. Passou a atuar com fotografia no início de sua adolescência, como aprendiz de fotojornalista, no jornal *Última Hora*, e logo tornou-se um.

Foi quando estava fora do Brasil, que teve a percepção do racismo estrutural²²³ vivido no seu próprio país:

Walter Firmo estava com 30 anos quando foi passar uma temporada em Nova York, como correspondente da revista *Manchete*. Um dia, o chefe de redação mostrou a Firmo uma mensagem que tinha recebido de um jornalista que estava no Brasil. Nela, o jornalista dizia não entender como a Editora Bloch podia ter enviado como correspondente internacional "um mau profissional, analfabeto e negro"²²⁴.

A partir deste episódio de racismo, o fotógrafo adere ao lema *Black is beautiful*²²⁵, tanto no seu corpo, com o uso do cabelo *black power*, quanto na sua produção fotográfica, "ao construir ao longo dos últimos 50 anos, uma das mais belas trajetórias visuais dedicadas à população negra em todo o mundo (GOMES, 2022, p. 20)"²²⁶, já que, segundo Sealy (2019): "o ato de tomar a câmera nas mãos sob uma condição de opressão transforma-se em um ato de transgressão libertária, quase tão importante como o fazer da própria imagem em si, porque cria a possibilidade para algo novo ser visto, algo diferente emergir"²²⁷.

Para Firmo, nossas vidas são complexas, e esta máxima está estampada nas fotografias de pessoas negras produzidas por ele: "na expressividade de suas imagens, pelo uso da encenação, das cores, da vocação retratista, da nomeação dos sujeitos e da temática — família importa, amigos importam, amores importam, cotidiano importa, celebrar importa, iconicidade importa"²²⁸.

Ao se deparar com o racismo que anteriormente não lhe era perceptível — "(...) eu era de uma entidade jornalística que tinha força e poder na comunicação, e as pessoas me

²²³ De acordo com Almeida (2019), o racismo faz parte da estrutura da sociedade, da "normalidade" "com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares" de forma que "comportamentos individuais e processos institucionais são derivados de uma sociedade cujo racismo é regra e não exceção" (p. 50).

²²⁴ Texto reproduzido da exposição "Walter Firmo — No Verbo do Silêncio a Síntese do Grito", Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2022.

²²⁵ Em português, "preto é lindo", é um movimento cultural iniciado nos Estados Unidos, durante a década de 1960, com objetivo de valorizar as características naturais das pessoas negras, como a cor da pele, os traços faciais e os cabelos, de maneira a combater as ideias racistas construídas durante a escravidão.

²²⁶ GOMES, J. D. Amar a negritude. In: *Walter Firmo — no verbo do silêncio a síntese do grito*. São Paulo: IMS, 2022.

²²⁷ SEALY, M. *Decolonising the camera — photography in racial time*. Londres: Lawrence & Wishart, 2019.

²²⁸ Texto reproduzido presente na exposição *Walter Firmo — no verbo do silêncio a síntese do grito*, Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2022.

atendiam porque eu era o fotógrafo do *Última Hora*, era o fotógrafo do *Jornal do Brasil*, era o fotógrafo de *O Cruzeiro*, da *Manchete* (p. 237)²²⁹ — Firmo assume a responsabilidade política de retratar as pessoas negras em sua humanidade — com orgulho, altivez e dignidade, já que amar a negritude, como nos diz hooks (2019)²³⁰, é uma tarefa urgente — retirando-as, assim, da cristalização de estereótipos racistas que se propagam, sobretudo, através das imagens.

3.3.3. Januário Garcia

Januário Garcia Filho nasceu em 1943, em Belo Horizonte (MG). Com três irmãos, se tornou órfão de pai aos 5 anos e órfão de mãe, aos 10. Foi após o falecimento de sua mãe que fugiu da casa de sua família, sem rumo, para chegar ao Rio de Janeiro (RJ), onde viveu por toda a sua vida. Apesar dessas vivências trágicas, Garcia se recorda de bons momentos da infância, quando teve seus primeiros contatos com a produção visual, ainda de maneira bastante pueril.

Até os 16 anos, Garcia viveu pelas ruas da capital fluminense, sendo retirado delas pelo Serviço de Assistência ao Menor (SAM), que o abrigou e o encaminhou para a escola. Em seguida, Garcia alistou-se ao serviço militar e garantiu o seu próprio estudo nos níveis fundamental, médio e técnico, como paraquedista²³¹. Se desvinculou do serviço militar após alguns meses, para dedicar-se à fotografia e à militância antirracista, dois temas que adentraram sua vida durante o mesmo período. Eram os anos da ditadura e, pela censura e pelo risco de morte, poucas pessoas negras se manifestavam publicamente sobre os problemas sociais daquele período, assim como é possível notar também uma ausência sintomática de representações de pessoas negras.

"Eu não nasci militante. Eu não nasci fotógrafo. Eu nasci negro e, como negro, eu optei pela fotografia", diz o fotógrafo (p. 80)²³². Para Bispo (2016):

[Garcia] é uma testemunha ocular e guardião da memória visual da cultura negra, sobretudo dos principais acontecimentos em decorrência do movimento negro 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

²²⁹ FIRMO, W. O fotógrafo é um parador do tempo. In: *Walter Firmo — no verbo do silêncio a síntese do grito*. São Paulo: IMS, 2022.

²³⁰ HOOKS, B. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Ed. Elefante, 2019.

²³¹ BISPO, V. N. *Trajetoórias e olhares não convexos das (foto)escre(vivências): condições de atuação e de (auto)representação de fotografias negras e de fotógrafos negos contemporâneos*. Dissertação de mestrado — Relações Étnico-Raciais. Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET). Rio de Janeiro, 2016.

²³² Idem.

fotográfico, quanto na esfera do seu trabalho autoral de documentação visual da cultura negra brasileira e do movimento negro. (p. 82)²³³

Garcia participou da criação do Instituto de Pesquisa de Culturas Negras (IPCN), em 1975, e do Movimento Negro Unificado (MNU), em 1978, tomando para si a responsabilidade de construir a memória visual do movimento negro no Brasil, e de preservá-la, através do Instituto Januário Garcia, onde estão guardadas as fotografias produzidas por ele nos seus 60 anos de atuação e nos 36 países por onde passou.

Ao fotografar, Garcia tinha como objetivos:

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 (2016, p. 104)²³⁴.

Assim, o fotógrafo nos mostra o caráter indissociável, quando se trata de pessoas negras, do trabalho e da militância, e reposiciona o negro na história da fotografia, ao propor modos dignos de representá-los, a partir de suas próprias vivências.

Infelizmente, Garcia faleceu em 2021, durante a maturação desta tese, sendo uma das — até aquele momento — 540 mil vítimas de Covid-19²³⁵ e da negligência do Governo Federal²³⁶.

Assim como Walter Firmo e Januário Garcia, outros fotógrafos seguiram a direção proposta por José Ezelino da Costa, tanto em relação ao seu pioneirismo — como primeiro fotógrafo negro brasileiro de quem se tem registro — quanto ao rompimento com a produção fotográfica anterior que, na sua esmagadora maioria, retratava o negro em posições subalternas. Poderíamos citar, então, Ari Cândido (1951, Londrina/PR), primeiro fotorjornalista de guerra negro; Eustáquio Neves (1955, Juatuba/MG), com uma produção fotográfica que traz à tona aspectos biográficos e que dialoga com outras linguagens artísticas; Luiz Paulo Lima (1955, Porto Alegre/RS); Lázaro Roberto (1958, Salvador/BA) e a criação do arquivo afro-fotográfico Zumví²³⁷, entre muitos outros. Mas, mencionar estes nomes nos força a outra pergunta: onde estão as fotógrafas negras brasileiras?

²³³ BISPO, V. N. Trajetórias e olhares não convexos das (foto)escre(vivências): condições de atuação e de (auto)representação de fotógrafas negras e de fotógrafos negos contemporâneos. Dissertação de mestrado - Relações Étnico-Raciais. Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET). Rio de Janeiro, 2016..

²³⁴ Idem.

²³⁵ Hoje, em junho de 2023, o número de vítimas de Covid-19, no Brasil, é de 703 mil. Disponível em <<https://covid.saude.gov.br/>> Acesso em 18 de junho de 2023.

²³⁶ Presidido de 2019 a 2022 pelo execrável Jair Bolsonaro.

²³⁷ Instituição de documentação e preservação da memória fotográfica do povo negro, criada em 1990. Disponível em: <<https://www.zumvi.com.br/>> Acesso em 10 de setembro de 2022.

3.3.4. Onde estão as fotógrafas negras?

De acordo com Gonzalez (2020)²³⁸, a combinação entre o racismo e o sexismo produz diversos efeitos violentos sobre a mulher negra, que certamente são percebidos em diversos setores da sociedade, já que se tratam de aspectos estruturais. O que se confirma, também, na história da fotografia brasileira. Isso porque, segundo Bispo (2016):

A escrita com a luz [fotografia] 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. (p. 56)²³⁹

A autora também traz à tona a ausência de pesquisas acadêmicas acerca do percurso histórico e social de fotógrafas negras brasileiras (2016)²⁴⁰, que até aquele momento tal produção era inexistente. Com isso, quando analisamos a história da fotografia no Brasil, podemos perceber as violências as quais as mulheres negras são submetidas de duas maneiras: 1) através das fotografias nas quais essas mulheres são retratadas que, geralmente, reforçam estereótipos de raça e gênero e 2) através da ausência de fotógrafas negras, que pode ser resultado tanto da dificuldade de acesso ao meio e de reconhecimento profissional, quanto de um processo de apagamento epistemológico, que nos retira do lugar de produtoras de conhecimentos — em qualquer área do saber.

Ao investigar a trajetória profissional da fotógrafa negra Lita Cerqueira (1952, Salvador/BA), Bispo (2016)²⁴¹ conclui que, por esta carregar os marcadores sociais de raça e gênero, sua ascensão social e econômica sofreu com limitações, levando em consideração a dificuldade de se precificar o valor de seu próprio trabalho quando este é insistentemente deslegitimado, e o fato de que seu reconhecimento profissional veio somente no auge da sua maturidade, em 2009, quando ela já tinha mais de 30 anos de atuação, através de um convite para sua maior exposição, "A fotografia como Eu Sou", na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em comemoração ao mês da Consciência Negra. Bispo (2016)²⁴² destaca que, infelizmente, o caso de Lita não se trata de uma exceção para fotógrafas negras, mesmo que

²³⁸ GONZALEZ, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: *Por um feminismo afro-latino-americano*, org. Flavia Rios e Marcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

²³⁹ BISPO, V. N. *Trajetórias e olhares não convexos das (foto)escre(vivências): condições de atuação e de (auto)representação de fotógrafas negras e de fotógrafos negos contemporâneos*. Dissertação de mestrado — Relações Étnico-Raciais. Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET). Rio de Janeiro, 2016.

²⁴⁰ Idem.

²⁴¹ Idem

²⁴² Idem.

ela tenha despontado como uma das pioneiras da fotografia produzida por negros no Brasil, tal qual os fotógrafos mencionados anteriormente.

Em 2021, Bispo lançou o livro "A escrita com a luz das fotoescrivivências"²⁴³, no qual retoma a trajetória de diversos fotógrafos negros e contemporâneos, focando na produção baiana, entre eles, as fotógrafas negras: Lita Cerqueira, já mencionada; Sônia Chaves (1952); Dora Sousa (1952); Rita Conceição (1958) e Áurea Sant'Anna (1963), de quem, eu, na pesquisa que me serviria de base para a seleção das fotógrafas negras com as quais eu trabalharia nesta tese, não havia tomado conhecimento, o que reforça a conclusão da dissertação de mestrado de Bispo (2016)²⁴⁴, referente a falta de reconhecimento de fotógrafas negras. Possivelmente, estas mulheres fazem parte da primeira geração de fotógrafas negras brasileiras. Gostaríamos, ainda, de incluir neste mesmo rol a fotojornalista Eliária Andrade (1961), com uma produção fotográfica que já conta três décadas, e honrar a memória de Valda Nogueira (1985), fotógrafa documental, falecida em 2019.

A partir do século XXI e de suas mudanças tecnológicas advindas, entre as quais estão a ampliação do acesso à internet e a popularização da câmera digital, é perceptível notar o aumento na quantidade de fotógrafos negros e da facilidade para conhecer seus trabalhos, por exemplo, por meio das redes sociais. Para Bispo (2020)²⁴⁵, isso não é resultado apenas do surgimento de equipamentos digitais:

Outros fatores, como maior capacidade de compra no período 2003-2014, o financiamento público de cursos universitários, a política de cotas nas universidades, a oferta de cursos livres, palestras, workshops na área, fomento público a exposições e prêmios tem permitido à nova geração de artistas usarem mais a fotografia como forma de comunicarem opiniões, visões e ideias.

Então, por mais que o passado seja nebuloso, no que se refere à produção de fotógrafos negros e às fotografias de pessoas negras, o presente aponta alguma esperança de futuro com outras possibilidades.

3.4. A representação da mulher negra na fotografia

²⁴³ BISPO, V. N. *A escrita com a luz das fotoescrivivências* [livro eletrônico]. Salvador / BA: Edição da autora, 2021.

²⁴⁴ BISPO, V. N. *Trajatórias e olhares não convexos das (foto)escre(vivências): condições de atuação e de (auto)representação de fotógrafas negras e de fotógrafos negos contemporâneos*. Dissertação de mestrado — Relações Étnico-Raciais. Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET). Rio de Janeiro, 2016.

²⁴⁵ BISPO, A. A. *Entre criação, documento e edição: a fotografia nas artes negras*. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/radar/artes-negras/>> Acesso em 11 de setembro de 2022.

Como Kossoy menciona, “é nas deformações, nas *omissões* e nas ‘entrelinhas’ visuais que encontramos um campo fértil para o estudo das mentalidades” (1994, p. 12, grifo nosso)²⁴⁶. Quando analisamos os conjuntos de fotografias de negros, reunidas por Kossoy e Carneiro²⁴⁷ e por Ermakoff²⁴⁸, que foram feitas durante os últimos anos da escravidão e durante o pós-abolição — época que coincide com a invenção da fotografia — constatamos que, nas poucas fotografias onde as mulheres negras são retratadas, estas aparecem apenas em três esferas: 1) no seu trabalho enquanto escravizadas (nas plantações, cidades, casas), 2) no estúdio (exercendo seu trabalho; muitas delas, como amas de leite, posando com os filhos de seus senhores) ou 3) na esfera de sua sexualidade, nuas ou seminuas. O que essas fotografias nos dizem sobre ser uma mulher negra e sobre a posição por elas ocupadas na sociedade que estava se formando?

De acordo com hooks (2019):

Existe uma conexão direta e persistente entre a manutenção do patriarcado supremacista branco nessa sociedade e a naturalização de imagens específicas na mídia de massa, representações de raça e negritude que apoiam e mantêm a opressão, a exploração e a dominação de todas as pessoas negras em diversos aspectos (p. 33)²⁴⁹.

Isso porque os supremacistas brancos, desde a invenção da fotografia, construíram imagens de negros que sustentavam e reforçavam suas noções de superioridade racial, baseadas no desejo de dominar e escravizar, pois "reconheceram que controlar as imagens é central para a manutenção de qualquer sistema de dominação racial"²⁵⁰.

Tanto para os estudos científicos sobre raça quanto para serem vendidas, como escravizadas, as mulheres negras foram expostas nuas e as suas descrições completas eram feitas através de determinadas partes de seu corpo. As mulheres negras, então, não deveriam ser vistas como seres humanos, deveriam ser vistas como objetos ou como mais próximas — intelectual e emocionalmente, dos animais.

Representações de corpos de mulheres negras na cultura popular contemporânea raramente criticam ou subvertem imagens da sexualidade da mulher negra que eram parte do aparato cultural racista do século XIX e que ainda moldam as percepções hoje. [...] (Sander) Gilman documenta o desenvolvimento dessa imagem comentando que, "por volta do século XVIII, a sexualidade dos negros, homens e mulheres, se torna sinônimo de sexualidade desviante". Ele enfatiza que o corpo da mulher negra é forçado a

²⁴⁶ KOSSOY, B. *Origens e expansão da fotografia no Brasil — século XIX*. São Paulo: Mec-Funarte, 1980.

²⁴⁷ KOSSOY, B., CARNEIRO, M. L. T. *O olhar europeu. O negro na iconografia do século XIX*. São Paulo: Edusp, 1994.

²⁴⁸ ERMAKOFF, G. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: George Ermakoff Casa Editorial, 2004.

²⁴⁹ HOOKS, b. Introdução: atitude revolucionária. In: *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Ed. Elefante, 2019.

²⁵⁰ Idem.

servir como "um ícone para a sexualidade negra em geral" (HOOKS, 2019, p. 130-131)²⁵¹.

Para a iconografia do século XIX, partes específicas da anatomia das mulheres negras são designadas como mais merecedoras de atenção do que outras: as partes sexuais²⁵². Atualmente, muitas imagens de mulheres negras se fixam nos cabelos, que também passaram a representar uma sexualidade animalesca.

Constantemente bombardeadas por imagens que representam seus corpos como descartáveis e tendo a percepção de que estes corpos recebem atenção apenas quando são sinônimos de acessibilidade e disponibilidade — quando são sexualmente desviantes — as mulheres negras internalizam esses pensamentos ou resistem contra eles, se apropriando e explorando estes estereótipos negativos para garantir o controle sobre a representação de si mesmas, porque:

As imagens desempenham um papel crucial na definição e no controle do poder político e social a que têm acesso indivíduos e grupos sociais marginalizados. A natureza profundamente ideológica das imagens determina não só como outras pessoas pensam a nosso respeito, mas como nós nos pensamos a nosso respeito (PARMAR, 1990)²⁵³.

As experiências de racismo e machismo vividas são internalizadas e influenciam o processo de subjetividade das mulheres negras.

(...) para as pessoas negras, a dor de aprender que não podemos controlar nossas imagens, como nos vemos (se nossas visões não forem descolonizadas) ou como somos vistos, é tão intensa que isso nos estraçalha. Isso destrói e arreventa as costuras de nossos esforços de construir o ser e de nos reconhecer. Com frequência, ficamos devastados pela raiva reprimida, nos sentimos exaustos, desesperançados e, às vezes, simplesmente de coração partido. Essas lacunas na nossa psique são os espaços nos quais penetra a cumplicidade irrefletida, a raiva autodestrutiva, o ódio e o desespero paralisante (HOOKS, 2019, p. 35-36)²⁵⁴.

²⁵¹ HOOKS, b. Introdução: atitude revolucionária. In: *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Ed. Elefante, 2019.

²⁵² Talvez, um dos exemplos mais representativos desta prática racista e sexista tenha acontecido com Sarah Baartman. Mulher originária do khoisan, Sarah foi escravizada na África do Sul. Pelo tamanho e forma de suas nádegas e órgãos genitais, considerados exóticos pelo médico britânico Alexander Dunlop, Sarah foi transferida para a Inglaterra e passou a ser exposta num show, com uma performance de canto e dança, sob a alcunha de Vênus Hotentote. Alguns apoiadores de Sarah levaram seu caso ao Tribunal do Rei, em Westminster Hall, em 1811, e sua exibição pública foi proibida na Inglaterra. Alguns anos depois, Sarah foi levada para a França, onde o show exploratório de sua imagem continuou. Faleceu no ano seguinte e teve seu corpo examinado e dissecado pelo zoologista Georges Cuvier. Depois de seu corpo ser parcialmente preservado, foi exposto no Museu do Homem, em Paris, até 1974. Após pedido do, então, presidente Nelson Mandela e uma longa negociação com o governo francês, os restos mortais de Sarah retornaram à África do Sul, em 2002, sendo enterrados no seu local de nascimento, onde foi construído um memorial em sua homenagem. Como classificado por Mbembe (2018), Sarah sofreu uma tripla sujeição, tendo seu corpo negro transformado em objeto, mercadoria e moeda. (SARA BAARTMAN. In: *Biografia de mulheres africanas*. Disponível em <<https://www.ufrgs.br/africanas/sara-baartman-1789-1815/>> Acesso em 20 de agosto de 2021)

²⁵³ PARMAR, P. *Black Feminism: the politics of articulation*. London: 1990.

²⁵⁴ HOOKS, b. Introdução: atitude revolucionária. In: *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Ed. Elefante, 2019.

Uma das formas de encarar essas feridas e curá-las, para hooks (2019)²⁵⁵, é intervir de maneira crítica nestas representações e transformá-las: criar e apresentar alternativas, questionar quais tipos de imagens subverter e nos afastar de pensamentos dualistas sobre o que é bom ou mau, no campo da imagem, considerando a perspectiva política de onde nós sonhamos, olhamos, criamos e agimos. Essa luta para nos definirmos internamente, desconsiderando os estereótipos racistas e machistas que tentam nos aprisionar em definições do que é uma mulher negra, recorda o passado enquanto criamos novas formas de imaginar e construir o futuro.

De acordo com Stuart Hall (1996)²⁵⁶,

Identidade cultural (...) tanto é uma questão de "ser" quanto de "se tornar, ou devir". Pertence ao passado, mas também ao futuro. Não é algo que já exista, transcendendo a lugar, tempo, cultura e história. As identidades culturais provêm de alguma parte, têm histórias. Mas, como tudo o que é histórico, sofrem transformação constante. Longe de fixas eternamente em algum passado essencializado, estão sujeitas ao contínuo "jogo" da história, da cultura e do poder. As identidades, longe de estarem alicerçadas numa simples "recuperação" do passado, que espera para ser descoberto e que, quando o for, há de garantir nossa percepção de nós mesmos pela eternidade, são apenas os nomes que aplicamos às diferentes maneiras que os posicionam, e pelas quais nos posicionamos, nas narrativas do passado.

hooks (2019)²⁵⁷ questiona "o que o futuro nos reserva se nosso entretenimento no presente é o espetáculo da colonização contemporânea, da desumanização e do esvaziamento do poder, no qual a imagem serve como uma ferramenta assassina?" (p. 40). Só é possível pensarmos numa transformação na nossa situação atual — social e subjetiva, quando transformarmos as imagens das mulheres negras, nossos modos de olhar e a maneira como somos vistas. Considerando a representação da mulher:

para desafiar representações dominantes, é necessário antes de tudo compreender como elas funcionam, para então procurar os pontos de possíveis transformações produtivas. Desse entendimento brotam várias políticas e práticas de produção cultural de resistência, entre as quais estão as intervenções feministas. [...] há uma outra justificativa para uma análise feminista das imagens dominantes das mulheres: não poderiam elas nos ensinar a reconhecer inconsistências e contradições dentro das tradições dominantes de representação, a identificar os pontos de partida para nossas intervenções — rachaduras e fissuras através das quais é possível capturar vislumbres do que seria possível em outras circunstâncias, visões de "um mundo fora da ordem que não é visto nem pensado normalmente?" (KUHN, 1985)²⁵⁸.

²⁵⁵ HOOKS, b. Introdução: atitude revolucionária. In: *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Ed. Elefante, 2019.

²⁵⁶ HALL, S. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 24, p. 68-75, 1996.

²⁵⁷ HOOKS, b. Introdução: atitude revolucionária. In: *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Ed. Elefante, 2019.

²⁵⁸ KUHN, A. *Power of the image: essays on representation and sexuality*. New York: Routledge, 1985.

Dessa maneira, nós, mulheres negras, devemos confrontar as velhas representações sobre quem "somos", buscar novas formas de escrever e falar sobre raça e gênero, trabalhando para produzir novas imagens, onde sejamos vistas como sujeitas, e não mais como objetos aprisionados à práticas racistas e sexistas.

CAP. 4: DE UMA SUBJETIVIDADE UNIVERSAL PARA A SUBJETIVIDADE DAS MULHERES NEGRAS

A frase célebre de Simone de Beauvoir, "não se nasce mulher, torna-se mulher"²⁵⁹, inaugura o segundo volume de seu livro "O segundo sexo" (1949/2020), que é um marco nos estudos feministas. Isso porque, até então, o conhecimento sobre as noções de mulher vinham sendo construídas a partir de diversas áreas, mas não da Filosofia.

Já a psiquiatra e psicanalista Neusa Santos Souza (1983/2021)²⁶⁰, já mencionada nesta tese, ao investigar as questões raciais no Brasil, determina que:

(...) nascer com a pele preta e/ou outros caracteres do tipo negroide e compartilhar de uma mesma história de desenraizamento, escravidão e discriminação racial não organizam, por si só, uma identidade negra. Ser negro é, além disso, tomar consciência do processo ideológico que, através de um discurso mítico acerca de si, engendra uma estrutura de desconhecimento que o aprisiona numa imagem alienada, na qual se reconhece. Ser negro é tomar posse dessa consciência e criar uma nova consciência que reassegure o respeito às diferenças e que reafirme uma dignidade alheia a qualquer nível de exploração. Assim, ser negro não é uma condição dada, a priori. É um vir a ser. *Ser negro é tornar-se negro.* (p. 115, grifo nosso)

Enquanto Lélia Gonzalez (1988/2022), também mencionada anteriormente, contribuindo com o entrecruzamento das experiências de raça e gênero, nos diz que "(...) a gente nasce preta, mulata, parda, marrom, roxinha, dentre outras. Mas *se tornar* negra é uma conquista" (p. 269, grifo nosso)²⁶¹.

Independente do sujeito apresentado por cada uma dessas intelectuais — mulher, negro ou mulher negra, o ponto central de suas afirmações é o verbo *tornar-se*, que nos remete, imediatamente, a um processo contínuo, sem fim, e, sobretudo, não essencialista. Esta continuidade é a característica fundamental do conceito de subjetividade — que foi inicialmente delimitado pela Filosofia e do qual se faz uso na Psicologia. Como nesta tese investigamos a constituição da subjetividade de mulheres negras, trabalharemos com teorias da subjetividade que nos direcionem a refletir sobre aspectos de raça e gênero.

De acordo com Figueiredo (1994)²⁶², alguns acontecimentos sociais, entre os séculos XIV e XVII, foram propícios para o surgimento do conceito de subjetividade, vinculado ao discurso psicológico da modernidade. São eles: a emergência do humanismo renascentista nas

²⁵⁹ BEAUVOIR, S. *O Segundo Sexo*, v.I, II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.

²⁶⁰ SOUZA, N. S. *Tornar-se negro — ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão*. 1a ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

²⁶¹ GONZALEZ, L. *A importância da organização da mulher negra no processo de transformação social*. In: *Por um feminismo afro-latino-americano*, org. Flavia Rios e Marcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

²⁶² FIGUEIREDO, L. C. M. *A invenção do psicológico — Quatro séculos de subjetivação (1500-1900)*. São Paulo: Escuta, 1994.

artes e na filosofia; a reforma pastoral da Igreja Católica e o centramento da cultura moderna na figura do "homem" decorrente do Iluminismo, que resultaram numa problematização moderna do sujeito na filosofia, nas ciências, mas também na vida cotidiana.

Apenas na passagem do século XVII para o XVIII é que o sujeito torna-se indivíduo e é só no século seguinte que este indivíduo ganha uma subjetividade. Por isso, vale ressaltar que sujeito e subjetividade não são instâncias simétricas. Segundo Prado Filho e Martins (2007):

(...) não existe naturalmente esta unidade e esta fidelidade a si mesmo — esta relação, esta colagem das características subjetivas em um sujeito, esta individualização da subjetividade, é resultado dos jogos de normalização e de marcação da identidade, característicos das sociedades Ocidentais modernas (p. 17)²⁶³.

De acordo com os mesmos autores, é com Kant que surge a primeira problematização da subjetividade, quando este reflete sobre as possibilidades de produção de verdades sólidas, objetivas e universais — válidas para todos — e leva em conta que quem produz o conhecimento é sempre um sujeito singular, histórico e falível. É assim, portanto, que a subjetividade surge dentro das preocupações filosóficas, a respeito da construção de conhecimento, como algo que necessita ser neutralizado e superado a fim de uma verdade objetiva. Essa conotação negativa da subjetividade, já que a entende como uma contraposição à objetividade, ou seja, como um impeditivo para o conhecimento científico, persistiu por muitos anos. Atualmente, muitas epistemologias contemporâneas apontam que a subjetividade não contamina a produção de conhecimento e, sim, é parte constitutiva dela.

Somente na passagem para o século XX, com a criação da Psicanálise, é que o termo "subjetividade" migrou para os domínios psicológicos, designando uma instância interna, o campo de experiências do sujeito, e constituindo um objeto de estudo científico. Para a Psicanálise freudiana, a subjetividade é inerente ao sujeito — que surge também como universal, enquanto sujeito do inconsciente, sujeito do desejo.

A partir de então, após a criação desse novo campo de conhecimento, surgem, no atravessamento do século XX, uma série de abordagens distintas para os fenômenos psicológicos, que se deslocam dos aspectos biológicos para os aspectos culturais, dos aspectos naturais para os aspectos históricos, dos aspectos individuais para os coletivos, isto é, nas palavras de Prado Filho e Martins (2007), "o olhar torna-se sempre mais social, histórico e

²⁶³ PRADO FILHO, K.; MARTINS, S. A subjetividade como objeto da(s) Psicologia(s). *Psicologia & Sociedade*; 19 (3): p. 14-19, 2007.

político, desenhando objetos sociais, centrando foco nas relações, mas também no material, buscando superar as concepções idealistas, subjetivistas e individualizantes" (p. 15)²⁶⁴.

Assim, o conceito de subjetividade passa do campo da Psicanálise para a Psicologia logo quando esta surge, mas somente no final do século é que ele perde seu sentido naturalizado e substancializado de interioridade e passa a ser delimitado a partir de termos históricos, sociais e políticos. Essa conceituação histórico-política da subjetividade, a partir de uma visão crítica da Psicologia, se apresenta como alternativa às ideias de identidade e personalidade, já que, contrariando o "sujeito universal", propõe justamente a investigação das diferenças entre os sujeitos (PRADO FILHO e MARTINS, 2007)²⁶⁵. Portanto, para entendermos o que é a subjetividade, nesta pesquisa, precisamos

Descentralizar a análise da subjetividade deste eixo habitual do desenvolvimento da personalidade e da identidade, tomando-a como resultado da dispersão de forças sociais, implica tratá-la como figura histórica que não tem centro, permanência, inerência ou substância, nem qualquer sentido, naturalizante, biológico, genético ou determinista, e pensá-la em movimento, como virtualidade, efeito holográfico que existe concretamente ali onde não há nada de palpável (p. 16)²⁶⁶.

Assim, a subjetividade se constitui a partir das forças que atravessam o sujeito, no movimento, no processo, e além de ser da ordem dos efeitos, é da ordem da exterioridade, assim como se determina a "dobra" em Deleuze (1988)²⁶⁷: uma inflexão da exterioridade que gera efeitos na interioridade, produzida em relações saber-poder²⁶⁸ e na relação do sujeito consigo mesmo. Por isso, poderíamos dizer que é preciso haver um ponto de encontro entre as práticas de objetivação pelo saber-poder e os modos de subjetivação, criando uma forma de reconhecimento de si mesmo como sujeito desta norma (PRADO FILHO e MARTINS, 2007)²⁶⁹. Assim, não bastaria alguém nomear o outro como negro, é preciso que ele se reconheça neste marcador social e o reproduza em si mesmo, subjetivando-se como negro.

Uma vez que saber e poder encontram-se imbricados na teoria foucaultiana, duvidar dos enunciados que nos delimitam e sustentam nossas regularidades subjetivas e sociais é uma ação política, pois esse ato se configura como uma transgressão do discurso vigente, uma resistência ao poder e uma prática concreta de liberdade, já que é através de uma política das

²⁶⁴ PRADO FILHO, K.; MARTINS, S. A subjetividade como objeto da(s) Psicologia(s). *Psicologia & Sociedade*; 19 (3): p. 14-19, 2007.

²⁶⁵ Idem.

²⁶⁶ Idem.

²⁶⁷ DELEUZE, G. *Foucault*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1988.

²⁶⁸ Em Foucault, como vimos anteriormente, saber e poder encontram-se imbricados.

²⁶⁹ PRADO FILHO, K.; MARTINS, S. A subjetividade como objeto da(s) Psicologia(s). *Psicologia & Sociedade*; 19 (3): p. 14-19, 2007.

identidades que o Estado governa a cada um/a/e de nós (PRADO FILHO e MARTINS, 2007)²⁷⁰.

Sendo assim, a constituição da subjetividade, a partir de uma mirada histórico-política, considera que não bastaria saber o que se é, mas recusar o que se é, pois, de acordo com Dreyfus e Rabinow (1995):

A conclusão seria que o problema político, ético, social e filosófico de nossos dias não consiste em tentar liberar o indivíduo do Estado nem das instituições do Estado, mas nos liberarmos tanto do Estado quanto do tipo de individualização que a ele se liga. Temos que promover novas formas de subjetividade através da recusa deste tipo de individualidade que nos foi imposta há vários séculos (p. 239)²⁷¹.

Dessa maneira, tornar-se uma sujeita negra é um processo que passa pela recusa do discurso social carregado de estereótipos inferiorizantes, para a criação de um discurso sobre si, como bem nos lembra Souza (1983/2021)²⁷², que é uma das formas de se exercer autonomia. Audre Lorde (2019)²⁷³, poeta e feminista negra, também destaca a importância de mulheres negras se autodeterminarem como "a decisão de definirmos quem somos, nos darmos um nome, falarmos por nós, em vez de nos deixarmos definir pelos outros ou deixar que os outros falem por nós" (p. 54)²⁷⁴, já que o silêncio nos imobiliza.

Kilomba (2019)²⁷⁵ defende, além da fala — que estilhaça a máscara do silenciamento, imposta às pessoas negras pelo colonialismo — a escrita como um ato político no processo de tornar-se uma sujeita negra: "enquanto escrevo, eu me torno a narradora e a escritora da minha própria realidade, a autora e a autoridade na minha própria história. Nesse sentido, eu me torno a oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminou" (p. 28)²⁷⁶. A partir de hooks (1989), a autora resgata o uso dos conceitos de "sujeito" e "objeto" para enfatizar a importância da escrita no projeto de subjetivação. Enquanto sujeitos "têm o direito de definir suas próprias realidades, estabelecer suas próprias identidades, de nomear suas histórias" (hooks, 1989, p. 42 *apud* Kilomba, 2019)²⁷⁷, como objetos, "nossa realidade é definida por outros, nossas identidades são criadas por outros" (Kilomba, 2019, p. 28)²⁷⁸ e nossa "história

²⁷⁰ PRADO FILHO, K.; MARTINS, S. A subjetividade como objeto da(s) Psicologia(s). *Psicologia & Sociedade*; 19 (3): p. 14-19, 2007.

²⁷¹ DREYFUS, H.; RABINOW, P. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica — Para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

²⁷² SOUZA, N. S. *Tornar-se negro — ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão*. 1a ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

²⁷³ LORDE, A. A transformação do silêncio em linguagem e ação. In: *Irmã Outsider*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

²⁷⁴ Idem.

²⁷⁵ KILOMBA, G. *Memórias da plantação — Episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

²⁷⁶ KILOMBA, G. *Memórias da plantação — Episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019..

²⁷⁷ Tradução semelhante pode ser encontrada em: hooks, b. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Editora Elefante, 2019, p. 100.

²⁷⁸ KILOMBA, G. *Memórias da plantação — Episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

designada somente de maneiras que definem (nossa) relação com aqueles que são sujeitos" (hooks, 1989, p. 42 *apud* Kilomba, 2019)²⁷⁹. Ademais, para a autora, a recusa do discurso sobre mulheres negras carrega dois processos complementares: a oposição e a reinvenção: "a oposição por si só não basta. Não se pode simplesmente se opor ao racismo, já que no espaço vazio, após alguém ter se oposto e resistido" (Kilomba, 2019, p. 28-29)²⁸⁰, "ainda há a necessidade de tornar-se — de fazer-se (de) novo"²⁸¹ (hooks, 1990, p. 15 *apud* Kilomba, 2019).

Ainda segundo Kilomba (2019)²⁸², em sentidos mais profundos, só é possível que pessoas negras exerçam a autonomia após o processo de descolonização de si. A autora utiliza a metáfora da colonização para falar sobre o racismo cotidiano (que se expressa como uma atualização das violências ocorridas durante o período de escravidão), pois as mulheres negras entrevistadas por ela sentem nestas vivências "que estão sendo invadidas como um pedaço de terra. Seus corpos são explorados como continentes, suas histórias recebem novos nomes, suas línguas mudam; e, acima de tudo, elas se veem moldadas por fantasias invasivas de subordinação"(p. 225)²⁸³. Assim, o sujeito branco tenta se reapropriar do seu objeto perdido — o negro.

Dessa maneira, descolonizar-se é despir-se da fantasia de Outro/a colocada pelos brancos e vestir-se com uma roupagem própria, feita por si mesmo/a/e. Para isso, a autora defende a descolonização de si como um processo, que é atravessado por algumas etapas, independentes de uma ordem. São elas: 1) em vez de perguntar-se "O que eu fiz (no episódio de racismo)?", perguntar-se "O que o racismo fez comigo?"; essa mudança de perspectiva precede o momento no qual alguém se torna o sujeito falante, falando sobre sua própria realidade, ocupando-se de si mesmo/a/e, já que a pergunta proposta se direciona para a sua subjetividade; 2) definir os limites na relação com o branco e delimitar o acesso a si mesmo/a/e, a fim de se tornar independente da branquitude²⁸⁴, pois "como o racismo cotidiano

²⁷⁹ Tradução semelhante pode ser encontrada em: hooks, b. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Editora Elefante, 2019, p. 100.

²⁸⁰ KILOMBA, G. *Memórias da plantação — Episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

²⁸¹ Na edição brasileira do livro citado, *Anseios: raça, gênero e políticas culturais*, de bell hooks, publicado em 2019 pela Editora Elefante, o trecho é traduzido como "ainda há a necessidade do devir — da renovação de si mesmo" (p. 55). No entanto, para a reflexão desta tese optamos por utilizar a tradução que consta na construção de argumento de Grada Kilomba em seu livro *Memórias da plantação — Episódios de racismo cotidiano*, já referenciado aqui anteriormente.

²⁸² KILOMBA, G. *Memórias da plantação — Episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

²⁸³ Idem.

²⁸⁴ De acordo com Schucman, "a branquitude é entendida como uma posição em que sujeitos que ocupam esta posição foram sistematicamente privilegiados no que diz respeito ao acesso a recursos materiais e simbólicos, gerados inicialmente pelo colonialismo e pelo imperialismo, e que se mantêm e são preservados na contemporaneidade. Portanto, para se entender a branquitude é importante entender de que forma se constroem as estruturas de poder concretas em que as desigualdades raciais se ancoram" (2012, p. 23).

é invasivo, é o estabelecimento de limites que leva à própria descolonização (...). Para alcançar um novo papel de igualdade, é preciso também colocar-se fora da dinâmica colonial; isto é, é preciso despedir-se daquele lugar de Outridade" (p. 230)²⁸⁵; 3) libertar-se da fantasia de querer ser compreendido/a/e pelo consenso branco — o público; 4) despedir-se da fantasia de perfeição, que aprisiona a pessoa negra num papel de servidão, pois ela sempre precisaria reagir da melhor maneira à branquitude. Portanto, estas são as tarefas para se chegar ao eu complexo, como diz a autora, ou à própria subjetividade.

Kilomba (2019)²⁸⁶ aponta também que para atravessar estas tarefas a fim de tornar-se sujeito/a/e, até que as pessoas negras se conscientizem da sua negritude, há ainda uma sequência de mecanismos de defesa do ego em ação: negação, frustração, ambivalência, identificação e descolonização. Lembramos aqui que, mecanismo de defesa do ego diz respeito à uma designação geral para todas as técnicas utilizadas pelo ego para se proteger de conflitos externos.

Segundo a autora (2019), a negação "é o mecanismo de defesa do ego no qual uma experiência só é admitida ao consciente em sua forma negativa" (p. 236)²⁸⁷. Isso acontece porque nós, pessoas negras, aprendemos a falar com a linguagem do opressor, como, por exemplo, "não existe racismo" (p. 236, grifo da autora)²⁸⁸. Se comunicar a partir da negação pouparia as pessoas negras de lidar com o impacto que algumas informações causam quando são admitidas ao consciente. O segundo mecanismo, a frustração, é o estado seguinte à conclusão da privação ao mundo branco. Assim,

A frustração refere-se, portanto, à falta de oportunidades necessárias para a satisfação, o *sujeito negro* sente-se insatisfeito porque percebe que não tem as mesmas oportunidades que o consenso *branco*. Fica-se frustrada/o com a/o "*outra/o*" *branca/o* e com a sociedade branca em geral. A sequência da frustração é — agressão — ansiedade — defesa — inibição (p. 236-237, grifo da autora)²⁸⁹.

Depois de experienciar a frustração, portanto, a pessoa negra "convive com sentimentos ambivalentes em relação ao *sujeito branco*" (p. 237, grifo da autora)²⁹⁰. Para Kilomba, a ambivalência, terceiro mecanismo de defesa do ego neste esquema apresentado, refere-se "a uma atitude emocional subjacente em que as opiniões contraditórias derivam da mesma fonte" (p. 237)²⁹¹, como, por exemplo, sentir raiva e culpa em relação às pessoas

²⁸⁵ KILOMBA, G. *Memórias da plantação — Episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

²⁸⁶ Idem.

²⁸⁷ Idem.

²⁸⁸ Idem.

²⁸⁹ Idem.

²⁹⁰ Idem.

²⁹¹ Idem.

brancas. Dessa forma, esse momento seria uma preparação ao mecanismo seguinte, a identificação. De acordo com Laplanche e Pontalis (1988)²⁹², a identificação é um processo no qual se "assimila um aspecto do outro e [se] é transformado, total ou parcialmente, segundo o modelo que o outro fornece" (p. 205). Dessa forma, a identificação de pessoas negras com outras pessoas negras funcionaria, de maneira secundária, como uma prevenção à identificação alienante com a branquitude. Assim, de acordo com Kilomba (2019):

Em vez de se identificar com a/o "outra/o" branca/o, desenvolve-se uma identificação positiva com sua própria *negritude*, o que por sua vez, leva a um sentimento de segurança interior e de autorreconhecimento. Tal processo leva à reparação e à abertura em relação às/aos "outras/os" brancas/os, uma vez que, internamente, o sujeito negro está fora da ordem colonial (p. 237, grifo da autora e grifo nosso)²⁹³.

É possível entender todo este processo de descolonização como a constituição da subjetividade de pessoas negras, especificamente, de mulheres negras, que são os corpos da pesquisa de Kilomba (2019), pois retiram-se do que o branco diz sobre si para se construírem a partir de outras referências, "todo o processo alcança um estado de descolonização; isto é, internamente, não se existe mais como a/o "Outra/o", mas como o eu" (p. 238)²⁹⁴.

Dessa maneira, entendemos a subjetividade como o tema central desta investigação, posto que somente este conceito logra explicar o processo constante de se subjetivar como mulher negra vivido tanto pelas fotógrafas entrevistadas — antes, durante e após a decisão de fotografar mulheres negras como uma prática contra o racismo e o sexismo que impregnam as imagens — quanto pelas fotografadas, antes, durante e após o ensaio fotográfico realizado.

²⁹² LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

²⁹³ KILOMBA, G. *Memórias da plantação — Episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

²⁹⁴ Idem.

CAP. 5: MÉTODO DA PESQUISA

Partimos da constatação de que mulheres negras são confrontadas, insistentemente, com fotografias de outras mulheres negras que reafirmam estereótipos construídos durante o período de escravidão e no pós-abolição e que essas fotografias impactam negativamente a construção da subjetividade dessas mulheres.

Para modificar a situação atual, subjetiva e social das mulheres negras, é necessário, então, a criação de imagens libertadoras — como preconiza hooks (2019)²⁹⁵, que, de alguma maneira, lhes ofereçam a alforria dos estereótipos de raça e gênero associados à elas — tornando-as sujeitas, e que partam do próprio processo de constituição da subjetividade das fotógrafas responsáveis por essas fotografias.

Assim, esta pesquisa nasce das perguntas: O que contribuiu para a produção de um projeto fotográfico sobre mulheres negras? Ver-se em imagens libertadoras impacta a subjetividade de mulheres negras? De qual(is) maneira(s)? Qual(is) diferença(s) são percebidas entre as imagens que reforçam estereótipos e as imagens dos projetos fotográficos que produziu ou do qual participou? Que percepção têm sobre essas diferenças? Relacionam a construção de imagens libertadoras como formas de resistência e luta?

Para responder essas perguntas, trabalhamos com uma pesquisa *qualitativa*, pois "os métodos qualitativos enfatizam as especificidades de um fenômeno em termos de suas origens e sua razão de ser" (HAGUETTE, 1992, p. 63)²⁹⁶. Como essa pesquisa investiga aspectos da subjetividade de mulheres negras, nos parece o método mais adequado com o qual se trabalhar.

Esta pesquisa tem como objetivo principal:

- 1) Verificar se e de qual(is) maneira(s) participar de um projeto fotográfico, realizado por fotógrafas negras — contemporâneas e brasileiras, que desconstrói estereótipos racistas e sexistas atrelados às mulheres negras, impactou a subjetividade das mulheres negras fotografadas.

As participantes desta pesquisa serão mulheres negras brasileiras, de diferentes regiões do país, faixa etária, nível de escolaridade e classe econômica.

Para isso, tivemos como etapas da pesquisa:

- 1) Pesquisa bibliográfica sobre a representação das pessoas negras na fotografia brasileira, especificando para a representação das mulheres negras;

²⁹⁵ HOOKS, b. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Ed. Elefante, 2019.

²⁹⁶ HAGUETTE, T. M. F. *Metodologias qualitativas na Sociologia*. 3ª ed. rev. e atual. Petrópolis: Vozes, 1992.

- 2) Pesquisa sobre projetos fotográficos, realizados por fotógrafas negras brasileiras, que tematizem a mulher negra, considerando aspectos de raça e gênero;
- 3) Seleção e análise dos quatro (4) projetos com os quais trabalharemos. As fotógrafas selecionadas são: Cat Tenório (com o coletivo Catsu Street, de São Paulo/SP), Pretícia Jerônimo (de Curitiba/PR), Helen Salomão (de Salvador/BA) e Mariana Ser (de São Paulo/SP). Estes projetos serão caracterizados posteriormente. A seleção dos projetos foi realizada a fim de privilegiar diversas linguagens fotográficas e diversos conceitos e elementos sobre quem é a mulher negra, já que acreditamos que não há uma definição única. Por isso, também, há projetos de diferentes regiões do Brasil, com mulheres negras de diferentes faixa etária, nível de escolaridade e classe econômica;
- 4) Submissão do projeto ao Comitê de Ética;
- 5) Aprovação do projeto pelo Comitê de Ética;
- 6) Contato inicial com as fotógrafas sobre a construção dos projetos fotográficos. Os dados serão coletados por escrito ou por áudio e vídeo e transcritos;
- 7) Envio do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) para assinatura das fotógrafas;
- 8) Entrevistas com as fotógrafas. A entrevista será semi-estruturada, através de narrativas autobiográficas, de maneira que possam elaborar suas falas sobre raça e gênero, representação e construção de subjetividade, contrastando como pensavam essas questões antes de produzir o projeto fotográfico e agora, depois de ter produzido.
- 9) Seleção das mulheres negras fotografadas nos projetos escolhidos que serão entrevistadas. Manteremos, no mínimo, 1 (uma) entrevistada por projeto fotográfico;
- 10) Envio do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) para assinatura das fotografadas;
- 11) Entrevistas com as fotografadas. A entrevista será semi-estruturada, através de narrativas autobiográficas, de maneira que possam elaborar suas falas sobre raça e gênero, representação e construção de subjetividade, contrastando como pensavam essas questões antes de participar do projeto fotográfico e agora,

depois de ter participado. Os dados serão coletados por áudio e/ou por vídeo e transcritos;

12) Análise dos dados coletados.

Para trabalharmos com os dados coletados, utilizaremos a interseccionalidade como ferramenta analítica, por se tratar de um método investigativo que:

(...) considera que as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia e faixa etária — entre outras — são inter-relacionadas e moldam-se mutuamente. A interseccionalidade é uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas (BILGE e COLLINS, 2021, p. 15-16)²⁹⁷.

Segundo Bilge e Collins (2021)²⁹⁸, essas categorias não se manifestam como entidades distintas e nem se excluem mutuamente, ao contrário, se sobrepõem e funcionam de maneira unificada. Assim, não há privilégio de uma categoria sobre a outra. Por isso, nesta pesquisa, em que as categorias de raça e gênero tem um papel central, utilizamos a Interseccionalidade como método analítico.

Ainda, por se tratar de uma pesquisa no campo de conhecimento da Psicologia, privilegiamos, na nossa análise, episódios em que as sujeitas entrevistadas discorrem sobre os impactos que as percepções sobre raça e gênero tiveram nas constituições das suas subjetividades, enquanto mulheres negras, principalmente, aquelas que dizem respeito à fotografia e seus usos e aos projetos fotográficos que produziram ou dos quais participaram.

5.1. Procedimentos da pesquisa

Como ponto de partida desta pesquisa, realizou-se uma busca na internet, em redes sociais e através de contatos, para que pudéssemos ter uma panorama geral das fotógrafas negras, brasileiras e contemporâneas em atuação no momento. Essa atividade ocorreu não apenas em 2018, mas ao longo de todo o processo de pesquisa para que pudéssemos estar atualizados sobre a produção fotográfica de mulheres negras. Foram encontradas, aproximadamente, 12 (doze) fotógrafas negras, brasileiras e contemporâneas.

Após essa busca inicial, mergulhamos na produção dessas fotógrafas para conhecermos os temas abordados por elas nos seus ensaios. Como trata-se do objeto de pesquisa, selecionamos apenas as fotógrafas que abordavam, em algum de seus ensaios, as questões de raça e gênero de maneira libertadora. Nessa seleção, privilegiamos as diversas

²⁹⁷ BILGE, S.; COLLINS, P. H. *Interseccionalidade*. 1a ed. São Paulo: Boitempo, 2021.

²⁹⁸ Idem.

linguagens fotográficas e diversos conceitos e elementos sobre quem é a mulher negra, já que acreditamos que não há uma definição única. Por isso, também, há projetos de diferentes regiões do Brasil, com mulheres negras de diferentes faixa etária, nível de escolaridade e classe econômica. Chegamos, portanto, à seleção das fotógrafas com quem viemos a trabalhar: Cat Tenório (com o coletivo Catsu Street, de São Paulo/SP), Pretícia Jerônimo (de Curitiba/PR), Helen Salomão (de Salvador/BA), Mariana Ser (de São Paulo/SP) e outra fotógrafa (da Baixada Santista/SP) que, apesar de ter aceitado participar da pesquisa, não retornou os nossos contatos no momento do agendamento da entrevista. Evidenciamos que a Cat Tenório e a Mariana Ser não possuem nenhum projeto fotográfico sobre mulheres negras, mas consideramos suas participações importantes para pesquisa, pois as suas escolhas intencionais como fotógrafas é privilegiar as pessoas negras nas suas produções, tanto nos editoriais de moda (no caso de Cat) quanto na produção autoral. O projeto em questão da Pretícia Jerônimo é "Em coro de Candaces" e, da Helen Salomão, "Gorda Preta".

Feito isso, entramos em contato com as fotógrafas selecionadas, através de *email*, explicamos o projeto de pesquisa e verificamos se havia interesse em participar. Com alegria, todas aceitaram, por isso, em seguida, enviamos o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) desta pesquisa, previamente aprovado pelo Comitê de Ética. Neste ínterim, elaboramos os roteiros de entrevista, tanto para as fotógrafas quanto para as fotografadas, que constam nos anexos desta pesquisa. Só agendamos as entrevistas quando as fotógrafas já haviam nos devolvido os respectivos TCLEs assinados.

Agendamos, primeiramente, a entrevista com a Pretícia Jerônimo, em julho de 2021. Como, entre março de 2020 e maio de 2023, vivenciávamos a pandemia por Coronavírus, todas as entrevistas foram realizadas de maneira remota: por vídeo-chamada, áudio ou por escrito, de acordo com a escolha das participantes. No caso de Pretícia, a entrevista foi realizada por vídeo-chamada e gravada, para ser transcrita posteriormente. Com a transcrição em mãos, foi escrita, então, a seção de sua entrevista nesta tese.

Com esse material, foi realizado o exame de qualificação e não foi sugerida nenhuma alteração, nem no roteiro utilizado e nem na maneira como as entrevistas seriam apresentadas.

Seguimos, portanto, e agendamos a entrevista com a Helen Salomão, em dezembro de 2021. Com ela, a entrevista foi realizada por áudio. À seu pedido, enviamos as perguntas por email e ela nos retornou com as respostas através de aplicativo de mensagens instantâneas. Percebemos que essa dinâmica não era a ideal, pois não permitia interações e intervenções durante o processo de respostas. Novamente, transcrevemos a entrevista concedida e escrevemos a seção pertinente.

Assim como foi previsto, aos finais das entrevistas, pedimos às fotógrafas que nos indicassem 1 (uma) ou 2 (duas) mulher(es) que tinha(m) sido fotografada(s) por elas em seus respectivos projetos e que acreditavam que teria(m) interesse em ser entrevistada(s) para esta pesquisa. Pretícia havia nos indicado G. C. e Helen, a E. A.. Ambas fotógrafas tiveram uma conversa sobre a pesquisa com as indicadas, a fim de verificar o interesse na participação. Com o aceite delas, entrei em contato para esclarecer qualquer dúvida que pudessem ter e para, em seguida, enviar o TCLE. Assim como ocorreu com as fotógrafas, as entrevistas com as fotografadas só foram agendadas quando estas já haviam nos devolvido os respectivos TCLEs assinados.

Agendamos, então, a entrevista com a G. C., que ocorreu através de videochamada, em fevereiro de 2022. Após a entrevista, transcrevemos-a e escrevemos a seção pertinente.

No mesmo mês, agendamos a entrevista com a E. A.. À pedido dela, a entrevista aconteceu através de áudios enviados por aplicativo de mensagens instantâneas. Essa dinâmica também se mostrou insatisfatória, pois as perguntas eram enviadas individualmente e respondidas na sequência, por isso, houve pouca interação e houveram momentos em que a conexão de internet estava ruim e os áudios foram recebidos com falhas e trechos que eram inaudíveis. Após isso, transcrevemos a entrevista e escrevemos a seção pertinente.

Seguimos, portanto, e agendamos a entrevista com a Mariana Ser e a entrevista aconteceu através de videochamada, em março de 2022. Posteriormente, transcrevemos-a e escrevemos a seção pertinente à ela.

Em abril de 2022, agendamos a entrevista com a Cat Tenório, fotógrafa do Coletivo Catsu Street. A entrevista aconteceu através de videochamada e, após ela, fizemos a transcrição das falas e escrevemos a seção pertinente à ela.

Ao final de sua respectiva entrevista, Mariana e Cat indicaram mulheres fotografadas por elas para que participassem da pesquisa. Mariana indicou uma, M. O, e Cat, duas: D. N. e H. M., ambas modelos profissionais. Optou-se por D. N., para a primeira tentativa de contato, já que ela mora no Brasil e não haveria questões com o fuso horário.

Agendamos, assim, a entrevista com M. O, que é colega da pesquisadora, em maio de 2022. A entrevista aconteceu através de videochamada e, após ela, fizemos a transcrição e escrevemos a seção pertinente.

Por fim, entramos em contato com a D. N. e, após uma pequena apresentação sobre a pesquisa, ela aceitou participar. Sua entrevista foi concedida, a seu pedido, por escrito. Como algumas questões não ficaram esclarecidas, entramos em contato com ela novamente, para aprofundamento. Nesse momento, as suas respostas foram recebidas através de áudios

enviados por aplicativo de mensagens instantâneas. Consideramos esse formato insatisfatório, pois a escrita exige mais, no caso de respostas longas e complexas e não permite o fluxo livre do pensamento. Após a entrevista, transcrevemos as respostas recebidas em áudio e escrevemos a seção pertinente à ela.

Assim, finalizamos a coleta de dados com mulheres negras, retintas e de pele clara, com idade entre 20 e 60 anos, das regiões Nordeste, Sudeste e Sul do país, com escolaridade em níveis médio, superior e de pós-graduação e de classe econômica baixa e média.

Durante a escrita das seções sobre cada entrevista, sentiu-se a necessidade e importância de publicarmos nesta tese as fotografias das mulheres que foram fotografadas por Pretícia Jerônimo, Helen Salomão, Cat Tenório e Mariana Ser (ou seja, G. C., E. A., D. N. e M. O.), a fim de trazermos visualmente o que nós entendemos como imagens libertadoras. Enviamos para elas, então, uma solicitação para uso de suas imagens, através de email, em maio de 2023 e, até a finalização da escrita desta tese, tivemos o retorno positivo de apenas duas delas, M. O. e D. N. As demais não nos retornaram nem para autorizar nem para explicitar a não autorização, portanto, por uma questão ética, apenas as fotografias de M. O. e D. N. serão utilizadas nesta tese.

CAP. 6: ENTREVISTAS

6.1. Em coro de candaces

"Em coro de candaces" foi um projeto elaborado por seis mulheres negras, moradoras de Curitiba, que desenvolveram uma performance que uniu canto, dança, interpretação, produção audiovisual e a estética negra, e que foi apresentada em diferentes pontos da cidade, com o intuito de tornar visíveis as existências dessas mulheres negras. "Para isso, se inspiraram na história das Candaces, rainhas-mães da realeza africana na Antiguidade, mulheres que exerceram funções políticas, sociais e culturais assumindo a totalidade do poder no Império de Kush, na antiga Núbia"²⁹⁹, como forma de trazer à discussão outros imaginários possíveis para as suas atuações, afastando-as dos estereótipos racistas e sexistas. Pretícia Jerônimo, fotógrafa, e G. C. foram duas das mulheres que participaram desse projeto, abaixo, serão apresentados alguns destaques das entrevistas concedidas por elas para o desenvolvimento desta pesquisa.

6.1.1. Pretícia Jerônimo

Pretícia Jerônimo é uma mulher negra com, atualmente, 37 anos. Por ter nascido na periferia de Curitiba (PR), cidade que, costumeiramente, é citada pelo fato da maioria de sua população ser branca — descendente de europeus, Pretícia menciona um sentimento de não-pertencimento à essa cidade, *"e eu acho que eu tinha sempre a sensação mesmo de não fazer parte, muito, do que essa cidade produzia. Eu não me via na cidade, né?"*. Aliado à este não-pertencimento territorial, Pretícia menciona, com pesar, também o fato de ser filha de pais negros de pele clara como uma das possíveis causas para que ela não desenvolvesse consciência racial desde a infância, *"ser negro em casa nunca foi nenhuma pauta, infelizmente. A gente não tinha essa afirmação em casa"*, apesar de compartilhar com sua família momentos de interação baseados na cultura negra, como músicas e danças, por exemplo.

Essa consciência racial foi despertada durante a adolescência, no mesmo período em que Pretícia teve sua primeira experiência fotográfica. *"(...) me entendi como mulher negra mais ou menos aos 16 anos (...) Acho que naquele momento da adolescência, que é quando a gente precisa de alguma auto-afirmação, foi essa característica que veio muito forte assim de*

²⁹⁹ Disponível em <<https://cazumbafilmes.com/portfolio/candaces/>> Acesso em 29 de abril de 2023.

entendimento sobre mim, sabe?". Com essa mesma idade, Pretícia ajudou a fundar o grêmio estudantil de sua escola, batizado por ela de "Grêmio Estudantil Paulo César Gandolfi", em homenagem a um de seus amigos que havia morrido recentemente, por causa de brigas entre gangues. Pretícia enxergou no grêmio estudantil a possibilidade de dialogar, "para além da briga e da violência". Com integrantes do grêmio e outras parcelas da população, Pretícia invadiu a Assembleia do Paraná para se manifestar contra a privatização da Copel³⁰⁰. Nesta ocasião, menciona que "surgiu uma câmera fotográfica e eu fotografei essas pessoas do meu grêmio", mas que só posteriormente recordou deste momento como sendo sua primeira experiência como fotógrafa.

Seu interesse por fotografia nasceu a partir do cinema, quando via, nos créditos finais, a mensagem "fotografia por..." e pensava *"deve ser legal ser fotógrafa e poder estar nesses lugares que o filme mostrou"*. Seu desejo de ser fotógrafa se construiu tendo como expectativa se tornar uma fotógrafa de viagem, o que se fortaleceu nos anos seguintes, com as experiências fotográficas que Pretícia foi acumulando. No final da adolescência, conheceu o movimento *hip hop*³⁰¹: *"então, o hip hop era um outro lugar de descobrir a arte"*, e passou a acompanhar essa cena na sua cidade, assistindo as batalhas de *b-boys*³⁰², começou também a dançar *break*. Suas primeiras viagens foram para São Paulo (SP) e para o Rio de Janeiro (RJ), a fim de acompanhar os eventos do movimento *hip hop*. No Rio de Janeiro, acompanhou as premiações de melhores rappers, dos anos 1998, 1999 e 2000, sendo uma das fotógrafas que cobria o evento, *"então, eu achava que eu era fotógrafa de viagem. Se eu fosse pensar nesse lugar mesmo assim de fotografia, de viagem. Era o que eu pensava"*.

Pretícia aponta que, desde os 16 anos, nunca parou de fotografar, porém, essa atividade, por muito tempo, foi vivenciada apenas como um *hobby*, até porque, no entendimento do seu pai, ninguém viveria de arte. Então, se formou em Administração e Gestão Empresarial e atuou como aeromoça durante 7 anos, de 2007 a 2013, o que lhe possibilitou comprar equipamentos fotográficos de última geração.

De alguma maneira, sua atuação como aeromoça aconteceu por uma eventualidade.

"Olha, eu me lembro bem que eu estava indo procurar emprego. Eu tinha saído de um trabalho e estava indo buscar outra oportunidade. E encontrei uma moça que se chamava J. e ela estava indo para a escola de aeromoça. E a J. é uma mulher negra de pele bem escura e ela falou 'não, eu estou indo

³⁰⁰ Empresa que fornece energia elétrica para o estado do Paraná.

³⁰¹ *Hip hop* é um movimento cultural que surgiu nos Estados Unidos, na década de 1970, e se espalhou pelo mundo. Tem como base: a música (*rap*), o grafite e a dança (*break dance*).

³⁰² *B-boys (breakdancer)*: meninos e homens que dançam *break*. As batalhas mencionadas acima são competições de *break dance* e se tornaram tão populares que foram incluídas como esporte olímpico na Olimpíada da França, que acontecerá em 2024.

fazer um curso de aeromoça'. E isso me trouxe uma sensação naquele momento, porque eu pensei 'mas existe aeromoça negra?'"

Pretícia continua:

"E eu só tinha um pão na minha bolsa, para passar o dia entregando currículo, e eu deixei de ir nos lugares que eu tinha que ir e fui na escola [de aeromoça]. Bati lá e falei com a L., que é a dona da escola, e eu falei: 'olha, eu não tenho emprego, mas a minha amiga me disse que essa escola é super legal, que ser aeromoça é super legal, e o que eu possa fazer é garantir para você que quando eu arranjar um emprego, eu vou pagar você. Você me deixa estudar aqui?'. E aí ela falou: 'sabe que eu acredito em você? Eu deixo!'"

Pretícia menciona que J. terminou o curso de aeromoça, mas nunca voou e, talvez, um dos motivos para isso tenha sido o racismo presente na sociedade brasileira. Diz ainda que *"nunca tinha pensado mesmo que com todos esses (...) recortes e marcadores sociais", "(...) pudesse vir a ser a profissional que eu sou hoje"*.

Pretícia cita que a sua travessia educacional e profissionalizante aconteceu dentro dos governos do Lula³⁰³ e da Dilma³⁰⁴ e que, também por isso, pode ver sua família e as famílias de amigos e conhecidos voando.

Em 2011, Pretícia sofreu uma ruptura do supra-espinhoso, o tendão do ombro, e ficou 1 ano afastada da aviação, por licença médica, e, durante esse período, foi presenteada com um curso de fotografia analógica de laboratório e aceitou. Encontrou neste curso:

"um grupo muito potente de pessoas". "Essa cena, inclusive, é uma cena muito bonita: eu estou tentando segurar a câmera com um braço e olhar e entender que ia ser mais ou menos assim e tal, e aí chega um colega e bota a mão embaixo assim, sabe? Segura e faz um tripé com a própria mão e aí eu começo a fotografar com o [braço] esquerdo assim. Foi uma coisa toda, mas saiu".

Pretícia se formou como laboratorista, e aponta que *"os processos laboratoriais sempre foram para um recorte muito específico da população, né? Ter um laboratório em casa era uma coisa de alto luxo"*, retornou ao seu trabalho de aeromoça e teve Síndrome de Burnout³⁰⁵, com isso, percebeu que, mesmo afirmando que era feliz no exercício de sua profissão, ainda *"não tinha encontrado o meu odu"³⁰⁶*, por isso, escolheu aderir à demissão voluntária proposta pela empresa onde trabalhava — encerrando uma trajetória de 34 países conhecidos.

³⁰³ Mandato de 01 de janeiro de 2003 a 31 de dezembro de 2010.

³⁰⁴ Primeira presidenta do Brasil. Mandatos de 01 de janeiro de 2011 a 30 de agosto de 2016. Seu segundo mandato, iniciado em 01 de janeiro de 2015, foi interrompido por um processo questionável de impeachment.

³⁰⁵ Ou "Síndrome do esgotamento extremo" é um distúrbio psíquico que se configura pela exaustão extrema relacionada ao trabalho que é exercido pelo indivíduo, a síndrome foi incluída, como "Burnout" na última versão da Classificação Internacional de Doenças da OMS (CID-11), disponível online em: <https://icd.who.int/browse11/l-m/en#/http://id.who.int/icd/entity/129180281>. Acesso em 16 de junho de 2023.

³⁰⁶ Na cosmovisão do Candomblé, os odús (palavra yorubá) de nascimento são compreendidos como predestinações que cada pessoa escolhe antes de encarnar no Àiyé (plano físico).

Com a sua demissão, Pretícia decidiu encarar a fotografia como profissão. Viajou para a Europa e passou 4 meses fotografando. Quando retornou para Curitiba, sentiu a pressão por processos mais rápidos do que os analógicos, com os quais tinha apreço. Essa pressão fez com que se questionasse se era capaz de ser uma fotógrafa.

"(...) eu olhei no Facebook e todo mundo ia em manifestação, a gente estava naquele momento grande da 'Marcha das Vadias'³⁰⁷ e tal, e aí, eu, putz, ia, fotografava, voltava para casa, baixava o material, ficava namorando a tela, e tentava entender... Quase como um conta-grão, que a gente chama no laboratório, né. Então quando a gente está fazendo a fotografia no laboratório analógico, você vai olhando cada pedacinho mesmo do filme, ali naquele conta-grão. Depois que você vem para a tela, é quase impossível que você não vá fazer mais ou menos a mesma coisa assim. Ir fazendo essa leitura visual mesmo de cada pedaço da tela. Pelo menos foi assim que a fotografia me ensinou a ver as coisas, sabe? (...) E aí acontecia que a minha fotografia virava para embalar peixe. Porque as pessoas chegavam em casa, descarregavam as câmeras e no outro dia estavam zilhões de fotos no Facebook, na internet, e eu [levava] 3 dias para editar as fotos, para publicar aquilo. (...) E aí eu ficava 'caraca, isso aqui não é para mim, não'".

Em seguida, Pretícia passou uma temporada em Nova York (EUA), para estudar na *Penumbra Foundation*, uma das escolas mais antigas que trata de fotografia histórica e processos alternativos ao uso da prata para revelação fotográfica. Neste período, o movimento *Black Lives Matter*³⁰⁸ eclodiu e Pretícia participou de algumas manifestações, tanto como cidadã quanto como fotógrafa.

"E eu fiquei completamente extasiada olhando aquela quantidade de pessoas pretas gritando. Tinha acontecido há pouquíssimo tempo a batalha lá em Ferguson, quando o policial matou um menino negro que se chamava Mike Brown. Muitas pessoas falam do Black Lives Matter agora, de 2020, mas ele é um movimento social bem mais antigo, né? (...) Então eu comecei a encontrar com essas pessoas, trocar telefone e ir nas manifestações (...) Ai eu entendi o que era ser fotojornalista".

Depois de Nova York, Pretícia passou um tempo na Noruega, fotografando uma fazenda de comida orgânica e alguns restaurantes, enquanto exercia outras atividades, como, por exemplo, intérprete de artistas brasileiros que viajavam para fora do Brasil.

Ao retornar para o Brasil, o país estava vivenciando um golpe político, que se iniciou com o impeachment da então presidenta, Dilma Rousseff. Então, apesar de ter sido triste para

³⁰⁷ Movimento que surgiu, em 2011, após diversos casos de abuso sexual ocorridos na Universidade de Toronto, no Canadá. Na ocasião, o policial Michael Sanguinetti sugeriu que "as mulheres evitassem se vestir como vadias, para não se tornarem vítimas [de abuso sexual]. Por isso, manifesta-se contra a crença sexista que as mulheres vítimas de abuso sexual tenham provocado isso com os seus comportamentos. A "Marcha das Vadias" aconteceu em diversos países, inclusive no Brasil (nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba, Recife, Salvador, Itabuna, Belo Horizonte, entre outras).

³⁰⁸ *Black Lives Matter* é um movimento contra a discriminação racial, a brutalidade policial direcionada às pessoas negras e a desigualdade racial no sistema de justiça criminal, criado nos Estados Unidos, em 2013, após George Zimmerman - segurança - ser absolvido do assassinato a tiros de Trayvon Martin, adolescente afro-americano. No Brasil, o movimento é conhecido por "Vidas Negras Importam". Para o assunto ver Taylor, 2020.

Pretícia retornar, ela entendeu que era o momento de estar aqui. No seu primeiro dia de governo interino³⁰⁹, após o impeachment citado, Michel Temer decretou o fim do Ministério da Cultura. Contrária a isso, a população de Curitiba foi a primeira a ocupar o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). *"Aí, eu fui lá no IPHAN. Fiquei acampada 17 dias lá. E lá eu tive uma imersão de política, sabe? De entender como a política funcionava de verdade, ou como existem outras possibilidades de fazer política, né? (...) Era como se eu tivesse de novo dentro da estrutura do Grêmio Estudantil, mas numa potência já 20 anos além". "E aí depois a vida foi seguindo",* entre um trabalho e outro.

Foi com o assassinato da Marielle Franco³¹⁰, em 2018, que Pretícia considera ter recebido um grande chamado para a realidade.

"E talvez com essa grande tragédia brasileira, eu tenha descoberto o meu odù. (...) O Brasil não está pronto para artistas como eu, talvez. Mas o Brasil precisa de professores ainda. O Brasil precisa da educação como mote principal para o desenvolvimento social. Se a educação, a gente não vai a lugar nenhum. E, se o que eu sei fazer é fotografia, eu posso ensinar fotografia, sim. E foi aí que eu tomei a decisão de ser uma educadora social".

Assim, desde então, Pretícia ministrou e ministra oficinas e aulas de fotografia no Museu da Fotografia, de Curitiba, na Faculdade de Belas Artes, no Centro Federal de Educação Tecnológica (CEFET), no Instituto Federal e em diversas comunidades de vulnerabilidade social. Além disso, fundou o Lab Secreto, um desejo por muito tempo acalentado, *"se eu tivesse um laboratório [de processos fotográficos], eu iria dividir com todo mundo", "e eu pensei: 'é, já que eu queria dividir um laboratório com todo mundo, acho que está meio pequena essa lavanderia. E aí, eu me mudei para essa casa que eu estou agora".* Tanto nos seus processos de aprendizado quanto na sua prática como educadora, Pretícia valoriza *"a possibilidade das pessoas fotografarem com qualquer equipamento. Eu acho que se tem um celular, uma câmera, uma pinhole, vai fazer com uma lata de sardinha, que é basicamente uma das técnicas que a gente ensina, né? A fazer câmera com latas e com caixas e com materiais muito baratos",* pois assim se viabiliza, também, que mais pessoas contem suas próprias histórias e tenham *"a possibilidade de criar o seu próprio tempo".*

Pretícia reconhece que não teve um caminho na fotografia, *"tipo 'segue por aqui'. Eu fui seguindo o que estava acontecendo e tentando entender qual era o meu melhor processo, como era que eu me sentia melhor fazendo isso tudo".* Para ela, a fotografia é como ela consegue dizer para o mundo aquilo que considera importante que seja visto, assim como a

³⁰⁹ 31 de agosto de 2016.

³¹⁰ Marielle Franco era uma mulher negra, bissexual e periférica; socióloga e política brasileira. Foi assassinada no dia 13 de março de 2018, enquanto ainda ocupava o cargo de vereadora, no Rio de Janeiro.

materialização do que sente — através do que se chama "fotografia lenta"³¹¹, que *"é a gente pensar em todos os processos que a gente atravessa para que uma imagem aconteça"* e que também *"é uma contracorrente dessa coisa louca que foi quase o que me fez acreditar que eu não poderia ser fotógrafa"*. Para Pretícia,

"(...) nada é para ontem³¹². As coisas todas podem ser feitas de maneira equilibrada, devagar. Para que a gente possa também ter tempo de processar a informação, aquela sensação, aquilo que nos toca mesmo na imagem: a cor, a textura, o tempo que aquela imagem demorou para ficar pronta, qual é a feição, o quê que eu sinto quando eu olho para aquele rosto, o que aquele gosto me diz, o quê que é aquela definição de sorriso ou meio-sorriso, sabe? (...) Você precisa parar e sentir aquilo que você realmente está fazendo (...) Tem que ser agora. No presente".

De acordo com Pretícia, a fotografia lenta também é a possibilidade de se criar coletivamente, de se trabalhar em conjunto.

O projeto fotográfico desenvolvido por Pretícia Jerônimo que integra esta tese se chama "Em coro de candace" e foi realizado em 2016. O projeto foi proposto por uma produtora independente de audiovisual, composta por mulheres brancas, graduadas e pós-graduadas, e tinha como objetivo discutir a invisibilidade de mulheres negras, em Curitiba, e recebeu financiamento público para sua realização. Pretícia diz que *"esse projeto nem tinha os nomes das mulheres que seriam escolhidas, né? Era '6 mulheres negras'. Elas não têm nome. Elas não têm cara. Era um projeto jogado e aí vamos ver o que dá. Era essa a sensação que eu tive quando entrei nesse projeto"*. No projeto, se quis reafirmar constantemente a invisibilidade das mulheres negras participantes em vez de superá-la, pois o nome inicialmente proposto era "As invisíveis", o que Pretícia contestou, afirmando a sua própria existência, a existência das outras participantes e de todas as mulheres negras:

"olha, eu aceito o projeto desde que a gente mude esse nome. Eu não posso trabalhar num projeto que me chame de invisível. Porque eu não sou invisível. Eu cheguei há 6 meses nessa cidade e eu consigo ver muitas mulheres negras. Só nessa sala tem 5 mais eu. Então, dizer 'As invisíveis', para mim, isso é uma violência, e eu não aceito ser violentada nesse nível para trabalhar num projeto que vai trazer a invisibilidade da mulher negra".

Essa fala recebeu o apoio das outras participantes do projeto e, com isso, a responsável pelo projeto concordou que o nome fosse alterado para alguma sugestão trazida pelas participantes. O projeto era composto por 6 mulheres negras, que desenvolveram, cada uma, um pouco da sua área de atuação, além de Pretícia.: J. M. (cantora), G. C. (atriz), B. G.

³¹¹ Em inglês, *slow photography* — movimento da fotografia e das artes contemporâneas, onde se retoma técnicas e processos manuais, em resposta à disseminação da fotografia digital e instantânea.

³¹² Referência contrária à música "Tudo é para ontem", do rapper Emicida, que virou um jargão entre pessoas negras. <<https://youtu.be/qbQC60p5eZk>> Acesso em 16 de agosto de 2021.

(roteirista de cinema), P. P. (bailarina) e C. T. (figurinista), que decidiram nomear o projeto de "Em coro de candaces", *"e esse 'em coro' que pode ser 'em coro', no sentido de 'um grupo de candaces', né? As primeiras guerreiras africanas, as candaces. Ou pode ser 'em couro', né? Vestida de candaces, em pele de candaces"*. Ao final do projeto, houve uma apresentação na Praça Zumbi e Dandara.

Nesta apresentação, foi decidido pela direção do projeto que Pretícia não contribuiria com a produção fotográfica, pois já haviam registros do processo e das apresentações, e ela havia contribuído com ideias — argumentos que foram combatidos por Pretícia, que considerava fundamental para o projeto visibilizar as outras mulheres negras moradoras de Curitiba. Ao fim, Pretícia conseguiu trazer sua área de atuação para "Em coro de candace", tendo como prazo de execução, 6 horas, e como verba, R\$ 100.

As mulheres fotografadas por Pretícia eram amigas ou conhecidas dela ou de pessoas próximas e as participantes do projeto. As fotografias produzidas tinham como referências o Seydou Keïta³¹³ e seus tecidos africanos e a principal preocupação que Pretícia tinha, ao realizar este trabalho, era que essas mulheres fossem retratadas de uma forma que se reconhecessem. *"Agora faz a cara que você quiser. E traz a cara que você quer... Como é que você gostaria que as pessoas vissem você? É fechada? É forte? É sorridente? É de lado? É de frente? Como é que você quer aparecer? Como é que você quer ser mostrada?"* isso porque, afirma estar, naquela ocasião, *"cansada da gente todo o tempo estar nessa contra-narrativa, (...) de sempre partir do olhar do branco"* para responder a essa invisibilidade imposta. *"Quando eu fui fotografar, para mim, era importante que elas sempre estivessem em posição de poder. (...) Sempre foi o lugar da exaltação"*. Pretícia menciona que já foi fotografada algumas vezes, mas que nunca foi por uma mulher negra e nem participou do processo criativo da fotografia.

Apesar de apreciar processos mais lentos, Pretícia reconhece que, neste projeto, sua capacidade de pensar rápido esteve bastante presente, e ela não considera essa uma capacidade apenas sua, mas que *"as pessoas negras vêm fazendo isso desde sempre. Encontrando rotas de fuga, maneiras de sair daquele lugar de dificuldade (...) Eu acho que isso é uma das grandes potências da nossa quase que genética assim"*.

Pretícia reconhece que a sua participação neste projeto fez com que pensasse em questões pessoais e fizesse uma escolha de trabalhar em projetos dedicados a pessoas negras ou pessoas *"que estão em lugar de marginalidade, de exclusão social"*.

³¹³ Fotógrafo do Mali.

Conclui dizendo que a nossa representação (de mulheres negras) feita por nós mesmas *"realmente alimenta o nosso consciente e inconsciente de possibilidade de poder, sabe? De conquista, assim. De se ver para além da imagem estética, mas de se ver construída dentro da história, sabe? Fazer parte da história. Ser a própria história. Ou narrar a nossa história, é o que move"*.

6.1.2. G. C.

G. é uma mulher negra retinta, atualmente, com, aproximadamente, 60 anos. Nascida no interior do Paraná (PR), em um contexto de pobreza, é a sexta entre oito filhas de pais negros. G. menciona que o cuidado um com os outros sempre esteve presente em sua família, relacionando-o ora com o gênero — por pertencer a uma família essencialmente de mulheres, ora com a ancestralidade:

"Eu falo que meu pai era o próprio preto velho³¹⁴ porque de erva ele conhecia tudo. Eu falo que o meu pai era um radiestesista e morreu sem saber o que era a radiestesia. Essa coisa da sabedoria, dos saberes, né? Ele sabia medir o tempo, o horário pelo sol no meio do céu, essa coisa toda. E de ervas ele entendia tudo: conhecia cada erva para cada dor. E eu acho que essa coisa desse saber ancestral, do benzimento, enfim, a gente sempre foi... Eu sempre fui muito cuidadora.

Nós somos uma família de oito irmãs, e eu sou a sexta. Minha mãe só teve mulheres. E a gente sempre foi muito de cuidar, de estar cuidando de todo mundo, de repartir, de dividir, dentro desse conceito de que onde come um, come outros. E eu falo que é uma coisa que vem com a gente, né?"

Esta tendência ao cuidado, desenvolvido no seu âmbito familiar e que G. entende como parte constitutiva de si, posteriormente, se tornou uma busca profissional amalgamada à sua produção artística, como veremos mais adiante.

Apesar de não mencionar um momento de sua vida em que se percebeu como uma mulher negra, talvez, por ser retinta e sua negritude se apresentar como uma das primeiras informações sobre si, G. nos conta, superficialmente, sobre vivências de racismo sofridas durante seu período escolar.

Nesta mesma época, ocorreram os seus primeiros contatos com a arte. Inicialmente, através dos circos que passavam pela cidade onde morava:

"Porque lá no interior a gente não tinha nenhuma referência de teatro. A gente não tinha referência nenhuma. De artes, nada. A única referência que a gente tinha eram aqueles cirquinhos (sic) que chegavam na cidade e a gente, criança, corria atrás, o palhaço... E eu sempre quis ser artista. E o que me encantava era aquela bailarina presa pelos cabelos, rodopiando. Na

³¹⁴ Preto velho é uma entidade de algumas religiões de matriz africana. São espíritos que se apresentam sob o arquétipo de idosos africanos que foram escravizados.

verdade, eu queria ser bailarina. Até pelo rodopiar dessa mulher pendurada pelos cabelos.

E como a gente era muito cuidadora, me chamavam sempre para trabalhar no circo. E eu ficava muito feliz, porque aí eu não precisava pagar. E eu ficava maravilhada com essa bailarina rodopiando pelos cabelos. E eu, então, já queria ser artista.

Mas o meu querer ser artista foi dentro dessa simplicidade toda. Eu não tive esse sonho glamouroso de Hollywood, nada. Era ser artista."

Em seguida, aos 8 ou 9 anos, G. nos conta que assistiu televisão pela primeira vez:

"quando foi colocado, na praça, um painel com uma televisão para as pessoas assistirem. (...) Então, a(s) primeira(s) novela(s) que eu assisti na vida (foram) 'Irmãos Coragem'³¹⁵ e 'A escrava Isaura'³¹⁶. E eu fiquei maravilhada com a Ruth³¹⁷. (...) Eu ficava muito revoltada com sistema escravagista e eu questionava porque a escrava Isaura tinha a pele clara. Enfim, porque a gente sofria muito preconceito nesse interior. Na escola, na Igreja..."

Aos 13 anos, G. se muda para Londrina (PR), o que lhe possibilitou outras experiências, "(...) foi a partir daí que eu fui conhecer a cidade grande: o que era asfalto, o que era elevador, o que era a cidade. Foi começar uma outra vida, uma outra existência dentro do que eu via muito resumido, né, que era só matagal" e também a noção de, ali, ser possível realizar sua vontade de ser artista, "nossa, aqui eu acho que já dá para a gente ser artista", "e eu fui correndo atrás". Nessa época, G. trabalhava como empregada doméstica e babá e, ao encontrar dentro de uma revista da casa onde trabalhava, o curso por correspondência do Jaime Barcelos³¹⁸, decidiu fazê-lo, "enviei pelo correio e comecei a fazer esse curso escondida. Porque antigamente o trabalhar de doméstica — hoje temos mais direitos conquistados³¹⁹, mas antes era só trabalho duro mesmo. Então eu fazia esse curso escondida".

Foi no Departamento de Cultura que, aos 17 anos, G. iniciou o curso de Teatro, numa rotina de trabalho durante a semana e estudo, aos finais de semana. Nesse período, G. trabalhava na casa de uma mulher chamada I., que era bailarina e tinha um centro de danças e

³¹⁵ "Irmãos Coragem" é uma novela brasileira, escrita por Janete Clair e exibida pela Rede Globo durante os anos de 1970 e 1971.

³¹⁶ "Escrava Isaura" é uma novela brasileira, escrita por Gilberto Braga como uma adaptação do livro, de mesmo título, de Bernardo Guimarães. Foi exibida pela Rede Globo durante os anos de 1976 e 1977.

³¹⁷ Ruth de Souza (1921-2019) foi uma atriz brasileira e a primeira grande referência de atuação negra. G. menciona que Ruth foi sua grande referência e de quem, posteriormente, se tornou amiga.

³¹⁸ Ator brasileiro (1930-1980).

³¹⁹ Menção à Lei Complementar nº 150/2015, sanciona pela, então, presidenta Dilma Rousseff, que assegura diversos direitos — nunca antes contemplados, aos empregados domésticos, como seguro contra acidente de trabalho, indenização compensatória em casos de dispensa involuntária, adicional de horas extras, hora noturna superior à diurna, intervalo para refeição e descanso, depósitos do Fundo de Garantia do Tempo de Serviço (FGTS), adicional de 25 % em casos de viagem com a família do/a empregador/a, aviso prévio proporcional ao tempo de serviço, seguro desemprego, auxílio-creche e salário família. Disponível em <<https://jus.com.br/artigos/73877/a-nova-lei-dos-empregados-domesticos-lei-complementar-n-150-2015>> Acesso em 25 de setembro de 2022.

foi ela quem indicou G. para fazer um teste de atuação no Grupo Delta, que na ocasião ensaiava "Gota d'água", peça de teatro escrita por Chico Buarque e que se passa numa favela.

"E em Londrina tinha o grupo Delta, que era um dos grupos mais importantes do Paraná (...). E era um grupo em que todo mundo queria estar, né? Mas nem me passava pela cabeça, porque, assim, era muito longe da minha realidade. Eu era a doméstica que trabalhava e nesse grupo já eram pessoas acadêmicas, formadas, já com uma vida financeira estabilizada. E eu era aquela negrinha que veio do interior e que estava ali fazendo o curso e trabalhando na casa da Ieda. (...) E, nessa época, o Delta estava fazendo o Gota D'água, ensaiando o Gota D'água. Era um grupo que já tinha uma representatividade".

G. fez o teste de atuação, foi aprovada e estreou como atriz na peça "Gota d'água", *"foi meu primeiro espetáculo, Gota D'água, e isso dez anos depois que eu disse 'nossa, aqui acho que já dá para a gente ser atriz'. Aí eu estreei no teatro Ouro Verde, que era o maior teatro de Londrina. Estreei com o Delta. Claro que ali dentro deste grupo também sofri bastante preconceito, porque eram condições sociais totalmente diferentes".*

Em seguida, atuou na peça "Toda nudez será castigada", de Nelson Rodrigues, com o mesmo grupo. G. considera que esta foi sua consagração como atriz. Menciona que era uma época de bastante efervescência cultural, tanto em Londrina quanto no país, com diversos festivais acontecendo ao longo dos anos.

"Enfim, 'Toda Nudez...' explodiu, foi um espetáculo consagrado que foi premiado em todos os festivais. Nós somos o primeiro grupo do Paraná a ser convidado para o 'Shakespeare', que é um festival latino em Nova York, um dos maiores. (...) E esse espetáculo durou 4 anos, e muitos prêmios, muitos prêmios. Desse festival, nós fomos contemplados para ir para o México, Porto Rico, San Francisco... Viajamos muito. E ficou 4 anos em cartaz. (...) Então foi a minha consagração como atriz. Foi o que me colocou definitivamente no mundo do teatro".

G. também pontua que o Grupo Delta foi, definitivamente, a sua escola como atriz. E que, durante o mesmo período, participava do movimento negro, o que a fez fixar o olhar nas mulheres negras, buscando sua valorização e protagonismo, *"e essa falta, esse preconceito, essa falta de importância, essa exclusão, essa invisibilização sempre incomodou".* Por isso, criou o "Concurso de Beleza Negra", que teve duas edições.

"Então era exaltar a beleza da mulher negra ao mesmo tempo em que a gente pudesse estar e entrar e ocupar os lugares que nos eram proibidos, onde a gente não entrava. Então o primeiro concurso eu fiz na boate Kalahari e o segundo concurso eu fiz no Londrina Country Club, que era um dos clubes que eles dizia que era dos mais chiques, onde só entrava a elite. Então eu fiz. Primeiro eu consegui fazer o primeiro concurso na Kalahari, o segundo eu consegui fazer aí, mas foi muito sofrido, sabe? Em todas as áreas. Mas consegui realizar esse concurso".

Em 1993, G. se muda para Curitiba (PR), onde reside, atualmente, e realiza o projeto "Aprendendo a aprender", junto a algumas comunidades escolares. De acordo com ela, o

objetivo do projeto é *"falar da autoestima, falar sobre a nossa importância com as crianças negras, né? Contar histórias. Mas não historinhas. Histórias, sabe? Pesquisar juntos"*. G. considera que esta é a sua missão como mulher negra. Com os professores, sua atuação tem o viés terapêutico, *"de trabalhar a respiração, a postura, consciência corporal"*.

E, dessa maneira, G. une arte e cuidado — os dois pilares de sua existência — na sua atuação profissional, *"(...) são as duas coisas com as quais eu trabalho em conjunto: arte e saúde holística. Porque arte sem saúde, sem se integrar nesse todo, vira qualquer coisa, né. Essa é a minha política"*.

G. percebe que as alunas com quem trabalha nessas escolas ficam mais empoderadas e que as relações delas com as outras crianças, inclusive brancas, se tornam mais verdadeiras.

"Eu acho que elas saem muito mais empoderadas, muito mais cientes do que elas são, e eu vejo muita gratidão. Eu vejo muita gratidão. Até porque, nesse momento em que eu estou atuando dentro desse segmento, eu vejo que existem muitos nós na garganta, que elas não podem falar, não conseguem falar por aí para outros e aí, esse momento é o momento em que cada um pode ser o que é. E é dentro desse contexto que eu deixo à vontade. Então somos todos protagonistas dessa história".

Já seu trabalho terapêutico foi iniciado após diversos cursos realizados por G. e também após a formação como massoterapeuta cursada no centro tecnológico da Universidade Federal do Paraná, onde menciona ter vivido diversas discriminações.

Logo no início da entrevista, G. nos conta sobre a sua única fotografia de infância. Diz que tem refletido sobre este assunto, pois está de mudança de casa e remexendo em caixas e caixas de fotografias e uma lembrança, novamente, veio à tona.

"Eu nasci lá na roça, lá no interior, bem interior mesmo, e, quando criança, a gente não tinha — eu não tenho — nem uma fotografia de quando era criança. Na verdade, a gente fez muitas fotos, mas eram, assim, quando a gente ia ajudar na igreja, na paróquia, então eles faziam fotos e, como os padres eram poloneses, eram padres que vinham de fora, então eles faziam essas fotos e eles mandavam para fora e a gente nem via essas fotos. E era muito difícil a gente fazer uma foto para a gente. Se preparar para fazer uma foto. Ter uma foto, ter um momento da gente tirar foto".

G. continua:

"(...) eu tinha uma única fotografia de quando eu era criança, que eu guardava assim como uma relíquia. Que era aquela fotografia tradicional, com um livro na mão — sempre vinha um fotógrafo na escola e tirava aquela foto com um livro. E eu tinha só aquela fotografia que eu guardava como uma relíquia. Inclusive era uma foto que me causava muita culpa porque nós éramos crianças muito obedientes, não falávamos mentiras e essa coisa toda de criança do interior, muito religiosas, e eu falo que a única mentira que eu contei foi para adquirir essa foto. Porque o fotógrafo chegou na escola, fez as fotos e depois ele voltou com as fotos e pediu [perguntou] para quem ia ficar com as fotos. E eu sabia que a minha mãe não tinha dinheiro para comprar e meu pai também não tinha, mas eu achava que podia acontecer".

um milagre, eu precisava ter aquela foto. Ai ele pediu para levar para casa a foto e depois retornar e entregar; quem não pudesse mostrar para os pais. E aí eu levo aquela foto e mostro para a minha mãe e ela quase chorando fala "ai eu não tenho, a gente não tem dinheiro, não tem como comprar a foto. Você tem que levar de volta". E aí o que eu fiz? Eu escondi a foto embaixo do colchão. E ninguém encontrava a foto. E aí ela fez um corre danado — nossa, eu fiquei muito culpada, assim fiquei com muita pena, porque não tinha mesmo, não tinha condição financeira — e aí foi conseguido o dinheiro e eu fiquei muito feliz com essa foto. Guardei até hoje como uma relíquia".

G. conta que ao término de sua formação como massoterapeuta, foi solicitado aos alunos que levassem uma fotografia de infância para projetar no telão, durante a formatura.

"E eu contei toda essa história e falei 'olha, gente, essa foto, eu só tenho essa foto...' e contei toda essa história. Falei: 'por favor, me devolvam depois'. Enfim, o preconceito é demais. Eu sofri muita discriminação dentro desse curso. Eles sumiram com a minha foto.

(...) E eu fui na escola, perguntei para todo mundo, enfim, todo mundo, cada um passava a bola, e disseram que era um casal que fez, nem a produção não sabia, porque eles foram embora para o Estados Unidos. Enfim, sumiu a minha foto, E eu fiquei até hoje sem a minha relíquia que era a única foto da garotinha segurando o livro.

Enfim, todas as vezes que eu vou mexer na minha caixa de fotos eu penso nessa foto. Que eu não tinha uma fotografia de infância, a única fotografia de infância que eu tinha era essa e quando eu fui me graduar, quando eu fui fazer a minha formatura, eles levaram e não tiveram cuidado e nem se importaram com a minha história, e sumiram com a minha única foto que eu tinha".

G. menciona que, além desta situação, quando os alunos foram fazer a fotografia da turma, também para a formatura, ela não aparece,

"(...) porque eles não me esperaram para fazer a foto, então só aparece a turma. Eu era a única negra da turma e aparece só a turma nessa foto da formatura. E eu fiquei até hoje correndo atrás de onde eles enfiaram minha foto. Porque todos adquiriram as fotos da formatura, aquela coisa toda de jogar chapéu, e eu não tenho nenhuma foto da formatura e sumiram com [a minha] foto [de infância]".

E conclui: *"Aí a gente mais uma vez não se vê. A gente não se vê representada nos nossos momentos que seriam para a gente muito importantes dentro da nossa história pessoal, né?"*.

Sobre o projeto "Em coro de Candaces" que, como a Pretícia Jerônimo nos contou anteriormente, reuniu 6 artistas negras moradoras de Curitiba para tornar visíveis, na cidade, tanto a sua presença e produção quanto a presença e produção de outras mulheres negras. *"Foi um trabalho que foi uma criação em conjunto. A gente foi se conhecendo através da história de cada uma. O que surgiu, o tema, né, 'Em coro de Candaces', foi porque também são mulheres guerreiras, empoderadas. E era uma performance que a gente levou para os terminais, para a rua".* E complementa: *"(...) foi um processo de criar através também da própria vivência, da nossa vivência, cada uma contando a sua história".*

Durante o processo deste projeto, que não foi apenas fotográfico, G. enfatiza o cuidado da fotógrafa ao retratá-la, que se manifestou na maneira como era vista.

"A diferença do olhar da mulher preta para a mulher preta, sabe? Com cada detalhe. Do que é a cor, a textura, o figurino, o que é importante para a gente nos nossos corpos, né? Então, acho que o cuidado com cada detalhe desses corpos. Que não é só fazer, não é só o clique, mas é esse olhar sobre essa pretitude que complementa tudo isso, né? Que enriquece o trabalho".

Para além do projeto, a relação entre G. e a fotógrafa perdurou, o que G. também enfatiza como um aspecto do cuidado, pois *"se fosse só um 'click', clicar e sumir, né... Mas ela não sumiu"*.

G. nos conta que *"foi muito bom ser fotografada por ela, ser retratada dessa forma. Com esse figurino, com esse poder, com esse... mesmo tirando o figurino a gente continuou com nosso figurino pessoal. A nossa máscara fixa continuou. Até porque foi depositada essa confiança. E saiu exatamente como eu achava que ia ser"* e que não se cansa de olhar para essas fotografias. Menciona que deseja que ela e as outras participantes do projeto "Em coro de Candace" possam fazer mais coisas juntas:

"dentro de um mesmo pensamento e que a gente possa estar juntas levando cada vez mais a nossa arte, o nosso modo de ver, o nosso modo de fazer e ocupando os espaços. É isso. Uma sobe e puxa a outra. Mas é puxar e segurar. Segurar mesmo. Porque se a gente esperar subir e soltar... Não, é segurar com mãos firmes, com mãos fortes".

Além de Pretícia, G. nos diz que acompanha o trabalho da fotógrafa Helen Salomão, que assistiu o *TEDx Talks* onde ela se apresenta e dá seu depoimento como fotógrafa³²⁰.

"(...) eu achei muito interessante o depoimento dela como fotógrafa. E ela falando da descoberta dela como mulher dentro do colorismo, né? Que é pai branco e mãe negra. E aí ela começou a fotografar as mulheres comuns, as mulheres obesas, pretas, porque a mãe dela é isso, e ela sentia que o preconceito era muito maior até que ela começou a alisar o cabelo, mas não pelo empoderamento, ela começou alisar o cabelo e tal, mas ela sentiu esse preconceito a partir da mãe dela, que é retinta, né?"

Outro ponto importante que G. nos traz durante a entrevista é a importância de se ter um reconhecimento do seu trabalho ainda em vida, que não se trata apenas de deixar um legado para as próximas gerações e problematiza a resistência como uma forma única de existência para mulheres negras.

"E precisa de muito tempo para esse reconhecimento. Só que daqui pra frente eu tenho menos tempo do que eu tinha de lá até aqui. A gente vai não querendo mais essa resistência. A gente precisa colher esses frutos. E é muito rápido, é muito urgente essa conquista. (...) porque eu acho que a gente também precisa desfrutar, né, ter essa colheita e desfrutar junto. Porque não dá para só deixar legados, a gente também precisa sentir o gosto desse fruto ainda aqui nesse plano, né?"

³²⁰ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=0cTyJ-5WLt8>> Acesso em 26 de setembro de 2022.

(...) E a gente só continua existindo porque a gente resiste. Mas nós queremos os frutos dessa resistência também. Pra logo."

G. conclui dizendo que *"nossa arte perpassa o palco. Ela começa a partir do momento em que você abre os olhos e vê que está aqui nesse plano. E [no] agradecer por sobreviver. (...) E eu acho que nossa arte tem que começar aí e continuar no nosso dia-a-dia nesse plano"*.

6.2. Gorda Preta

"Gorda Preta" foi um projeto elaborado e produzido por Helen Salomão. Nesse projeto, a fotógrafa se inspirou na sua mãe para tornar visíveis os corpos de mulheres negras e gordas, trazendo para o debate a diversidade de formas, tamanhos e tons desses corpos negros e buscando ângulos e cores que mostrassem o poder contido nas mulheres participantes.

6.2.1. Helen Salomão

Helen Salomão é uma mulher negra, com 27 anos, que nasceu em Salvador (BA) e, atualmente, vive em São Paulo (SP). Filha de mãe negra e pai branco, conviveu mais com a família materna, *"que é formada majoritariamente por mulheres pretas. E dentro das ações dessas mulheres, ver a ação delas, a movimentação delas, super interferiu e interfere na pessoa que eu sou"*. Além de fotógrafa, Helen também é poetisa.

Quando cursava o Ensino Técnico em Administração, Helen estagiou no Fórum de sua cidade, como jovem aprendiz³²¹. Ao primeiro momento, essa foi uma experiência vista com bons olhos, já que seu objetivo profissional era cursar Direito, mas com o passar do tempo, Helen foi percebendo, de maneira muito negativa, os atravessamentos de raça, gênero e classe nessa área, *"era completamente diferente do que eu acreditava, na prática"*. Foi durante este período que Helen decidiu alisar o cabelo para ser aceita e, posteriormente, cortá-lo bem curto para deixá-lo crescer de maneira natural.

Com o dinheiro ganho nesse estágio que Helen comprou a sua primeira câmera fotográfica semi-profissional. Apesar de desenhar, não via a arte como uma possibilidade profissional para a sua vida. *"(...) Eu não via referências, né? Eu não conseguia ver referências de artistas bem sucedidos, né? Próximo a mim. Então, a arte não era uma coisa*

³²¹ O programa Jovem Aprendiz é uma lei que visa inserir e capacitar jovens, entre 14 e 24 anos, no mercado de trabalho.

que estava em primeiro plano". Mas a aquisição da câmera foi "minha oportunidade de me aproximar da arte. Eu vou começar a estudar sozinha". Helen menciona que não teve apoio familiar nesta decisão, já que ser fotógrafa não se tratava de um sonho seu, naquele momento, estava mais como uma aposta. "Eu não via a fotografia como uma arte naquele momento, via como uma profissão mesmo e só, apenas", percepção que foi se transformando ao longo de sua trajetória. "Mas é por isso que eu digo que a fotografia me encontrou e foi certa nisso. Porque poderia ter dado super errado, mas deu super certo. É a minha profissão. Eu amo".

Depois que se formou no Ensino Técnico, Helen ingressou em um curso pré-vestibular gratuito, voltado para jovens da periferia, o Grupo de Ação para Promoção Educacional Científico-Cultural (GAPECC)³²². Durante esse período que Helen estava se descobrindo como uma mulher negra, e estar neste espaço contribuiu para essa afirmação, *"por conta das discussões que eram trazidas no pré-vestibular, discussões que a gente não encontra nos livros. E extremamente político, esse lugar foi muito importante para essa minha formação e para os meus questionamentos e a busca do conhecimento"*.

Através de um colega desse curso, Helen soube de outra instituição que oferecia cursos gratuitos, a Kabum, que era um espaço apoiado pela Oi Telecomunicações e que perdurou por 12 anos. Helen participou da última turma do curso de Arte e Tecnologia, *"foi o lugar onde eu me tornei artista"* e foi onde conseguiu tornar sua a fotografia política, conectando a sua produção com as suas ideologias — inicialmente, a partir da poesia e, depois, trabalhando imageticamente o que as palavras lhe traziam.

"E isso foi extremamente importante para mim porque eu escrevia sobre a minha vida, sobre quem eu era, o que eu queria ser, sobre a minha família, sobre as minhas ideologias e sobre coisas que eu queria mudar, sobre o que eu queria construir, no geral.

E aí eu pegava tudo isso e ia colocando dentro da minha fotografia. E tudo que eu coloquei inicialmente, e que eu ainda continuo colocando só que de outra forma hoje, (...), era muito do que eu vivia, do que eu sou, do que eu era, (...) e, principalmente, sobre raça e gênero, né? Por mim e pelas outras pessoas que estavam ao meu redor".

Helen enfatiza a importância tanto do GAPECC quanto da Kabum em sua formação pessoal, profissional e política. E nos conta que foi enquanto estudava na Kabum que desenvolveu o projeto fotográfico "Gorda Preta", que, até aquele momento, foi o que havia lhe dado maior reconhecimento. Inspirado em sua mãe, o projeto nos mostra como as fontes de inspiração de Helen estão no seu próprio meio de convivência.

"(...) e eu fiz esse projeto que chama "Gorda Preta" por conta da minha mãe, que é uma mulher negra, retinta, periférica, gorda, né? E que eu vi passar mil situações desde a minha infância e como a sociedade culpabiliza esse corpo, como anula, como mata esse corpo de diversas formas. E o

³²² Instituição baiana que há 16 anos apoia o acesso da população negra a variados espaços educacionais.

quanto eu vi a minha mãe se fortalecer através desses termos que muitas vezes são colocados para as pessoas como pejorativos, né? Porque a maneira que é entoado, a maneira que é colocado, se torna pejorativo. E como eu vi a minha mãe ressignificar isso como um mecanismo mesmo de conseguir seguir e de começar a se ver dessa forma, se ver como bela, né?"

Além de se inspirar em sua mãe, Helen reconhece que esse projeto também falava especificamente sobre ela, *"porque além de ser uma pessoa preta, eu estava gorda. Eu vivi esse estar gorda em muitos momentos da minha vida"*.

Então, a partir desse estalo, Helen foi em busca de mulheres que se auto-definiam como pretas e gordas, *"e que usassem essas palavras de uma outra forma, para discutir essa diversidade do corpo gordo, essa diversidade dos tons de pele pretos"*. A busca por essas mulheres aconteceu por meio da internet, *"foram meninas que eu mapeei na internet. Eu postei perguntando sobre mulheres que se afirmavam, eu fiz um texto falando sobre o projeto específico, ou mulheres que quisessem participar e apareceram várias"*. Após a manifestação de interesse, Helen selecionou três mulheres, e foram mulheres que ela não conhecia, não tinha contato — diferentemente do que ocorre em seus outros projetos, em que fotografa pessoas com quem já existe uma relação.

No "Gorda Preta", assim como nos seus outros projetos fotográficos, Helen menciona que tentou criar um elo para que as pessoas sejam protagonistas *nas suas histórias e gerar representatividade, a partir da troca com quem é fotografado/a/e, "meu trabalho fala sobre poder, sobre construir junto. (...) A gente tem que criar uma relação para essas imagens acontecerem"*.

Helen cita também, na entrevista concedida, a importância das pessoas negras terem suas histórias registradas *"porque não foi construído para que a gente tenha acesso, seja para ser fotógrafo, seja para ser registrado, né"*. Uma das maneiras como isso é afirmado na história da fotografia no Brasil é, de acordo com Helen, o fato das pesquisas sobre tonalidade dos filmes fotográficos serem feitas em produtos, como o chocolate, a madeira, com um intuito capitalista, e não em pessoas negras, já que estas não eram a prioridade para serem registradas, o que, atualmente, ainda se perpetua.

Helen pontua o perigo da representatividade e cita a publicidade como exemplo:

"Porque quando eu olho a publicidade, principalmente porque eu trabalho com publicidade, e vejo que hoje tem muitas pessoas pretas e mulheres e a diversidade como um todo, né? Pessoas com deficiência, pessoas trans, pessoas gordas, enfim, uma diversidade de pessoas, uma diversidade de corpos e realidades e histórias sendo registradas, não é porque a publicidade se importa com isso. É porque a galera entende que falando e mostrando representatividade e contando a história dessas pessoas eles vendem mais. Continua sendo sobre o capitalismo, só que hoje de uma outra forma, né?"

Por todo este histórico, Helen tenta construir sua fotografia respeitando os diversos tons de pele que as pessoas fotografadas por si têm, já que *"está falando sobre a identidade da pessoa". "E a nossa identidade é demarcada por n coisas e uma delas é pelo nosso tom. Eu quero que o meu tom seja registrado real, né? Eu não quero sair branca, clara pra caramba na foto se eu não sou daquela forma, entende?"*. Helen cita um depoimento de Mano Brown³²³, em seu podcast "Mano a Mano"³²⁴, sobre a dificuldade de ser registrado através da fotografia de uma maneira em que se reconheça — nem mais claro, nem mais escuro, apenas como se é. E finaliza o assunto dizendo que essa preocupação em registrar a tonalidade real das pessoas que fotografa é uma construção, que começa ao se colocar no lugar da outra pessoa e pensar como gostaria de ser fotografada, *"(...) é por isso que eu também não deixo qualquer pessoa me registrar"*.

Helen considera a repercussão desse projeto extremamente positiva, pois recebeu inúmeras mensagens de mulheres negras *"falando do quanto meu trampo ajudou, ajuda, faz elas se enxergarem de uma outra forma... Quantas mulheres se veem extremamente emocionadas e gratas por essa construção de imagem que foi e de certa forma ainda é negada"*. Esse reconhecimento a motiva a continuar, já que:

"(...) eu estou conseguindo fazer com que meu trabalho seja um elo, um caminho para outras pessoas também. Para as pessoas que eu registro contarem as histórias delas e outras pessoas se verem representadas e verem possibilidades e verem oportunidades e se sentirem belas, sentirem a sua potência, a sua força".

Além de "Gorda Preta", Helen produziu outros projetos, como "Um preto por dia", "100 mulheres negras" e, o mais recente, "Raízes mapas", no qual mergulha na pesquisa sobre as tranças nagô. Este é mais um projeto fotográfico que nasce da inspiração em sua mãe.

"Porque minha mãe é trançista e eu também não via minha mãe enquanto uma artista. Eu só reconheço a minha mãe enquanto artista depois que eu me reconheço enquanto artista e percebo o quanto o trabalho da minha mãe interfere em quem eu sou e no meu trabalho. Eu passei toda minha infância sendo trançada pela minha mãe e como isso está entranhado dentro da minha identidade fotográfica, né? De como eu fotografo próximo das pessoas, como eu fotografo muito cabeça, como eu fotografo muito mão, como eu fotografo muito tranças. Porque era tudo que eu vivia ali, né? Ver minha mãe ali, muito perto, trançando cabelo e um bocado de cabeça, enfim".

Desse projeto fotográfico, Helen fez um filme, e foi quando se lançou como diretora de fotografia. "Raízes mapas" foi exibido, inicialmente, na exposição coletiva "Somos aquelas

³²³ Um dos rappers integrantes do "Racionais MC".

³²⁴ "Mano a mano" é um dos podcasts (programas de entretenimento em áudio) mais ouvidos da plataforma Spotify, em que Mano Brown entrevista personalidades nacionais e internacionais, como Angela Davis, Anielle Franco, Linn da Quebrada, Silvio Almeida e Conceição Evaristo.

que permeiam o abismo em busca das frestas", da qual participou junto com Ana Lira e Laís Amaral, com curadoria de Priscyla Gomes, no Instituto Tomie Ohtake.

6.2.2 E. A.

E. A. é uma mulher negra retinta de, aproximadamente, 25 anos de idade. Filha de pais negros, nasceu e vive em Salvador (BA). De acordo com E., ela nunca teve dúvidas sobre o seu pertencimento racial. *"Então eu sempre tive isso da negritude muito forte em mim. Sempre, muito, muito, forte. Eu não lembro de em algum momento eu não ter me entendido negra na minha vida Eu sempre me entendi como uma mulher negra"*.

E. menciona que participar do projeto "Gorda Preta" foi um momento de virada em sua vida. Até então, não se considerava uma mulher negra com uma boa autoestima, *"me permitir isso foi quebrar uma barreira que eu tinha com a minha autoestima"*. Isso porque, de acordo com E., as imagens construídas para as mulheres negras e gordas, ou apenas gordas, são, na maioria dos casos, estereotipantes e afetam a autoestima dessas mulheres.

"(...) eu nunca tinha visto corpos de mulheres gordas sendo representados por fotografia. E, todas as vezes que eu via corpos de mulheres gordas, em sites ou no Facebook, era sempre em formas pejorativas, sabe? No sentido de sempre dizer à mulher magra que se você chegar àquele corpo, você vai ficar feia, ou então usando o corpo de uma mulher gorda para ser demonstrativo de um suplemento, que se você tomar um suplemento você vai ficar com aquele corpo perfeito, mas, se você não tomar, você vai continuar sendo gorda, ou então uma gorda tendo o seu corpo como piada: uma gorda que não passa na catraca, uma mulher que senta em um lado da balança e o outro cai, ou então uma mulher gorda que mergulha e aí é como se fosse uma bomba atômica, né?"

O efeito dessas imagens para E. foi fazer com que ela não se reconhecesse enquanto gorda:

"(...) eu não me via. Eu não me via em outros corpos. E, quando eu me via, eu ficava pensando: eu não posso ser tão gorda quanto, eu tenho medo de engordar e ficar uma gorda muito, muito maior. Eu tenho medo de ficar só. Eu tenho medo de não me entender... E eu precisava o tempo todo, eu pensava o tempo todo, em emagrecer".

Isso mudou no momento em que E. participou do projeto fotográfico "Gorda Preta", elaborado pela fotógrafa Helen Salomão, que tinha como objetivo tornar visíveis os corpos negros e gordos — com sua diversidade de tons de pele e tamanhos — de mulheres que os entendiam como bonitos.

E. menciona que algumas pessoas, ao verem a divulgação do projeto fotográfico, indicaram a ela que participasse. *"Bom, eu não esperava, na verdade, que as pessoas fossem me inscrever nesse ensaio, o 'Gorda Preta'. E também não esperava ser uma das meninas"*

escolhidas pela Helen para poder estar participando do ensaio. Porque eu não tinha tanta autoestima assim, sabe?". E complementa que ter aceitado participar, após a seleção, feita pela fotógrafa, das mulheres que seriam fotografadas, foi uma tentativa de construir uma autoestima mais elevada. "Eu ter aceitado foi ter dito assim: 'não, basta! Até aqui você não se amou, vamos tentar sair dessa forma para você ver como vai ser', sabe?".

E. nos conta sobre como foi ser fotografada pela Helen Salomão: *"E a Helen é sensacional. Ela deixou a gente o tempo todo livre. Ela deixou a gente o tempo todo leve. E sempre ressaltando o quanto a gente era linda, o quanto a gente era maravilhosa, sabe? O jeito como ela tratava, o olhar que ela tinha para a gente, para com os nossos corpos, através do olhar dela, era muito intenso, sabe?".*

Ao ver suas fotografias, feitas para o projeto "Gorda Preta", E. percebeu que tinha uma visão de si que não condizia com a realidade trazida por aquelas imagens:

"Porque quando eu vi o ensaio pronto e quando eu vi as fotos, eu pensei: 'por quanto tempo eu me escondi! Por quanto tempo eu acreditei nas falas de pessoas que diziam que meu corpo era um corpo que não era para ser amado, era um corpo que não era para ser desejado, era um corpo que não era para ser respeitado e valorizado, era um corpo que para poder ter alguém em si precisava sempre do emagrecimento, para poder estar na sociedade, para conseguir um emprego, para conseguir falar de sexo, para conseguir falar de saúde, para conseguir ser vista na sociedade...'"

Ver-se em imagens libertadoras, produziu uma mudança drástica na vida de E., *"eu digo que eu fui uma E. até os 20 anos, depois fui uma E. após o ensaio de Helen Salomão", "(...) tudo começou na minha vida, como entendimento e como mulher negra e gorda, através desse ensaio".* A partir dessa nova visão de si mesma, E. passou a buscar coisas que a representasse:

"Então é como se depois do ensaio eu abrisse um start para procurar realmente aquilo que me representasse. Porque antes do ensaio eu não procurava nada que me representasse, porque eu sentia vergonha. Foi depois do ensaio que eu comecei a ter esse amor por fotografia, por filmes, por estudos... E foi isso que me fez avançar. E foi isso que me fez compreender. Antes do ensaio eu não tinha nada. Eu não tinha essa visão".

E, com isso, E. passou a estudar, de forma autodidata, *"mais sobre corpos, mais sobre diversidades, mais sobre sexologia"* e criou uma página no *Facebook* chamada "Negra Godiva" — que depois foi migrada para a sua conta pessoal do *Instagram* — que tem o intuito de auxiliar as mulheres negras no seu próprio processo de autoconhecimento.

"[Gorda Preta] foi um 'start' para que eu compreendesse aonde eu podia chegar, aonde eu queria chegar, o embasamento que eu poderia ter, de conhecimento, na verdade, que eu poderia a cada vez mais avançar. Então eu usei muito isso para atingir outras mulheres. Eu usei muito isso para que outras mulheres se reconhecessem também e pudessem reconhecer isso nelas também. E aí eu me reconheço como indivíduo, hoje, nessa empreitada. Eu não costumo dizer que eu sou militante e nem costumo dizer que eu sou

feminista. Eu costumo dizer que eu sou uma ponte para que as pessoas se conheçam".

Para E., auxiliar essas mulheres também ajuda nos seus próprios processos. De acordo com ela:

"Porque é através de outras vivências que eu paro, que eu estudo, que eu leio, que eu compreendo. Para que eu também me entenda e me desenvolva. Eu acredito muito que é através do outro que a gente também pode se reconhecer, é através do outro que a gente pode também se entender, é através do outro que a gente cria a empatia. Um sábio, ele não é sábio por ser inteligente, ele é sábio por dividir a sua inteligência. Então foi aí que eu realmente entendi e compreendi quem eu sou".

Após sua participação no projeto fotográfico "Gorda Preta", E. recebeu outros convites para ser fotografada.

"(...) fiz outros trabalhos também de ensaios. Eu fiz o 'Gordeusas', que foi com o Yvan Barnei. Fiz também o 'Deusa negra', que foi para uma campanha. Na verdade foi uma festa, um ensaio para a chamada dessa festa, né? Para o flyer. Que eu fui retratada como deusa também. Teve um ensaio que eu fiz para Éder Novaes, que é um fotógrafo daqui também de Salvador, que foi um ensaio de lingerie, que foi o ensaio que eu disse que eu me senti maravilhosa também. Que foi outro tipo de olhar, outro tipo de perspectiva, outro olhar sobre mim, sobre o meu corpo. Um olhar meigo, um olhar de carinho, um olhar de afeto, um olhar de afago, sabe? E que também foi muito importante para essa minha jornada".

E. também menciona que passou a trabalhar com estética afro, *"para ajudar mulheres não só na questão da autoestima do corpo, mas também da visual".*

Além dos estereótipos citados nas fotografias de mulheres negras e gordas. E. pontua os estereótipos no audiovisual, ao falar dos filmes "Vênus negra" e "Preciosa", que *"são filmes que falam sobre a mulher negra e gorda que têm o tempo todo seu corpo objetificado, abusado, violentado, né? Que são mulheres que são extremamente inteligentes, mas que, pelo seu corpo, não têm respeito nenhum. As pessoas desvalorizam seus corpos"*, apesar de serem protagonistas, e nos conta que o único filme que assistiu com uma mulher negra e gorda e final feliz foi "Garotas formosas".

E. percebe que, atualmente, as mulheres negras e gordas têm mais visibilidade e se sente fazendo parte desse movimento no Brasil, *"mulheres gordas e negras estão tomando uma proporção muito grande. Eu sou muito grata também por estar nesse papel aí de ser uma mulher negra e gorda e estar nesse papel de estar evoluindo, estar crescendo"*.

E. entende que o seu processo de se tornar uma sujeita aconteceu a partir do projeto "Gorda Preta", da fotógrafa Helen Salomão, pois, ao se ver nas fotografias, passou a questionar os estereótipos relacionados ao seu corpo negro e gordo e buscou maneiras de encontrar a sua definição para si mesma, já que *"autoconhecimento é poder"*.

"Lógico que nós, pessoas negras, já passamos por isso nessa sociedade tão racista em que a gente vive, mulheres já passam por isso nessa sociedade tão machista em que a gente vive, mas a gente tem que sempre se auto analisar e se permitir avançar, e se permitir acreditar em nós mesmos, sabendo que nós somos capazes, sabendo que nós somos potência, sabendo que nós podemos sim chegar lá, e que nós podemos sim nos amar, e nós podemos sim ser modelos, podemos ser jornalistas, podemos ser presidentes, podemos ser médicas... A gente pode ser o que a gente quiser, quando a gente quiser. (...) Que a gente não permita que palavras pejorativas, palavras ruins, pessoas ruins, atinjam a gente".

E. também entende que esse processo de se tornar sujeita é uma construção diária, *"todos os dias da minha vida. Não tem um dia na minha vida que eu não aprenda nada"*.

6.3. Coletivo CATSU

"CATSU" foi um coletivo formado por três mulheres negras, entre elas, a fotógrafa Cat Tenório, que tinha como objetivo montar editoriais de moda apenas com pessoas negras, não só à frente das câmeras, mas sim, em relação a todos os profissionais envolvidos. O coletivo atuou de 2013 a 2016.

6.3.1. Cat Tenório

Cat Tenório é uma mulher negra, com 30 anos de idade, que nasceu e vive em São Paulo (SP). Filha de mãe branca e pai negro, e afirma que *"por questões familiares, eu nunca tive uma proximidade com com essa parte negra da minha família e com a questão cultural também"*.

Além da ausência de relacionamento com sua família paterna, Cat menciona ter sido a única negra em alguns espaços de sua vida, *"eu estudei em uma escola particular... É aquela velha história: eu era a única negra na escola, não tinha uma representação ali, a nossa educação também não traz esse tipo de reconhecimento, esse tipo de noção. Traz muito essa questão bem negativa da comunidade"*. Cat aponta terem lhe faltado referências históricas e culturais da população negra, o que, para ela, podem ter corroborado para que seu autorreconhecimento racial acontecesse tardiamente.

Sua relação com a fotografia iniciou-se durante a infância:

"A minha família teve essa oportunidade de ter equipamentos de registro e aí quando a gente ia se encontrar com familiares, em festas de família, a gente sempre registrava esses momentos, e esses arquivos, os filmes, sempre ficavam na casa dos meus pais. Então desde pequena eu tive essa relação muito próxima com a fotografia, mas algo muito mais de registro ali, não algo tão profissional assim".

Conforme foi crescendo, a relação de Cat com a fotografia também se intensificou,

"Na adolescência, quando eu comecei a sair sozinha, eu tinha muito interesse em shows de rock. Eu tinha muito mais interesse em ver os fotógrafos trabalhando, fazendo esses registros desses eventos, desses shows. E aí, depois, na época do Fotolog³²⁵, eu tinha muito essa curiosidade de querer ver como saía o registro daquele evento, daquele show que eu tinha ido. Então, na adolescência, eu comecei a me interessar muito mais por fotógrafos de eventos, de shows. E isso que me deu mais vontade de estar nesse meio da fotografia".

Essa vontade de se tornar uma fotógrafa se materializa quando Cat se matricula, em 2011, no curso de bacharelado em Fotografia da Panamericana Escola de Arte e Design. *"Eu fiz durante dois anos esse curso e, criativamente, pra mim foi ótimo. Eu tive dois professores. Um trazia muito esse ponto de que a sua criatividade é importante, não importa como ela seja; e o outro professor era muito mais técnico, ele trazia muito essa parte técnica da fotografia, de luz e tal, que também é importante, mas que não é o primordial".* No segundo ano do curso, Cat foi demitida do seu emprego e avalia que isso atrapalhou o aproveitamento do curso, já que sua maior preocupação era voltar a trabalhar. Apesar disso, a entrevistada considera que o curso foi importante para a sua trajetória, pois lhe deu liberdade para criar.

Assim que o seu curso terminou, Cat conheceu a S. (produtora de moda), que se transformaria numa parceira de trabalho e com quem ela fundaria o Coletivo CATSU, *"foi ali o momento em que o mundo de possibilidades se abriu para mim"* — não apenas pelas relações profissionais, mas também por todo conhecimento da cultura negra que S. apresentou à Cat e que fez com que ela se reconhecesse enquanto uma mulher negra. Sobre este âmbito, a fotógrafa menciona que *"a partir do momento em que eu conheci elas [S. e também L., que entrou no coletivo depois], foi que realmente eu comecei a adentrar isso e comecei a me reconhecer como uma pessoa negra e mulher também"*. Essa falta de referências negras, familiares, históricas e culturais, é apontada por Cat como um dos principais motivos para que seu autorreconhecimento racial só acontecesse durante a vida adulta.

Como Cat e S. tinham terminado seus estudos há pouco tempo, ela conta: *"a gente estava muito nessa vontade de trabalhar no meio, mas também de colocar as nossas ideias para fora"* e *"a gente viu que, juntas, a gente poderia criar o nosso mercado e estar nele ao mesmo tempo"*. Assim, o Coletivo CATSU foi criado, em 2013, e tinha como objetivo trazer os corpos negros para os editoriais de moda³²⁶, tanto à frente quanto por trás das câmeras, como modelos, fotógrafos, produtores de moda, produtores de elenco, etc.

³²⁵ O *Fotolog* era um site de fotografias no qual seus usuários possuíam a ferramenta de carregar todas suas fotografias armazenadas e compartilhar com os amigos ou outras pessoas de seus círculos. Em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Fotolog>> Acesso em 08 de abril de 2023.

³²⁶ Editorial de moda é um ensaio fotográfico que visa contar a história por trás das peças de vestuário, assim como as inspirações e referências do estilista que as criaram.

"Para que a gente colocasse um ponto ali de que sim, é importante a gente ter modelos negros, ter editoriais ou qualquer outro tipo de conteúdo falando sobre a nossa comunidade como um todo, mas que a gente também pudesse trazer um tipo de referência para as pessoas verem que você pode ser uma produtora executiva, você pode ser uma produtora de casting... Enfim, esse foi bem o mote principal que fez o CATSU crescer".

E continua:

"(...) E também de alguma forma ter um pouco mais de conhecimento da nossa cultura como um todo. Pra mim isso foi muito importante também, porque de alguma forma a gente acabou usando a moda como um meio de fazer esse tipo de representação, de reconhecimento também. E era algo que eu nunca tive muito contato, eu não ligava tanto assim pra essas questões de moda. Mas, de alguma forma, conhecê-las me fez realmente conhecer outras coisas além do que a moda trazia pra gente. Porque, querendo ou não, a moda acaba englobando várias coisas além da moda. A gente vê muitas questões da política..."

Cat nos conta que os primeiros trabalhos no Coletivo foram realizados com pessoas próximas à elas, *"quando a gente começou, a gente queria muito pegar nossas amigas que também estavam ali começando, queriam também adentrar nesse mercado da moda, mercado de comunicação"* e que uma de suas preocupações era possibilitar que aquelas mulheres negras fotografadas por ela contassem as suas histórias:

Mas, eu acho que um ponto importante também dos nossos editoriais é que para além da gente colocar essas pessoas em evidência, a gente também queria muito trazer as suas histórias. Porque a gente via também que era importante trazer algo além da foto, das pessoas realmente conhecerem aquela pessoa que a gente estava retratando. Então, sei lá, a gente tinha uma amiga que era imigrante e a gente queria trazer essa história dela para os nossos editoriais. Então, além da gente conseguir colocar ela como modelo em evidência, a gente também queria trazer a história da vida dela para que as pessoas também conhecessem. Acho que esse fato de a gente conseguir juntar essas duas coisas, de trazer essa representação das pessoas pretas para os editoriais, para as pessoas que estavam atrás das câmeras produzindo tudo isso, trazer um pouco também da história dessas pessoas, mostrar que elas, além dessa foto que as pessoas estavam vendo, que elas também tinham algo pra contar. Então, acredito que esse ponto de alguma forma foi importante".

Para trazer à tona as histórias das mulheres negras fotografadas por ela, Cat nos conta que busca retratá-las como elas são,

"(...) de alguma forma, sempre tento deixar a pessoa à vontade. Acho que é primordial em qualquer sessão de fotografia que você venha a fazer com elas. Mas também deixar ali pontuado que como ela é é importante para que outras pessoas se sintam visíveis, vejam que elas também podem estar ali naquele lugar, não é algo que esteja tão longe da perspectiva delas. Então eu creio que trazer essa naturalidade das pessoas, eu acho que é essa a palavra, eu gosto muito de trazer isso, o natural das pessoas, como elas são".

Para a fotógrafa, essa é a sua maneira de *"(...) mostrar novas narrativas, de mostrar novas possibilidades, de também fazer com que as pessoas pudessem realmente ser quem elas são"*.

Outro aspecto importante em relação à técnica, para Cat, é o cenário fotográfico. Ela nos conta que, no começo, o Coletivo CATSU não tinha uma estrutura, por isso, fotografavam na rua, *"a rua, no começo, foi muito o nosso cenário"*, sempre optando por escolher espaços coloridos onde fotografar, pois *"tivemos muito essa questão das cores, acho que isso é muito perceptível nas nossas fotografias do CATSU. Acho que para a gente também como comunidade negra essa questão da cor sempre vai ser algo bem enfático, e era muito também algo que a gente queria de alguma forma desmistificar"*, isso porque, para ela:

"(...) essa questão da estética africana as pessoas sempre colocaram de uma forma bem estereotipada, essa questão das cores também, e a gente queria muito trazer esse ponto das cores porque não tem como tirar isso, mas que de alguma forma não trouxesse essa questão do estereótipo, sabe? Que fosse realmente uma questão de identidade, de as pessoas se identificarem com isso, e que isso de alguma forma trouxesse ali um retorno positivo nesse sentido. Então, a gente buscava lugares que tivessem o muro de uma cor legal, enfim, coisas nesse ponto".

A rua também aparece como fonte de inspiração para a fotógrafa, principalmente, a região central da cidade de São Paulo, *"estar na rua é muito o meu referencial também"*. Cat continua:

"Então acho que a rua acaba me trazendo muitas referências, as pessoas, eu sou uma pessoa bem introvertida e durante os últimos anos eu melhorei bastante, mas eu gosto muito de observar, sou uma pessoa quieta, então eu gosto muito de observar as pessoas, como elas são, como elas se movimentam, e retratar isso de uma forma mais natural possível. Acredito que as minhas referências sejam as pessoas, seja a rua, o que está acontecendo...".

Para Cat, um dos impactos que percebia nessas mulheres negras, ao se verem fotografadas, foi:

"elas se sentirem potentes ali no que elas estavam fazendo, se sentirem à vontade também de estarem expondo ali um tipo de história que para elas poderia ser desconfortável antes, mas que, agora, a gente colocando essas questões de tudo que você faz, tudo que você é, é importante pro mundo. Para que outras pessoas possam se sentir representadas ou de alguma forma terem essa vontade de estar ali nesse meio também. De colocarem as histórias delas para o mundo conhecer e isso ser motivo para que outras pessoas também façam isso. É meio que uma cadeia de representação".

Um dos trabalhos mais marcantes para Cat, foi fotografar as gêmeas Lara e Mara e sua irmã mais velha, Sheila³²⁷, *"a Lara e a Mara são albinas e a Sheila é a irmã mais velha delas, ela é negra retinta"*, quando elas ainda moravam no extremo da Zona Leste da cidade de São Paulo. Lara, Mara e Sheila são filhas de uma mulher negra da Guiné-Bissau, que vive no Brasil desde 2003. *"Elas eram uma daquelas histórias que se assemelhavam com a questão de pessoas imigrantes que estavam morando aqui no Brasil, estavam tentando ganhar a vida*

³²⁷ Disponível em <https://www.instagram.com/lara_mara_sheila/> Acesso em 16 de abril de 2023.

e, a partir do momento em que a gente conheceu ela e a família delas, a gente pôde ver o crescimento delas". Após o ensaio fotográfico realizado pelo Coletivo CATSU, as irmãs participaram de editoriais de moda da Nike, Insanis e da revista Glamour e tiveram a ascensão tão sonhada em suas carreiras³²⁸. Atualmente, a irmã mais velha, Sheila é uma das modelos de uma agência australiana e já estampou capas da Vogue e Elle.

"Fico muito feliz de ver onde elas estão agora, elas conseguiram crescer bastante, continuaram trabalhando nesse meio da moda, fazendo editoriais, fazendo comerciais, participando de programas também. Então pra gente, nesse sentido, foi algo bem importante, porque também traz essa questão da representação desde cedo, acho que isso é muito importante também pra gente".

A fotógrafa menciona ainda outro editorial importante para ela, que ocorreu tendo como tema o universo infantil, *"acho que outro trabalho que foi bem legal que a gente fez foi um editorial 'kids', que a gente pegou a filha da S., pegou a sobrinha dela, pegou outras crianças que eram filhas de amigas da S. para fazer esse editorial"*. A importância desse editorial se deu pois

"Esse ponto da representação, para a gente, para as crianças, é algo primordial, porque elas que vão continuar o nosso legado. (...). Que isso não se perca. E é o que falamos: 'as crianças são o futuro'. Então acho que cabe à gente, como adulto, também dar esse tipo de aporte, de ajuda, de apoio, de realmente trazer a nossa história para elas desde cedo".

Cat menciona que, se ela fosse fotografada pelo Coletivo CATSU, a história que gostaria de contar a respeito de si seria o seu não-reconhecimento racial, antes de conhecer S. e L., porque acredita que isso acontece com muitas outras pessoas negras, no Brasil. *"Eu, por muito tempo, não sabia quem eu era e, a partir do momento em que eu conheci as meninas, eu comecei a ter esse entendimento"*.

Após alguns anos trabalhando com o Coletivo CATSU, Cat, S. e L. se juntaram à outros profissionais negros e criaram o MOOC, que é uma agência e produtora, *"para a gente também conseguir ir um pouco além dessa questão da moda e englobar como um todo essa questão da comunicação"*, da mesma maneira, colocando pessoas negras em todas as etapas da produção, *"acho que, tanto individualmente, quando em coletivo, isso sempre foi algo que vai mover a gente. Acho que não tem como a gente deixar também de trazer isso nos nossos trabalhos (...)"*.

Como conclusão, um ponto de destaque na entrevista concedida por Cat é a capacidade de modificar narrativas que as fotografias de mulheres negras produzidas por fotógrafas negras têm, *"acho que é perceptível quando você vê uma foto com uma pessoa*

³²⁸ As irmãs também foram fotografadas por Helen Salomão, uma das fotógrafas que participa desta tese.

negra que é produzida por pessoas negras, e uma foto com uma pessoa negra que é produzida por pessoas brancas. Isso é muito nítido".

6.3.2. D. N.



D. N. fotografada por Cat Tenório (do Coletivo Catsu)

D. N. fotografada por Cat Tenório (do Coletivo Catsu)



D. N. fotografada por Cat Tenório (do Coletivo Catsu)

D. N. é uma mulher negra, nascida e criada em Embu das Artes, região metropolitana da cidade de São Paulo (SP). Atualmente, mora no centro da cidade e é modelo profissional.

A entrevistada nos conta que era *"bastante tímida e insegura"* e atrela esse modo de ser com o que as outras pessoas falavam a respeito dela:

"Eu lembro assim que eu era bastante tímida e insegura por de ouvir a vida toda que eu era feia, que meu cabelo era feio, que meu corpo era feio por eu ser muito magra, minha boca era feia porque 'ah, tem bocão', então eu cresci com isso dentro de mim, aceitando e acreditando que aquilo era verdade, que eu era uma menina feia por ser preta, por ser... por ter o cabelo, sei lá, crespo, que não era liso, sabe, então assim, isso, é, potencializou muito dentro de mim, isso de 'tá, então eu sou feia, meu cabelo não é liso'.

Apesar dessa imagem negativa que tinha de si mesma, construída através das opiniões de outras pessoas, D. menciona que, desde a adolescência, gostava muito de se fotografar e de publicar as suas fotos nas redes sociais.

"Minha relação com a fotografia começou muito cedo. Eu desde minha adolescência amava pegar a câmera da minha mãe, que na época toda

família tinha aquela câmera digital prateada³²⁹, rs. E sempre me arrumava para me fotografar fazendo selfies e fotos na frente do espelho. Eu sempre amei me fotografar. (...) Eu só amava tirar fotos minhas pra imprimir e colar na parede do meu quarto, na época".

Embora houvesse o interesse por se fotografar e por fotografia, de modo geral, a entrevistada aponta que *"não tinha interesse em moda ou em ser modelo"*, mas *"quando fiz 18 anos, eu comecei a ter contato com a moda e aí sim que despertou a vontade e curiosidade"*. E continua, *"eu lembro que minha primeira revista foi a Elle Brasil, que eu folhee e achei interessante as fotos das modelos, dos editoriais, enfim, aí começou a surgir um 'caraca, eu gosto de foto. Eu posso me tornar, quem sabe, uma modelo', sabe?"*.

Foi nessa época que D. foi fotografada pela Cat Tenório junto com o Coletivo CATSU. Ela nos conta que, até então, nunca havia sido fotografa profissionalmente, e complementa:

"Em 2017 foi quando fotografei com a Cat. Nós éramos amigas e eu sabia do trabalho dela como fotógrafa, e quando surgiu o convite para fazermos um ensaio na época eu fiquei super animada porque iria ser um dos primeiros ensaios fotográficos autoral e também por ela ser minha amiga. Então isso me deixou mega animada".

D. nos conta que todo o ensaio foi produzido por ela e pelo Coletivo e que *"estava super a vontade e confortável por estar com pessoas que eu já conhecia e isso foi essencial para que eu pudesse entregar um material lindo"*. A entrevistada menciona que ficou muito feliz com o resultado do ensaio e que não houve nada de que não tenha gostado, seja em relação ao andamento do ensaio fotográfico, seja em relação às fotografias produzidas. Para ela, isso aconteceu pois se sentia à vontade com os profissionais envolvidos, *"e não teve nada de que não gostei justamente por ter sido com pessoas que eu já conhecia onde houve uma troca antes para que a gente alinhasse as ideias para o shooting"* e destaca, ainda, a preocupação da fotógrafa com o seu conforto e o conforto da equipe:

"Eu lembro, até hoje, que entramos em um lugar como se fosse um mangue e tinha uma luz do sol lá, linda, entre as árvores e fomos entrando com o maior cuidado e a Cat sempre me perguntando se eu estava confortável, e se era tudo bem irmos até aquele lugar. Então ela sempre se preocupou com o conforto da equipe. Isso me deixava segura".

A experiência com o Coletivo CATSU foi tão importante para D. que *"eu comecei a me ver diferente e afirmar não só minha beleza mas afirmar minha capacidade de me jogar na moda"*, pois *"quando eu vi o resultado das fotos eu fiquei impactada, pensando 'caraca*

³²⁹ As câmeras fotográficas digitais se popularizaram no início do século XXI e promoveram uma revolução na fotografia, antes tão elitizada, pois possibilitaram — pelo baixo custo dos equipamentos e de sua manutenção e por não necessitarem de filmes fotográficos — que pessoas das classes econômicas menos favorecidas pudessem fotografar e serem fotografadas.

sou eu mesmo' o quão linda eu me achei nas fotos e a sensação de confiança ter preenchido meu coração, sabe".

A partir de então, a entrevistada iniciou a sua relação profissional com a moda, que ela afirma ter acontecido na sua vida *"despretensiosamente, assim, eu estava numa festa e, simplesmente, surgiu a oportunidade, sabe, na hora certa, enfim"*. D. considera que a moda transformou a si e a sua vida:

"Acho que a Moda me transformou nessa pessoa muito solta, muito determinada, muito pronta para descobrir coisas novas, de se jogar para embarcar nos novos caminhos. Sinto que a Moda me transformou muito, muito, muito e também trouxe comigo um poder muito grande".

E conclui, ainda sobre esta transformação:

"E acho que é isso. Foi dentro da Moda mesmo que eu fui conseguindo me ver como uma mulher negra bonita, é, que pode tudo, sabe, cheia de vontade de seguir caminho e de descobrir caminhos novos, de me jogar em coisas, é, eu acho que assim, se eu não tivesse entrado pro mundo da moda, eu não sei quem eu seria hoje, de verdade, porque eu só sou tão feliz com a pessoa que eu me tornei, tão orgulhosa, assim, de como minha personalidade foi se montando através das coisas que eu vivi, então, pra mim, assim é realmente foi, foi, é, não foi, mas é um caminho muito lindo que eu estou percorrendo dentro da moda, pra mim, como pessoa, como mulher negra que se descobriu assim a potência que é, sabe, e a cada minha venho me descobrindo mais".

No término da entrevista, D. menciona que acompanha o trabalho da fotógrafa Helen Salomão que considera, ao mesmo tempo, sensível e forte, e que pensa ser importante estarmos em coletivos e comunidades, pois *"sozinho a gente não tem a possibilidade de enxergar tantas coisas"*.

6.4. Fotografar mulheres negras como um projeto: Mariana Ser

A fotógrafa Mariana Ser não tem um projeto em que fotografe, especificamente, apenas mulheres negras, mas observando a sua produção fotográfica, percebemos que fotografar mulheres negras é o projeto — uma escolha feita por ela, a partir da sua compreensão do que é ser uma mulher negra e os desafios enfrentados nesta existência, atrelada às imagens, tanto como fotógrafa quanto como fotografada.

6.4.1. Mariana Ser

Mariana Ser é uma mulher negra, com 37 anos, que nasceu e vive em São Caetano do Sul, região metropolitana da cidade de São Paulo. O pertencimento territorial da entrevistada é percebido por ela como um aspecto de privilégio, pois *"(essa) é uma das cidades com maior*

índice de desenvolvimento humano" e "o fato de ter nascido em São Caetano do Sul me faz uma pessoa, uma mulher negra, com um pouco mais de privilégios e também com mais possibilidades, tanto artísticas quanto de vida".

Mariana é filha de um pai branco e de uma mãe branca, italiana, e neta de um homem negro, o que fez com que *"eu tenha entrado em contato com essa questão racial muito cedo"*, já que *"a família é toda misturada. Eu tenho tios brancos, tios negros, ruivos — é uma mistura doida"*. Além do contexto familiar, a entrevistada menciona também que foi confrontada pelas relações raciais desde criança, *"e ainda estando em um local privilegiado, você tem que lidar com isso no começo, na escola. Então, eu vivi muito desse racismo estrutural"*.

O racismo estrutural se fez presente de diversas maneiras ao longo da trajetória escolar de Mariana. Começando pela forma de ingresso à escola, *"e o meu pai fez muita questão que a gente estudasse — a gente que eu digo é eu e minha irmã, somos duas — em escola particular, mesmo não podendo pagar uma escola particular. Então, a gente fazia de tudo para conseguir bolsa"*, que fez com que ela se sentisse *"a cota da escola. Eu era a única mulher negra de toda a escola, geralmente"*, fato que se repetiu, depois de anos, durante a graduação. Para financiar seus estudos nessa época, a entrevistada *"era atleta, fazia campeonatos para a escola"*.

Então, o atletismo que, inicialmente, era a sua possibilidade de ter acesso à uma boa educação, *"porque [meu pai] achava que era o melhor a se fazer"*, foi transformador para a sua vida. Mariana nos conta: *"eu fiz atletismo dos 12 aos 18 anos mais ou menos, e eu só parei mesmo o atletismo porque eu entendi que estava em um país em que o atletismo não iria me dar nenhuma estrutura material. Gosto até hoje mas, parei"*, sendo esse ambiente que *"foi a minha escola de consciência negra"* e que também *"me trouxe à fotografia"*.

Sobre a consciência negra, Mariana relata que *"eu sempre me entendi como mulher negra, mas para entender o que era isso demorou muitos anos. (...) eu sempre fui muito preparada para reagir ao fato de ser uma mulher negra"*. E complementa: *"Eu tinha que me defender. Era sempre colocado assim: 'olha, você é uma mulher negra, então você fica esperta na escola porque você precisa reagir a isso. Se alguém falar qualquer absurdo, você tem que saber que é porque você é negra e que você precisa se colocar'" e ainda "'olha, você é diferente, então você precisa se colocar. Se alguém vier falar qualquer coisa, você já corta!', entendeu?"*. Foi com o atletismo que Mariana teve os primeiros contatos com outras pessoas negras, além do seu círculo familiar, e que foi se movimentando para além do comportamento de defesa e enfrentamento. Essas pessoas com que conviveu eram

"(...) pessoas de fato da periferia de São Paulo e de vários outros lugares, interior de São Paulo, que vinham morar aqui e essas pessoas viram para mim e falam: 'nossa, vamos ali jogar basquete?', por exemplo, que é uma coisa muito do rolê negro. E na escola era assim: 'não, basquete não, isso é muito pesado', uma coisa assim. Bem bobo mas, você fala: 'Pô, é isso. É muito mais legal. Isso tem muito mais a ver comigo'. Então, coisas bem pequenas eu fui entendendo e foi a minha escola de negritude o atletismo. Até mesmo no jeito de vestir, jeito de pensar, de ver umas injustiças (...)"

Isso porque:

"O clube em que eu treinava é assim: tem São Caetano, e do outro lado da ponte tem o Heliópolis. Hoje, o Heliópolis eu acho que é a maior favela da América Latina, pelo menos na época era. Eu entrei em contato com pessoas da maior favela da América Latina passando por N situações e me fizeram também entender que, primeiro: existia esse privilégio, que, até então, eu achava natural tudo que eu vivi. E segundo que: sim, era possível de eu enfrentar isso para o resto da vida. Porque o meu mundo não ia ser para sempre ali em São Caetano".

Além dessa importância no seu desenvolvimento como mulher negra, foi também o atletismo, conforme mencionado anteriormente, que levou Mariana "magicamente" à fotografia:

"Eu comecei a observar os fotógrafos que iam na pista de atletismo para retratar as pessoas, para entrevistas, para uma série de coisas. Então, a fotografia chegou até mim de uma maneira muito interessante, que foi através do esporte. Eu comecei a reparar muito na fotografia de esporte e achar aquilo incrível, e falar: 'nossa, como as pessoas fazem isso? Quero fazer também!'"

Esse interesse pela fotografia foi sentido pela entrevistada "uma coisa ancestral":

"Por parte de pai, meu pai sempre foi uma pessoa que registrou muito o nosso entorno. Tinha uma câmera daquelas enormes, porque nos anos 90 eram câmeras enormes que ficavam aqui assim para filmar, e meu pai era essa pessoa que estava ali com a câmera de vídeo filmando tudo. A gente tem registro de absolutamente tudo da nossa infância por causa disso. (...) porque eu sou de uma família que gostava da fotografia, gostava de registro. Desde o meu avô, meus tios, meu pai, todo mundo sempre gostou muito de fotografia e de vídeo".

Já do lado materno de sua família, Mariana acredita que herdou o fazer artístico, o que também tem uma relação profunda com o seu entendimento sobre fotografia e com as fotografias que produz, "por parte de mãe, se eu pegar um histórico ancestral mesmo, a maioria eram artistas. Artistas de vários tipos, variados, músicos..." e "as tias fazem artesanato naturalmente, não é uma coisa que elas comercializaram". Assim, a arte como uma possibilidade profissional e financeira chegou à família da entrevistada através dela, como um ponto de rompimento dos padrões familiares:

"Então, eu sou a primeira mulher da família que comercializou a arte ou que teve a possibilidade de comercializar a arte. O que, para mim, é um peso. Tem um peso e tem uma batalha aí que é muito grande. E, ao mesmo tempo, é o romper disso. Para que as próximas gerações da nossa família também entendam que isso é possível".

Para Mariana, isso só se tornou possível por meio do *"entendimento de que a educação é importante"*, já que *"houve um incentivo por parte do pai, principalmente, que é 'não, tem que estudar! Se é isso [ser fotógrafa] que você quer, tem que fazer!'"*. Então, foi assim que, depois de um ano de cursinho pré-vestibular, financiado através de uma bolsa de estudos, a entrevistada ingressou na graduação em Fotografia do Senac, *"foi uma conquista imensa"*, com o financiamento estudantil (FIES)³³⁰. De acordo com ela, essa graduação foi vivenciada

"em um período muito interessante da história mundial, que foi: eu comecei o curso aprendendo a revelar filmes e terminei o curso aprendendo a descarregar imagens digitais no computador. Foi bem nessa transição. Foram dois anos exatos de uma fotografia muito manual: aprender a revelar, ficar ali no escuro no laboratório, preto e branco, colorido, aprendi muito isso".

Mariana reconhece que o início da graduação foi como um marco primordial da sua compreensão sobre o que significa ser uma mulher negra:

"Então, eu sempre fui muito preparada para reagir ao fato de ser uma mulher negra. Mas entender mesmo, acho que ainda estou nesse processo. Acho que é para toda vida. Mas se eu pudesse pontuar mesmo quando eu compreendi, foi na faculdade. Daí eu falei: 'nossa, espera aí!'. Ai sim eu fiz o teste do pescoço, olhei em volta e falei: 'Nossa, mas cadê as outras fotógrafas negras? Só tem eu? O que aconteceu com elas?'".

Para a entrevistada, *"a fotografia é isso"*, uma ferramenta de exclusão de pessoas negras, inclusive, como profissionais, já que os

"equipamentos fotográficos são caríssimos. Até hoje eu peço emprestado equipamentos fotográficos. Nunca tive a possibilidade de ter equipamento fotográfico completo. 'Toma aqui um estúdio pra você'. Não! Jamais! 'Toma esse equipamento para você, filha!'. Nossa, sonho. Nunca. Câmera, então, eu só fui ter depois que eu saí da faculdade. Foram quatro anos pedindo emprestado mesmo, para os amigos, os colegas. Depois, finalmente eu consegui, e ainda paguei por muitos anos. E ainda pago. Ainda é uma questão."

Apesar dessa ausência de representatividade no corpo discente e no corpo docente — pois, como é mencionado pela entrevistada, ela teve apenas *"dois professores negros em todo o curso"*, ali *"talvez tenha sido o lugar em que eu estudei que senti mais equidade"*, isso pelo aprendizado de que lhe era permitido criar, *"sim, como uma mulher negra, eu sentia que não podia criar"* e *"então, eu acho que isso me trouxe mais para a vida"*.

Com o surgimento dos trabalhos como fotógrafa, Mariana precisou lidar com uma nova preocupação:

³³⁰ O Fundo de Financiamento ao Estudante do Ensino Superior (FIES) é um programa governamental, criado em 1999, que financia a graduação de estudantes em universidades privadas. Como qualquer financiamento, os estudantes devolvem o valor investido ao governo, durante os anos de estudo e após sua conclusão.

"E a hora que eu cheguei para ser fotógrafa, que eu me entendi como fotógrafa, aí eu falei: 'vixe, mas, e agora?'. Porque agora eu entendi que eu sou uma mulher negra, olhei para todo mundo e falei: mas todo mundo é branco. Se eu for concorrer com as pessoas brancas, como é que vai ser? Vão escolher eles ou vão escolher eu?. Aí começa a preocupação, mas ela já existia. Eu só não sabia como lidar com ela. Mas eu sabia que escolhendo isso teria que bancar uma postura de mulher negra dentro de uma situação branca. Tipo: meu corpo negro não é entendido nesse espaço fotográfico como possível. Então eu vou ter que me colocar e falar: 'sim, eu sou fotógrafa'".

Mariana nos relata sobre algumas ocasiões em que havia sido contratada para cobrir eventos, através de e-mails ou telefonemas e que, quando ela chegava para o trabalho, o contratante, se chocava ao se deparar com uma mulher negra:

"Acho que com o passar do tempo eu fui sentindo muito isso, conforme eu fui fazendo trabalhos, quando eles foram surgindo. Por exemplo, estou pensando em um evento mais fácil de dar. Por muitos anos, eu fiz eventos e eu tinha uma empresa de fotografia de eventos. E, por muito tempo, as pessoas entravam em contato comigo pelo whatsapp, por telefone, por e-mail, queria que a gente tivesse visto, elas fechavam comigo e tal... E aí, a hora que eu chegava para fazer o evento, era como se acontecesse isso pela primeira vez, geralmente. Algumas eram um choque mesmo: 'nossa!'. E olhavam para mim de cima a baixo. Por que? Porque era uma mulher negra, né? 'Como assim? Cadê a fotógrafa?' Acho que esse tipo de choque é uma constante pra mim, e eu entendi isso logo no comecinho também. E eu me colocava ali como 'é, eu sou a fotógrafa'.

Por não perceber o seu corpo negro como possível na fotografia, a entrevistada se deu conta de que *"precisava recriar o mundo [em] que (...) tinha vivido"*. Ela complementa:

"É muito difícil se entender uma mulher negra, mas eu acho que fui, com o passar dos anos, entendendo que quando você é fotógrafa, você materializa seu imaginário. O seu mundo você coloca ali na imagem. Em cada imagem, aliás. E eu, como não tinha tido um mundo material em que eu me sentisse representada, tinha meio que um dever mesmo de materializar esse mundo. Já que esse mundo não existiu quando eu era criança e adolescente, esse mundo não existiu da maneira que eu gostaria, então é meio que meu dever fazer com que esse mundo seja materializado na fotografia."

E, ainda:

"Eu fui entendendo que, se eu fosse fotógrafa e não me posicionasse para que mais e mais pessoas negras aparecessem nos trabalhos ou fossem entendidos como possibilidade de trabalho, imgeticamente era uma função minha fazer com que isso acontecesse. Acho que eu fui tomando consciência com o passar do tempo de que meu papel como artista era trazer essas imagens de pessoas negras para dentro do que eu estava construindo ali como um trabalho. Uma sequência de trabalho, uma carreira e um mundo. Eu costumo dizer que é um mundo meu".

E isso porque Mariana acredita que *"a imagem fotográfica é muito poderosa e eu não sei se todos os fotógrafos têm esse entendimento"*. Assim, as questões de raça e gênero foram participando da sua produção fotográfica de maneira natural, *"acho que fui colocando as pessoas negras como uma obviedade"*, simplesmente *"eu fui me mostrando uma pessoa que fotografava mais pessoas negras do que brancas"* e *"eu comecei a fotografar mais mulheres"*

do que homens, numa época. Acho que ainda faço isso, mas não é muito consciente. (...) Mas, por fazer isso, mais mulheres me procuram para retratos".

Para Mariana, um dos fatores que a ajuda a fotografar mulheres negras é *"ser uma mulher negra, é estar ali no contexto, é encontrar estas pessoas. Geralmente, são pessoas que são meus colegas mesmo (...). A gente se conhece da vida, isso já ajuda"*. E, além disso, *"eu costumo tratar e lidar com as outras mulheres negras como eu gostaria de ser tratada, que é com respeito"*. Como a entrevistada já atuou como modelo e atriz, também acredita que ter estado diante das câmeras a auxilia a estar atrás da câmera:

"É bom também estar à frente da câmera porque você entende como lidar com uma pessoa quando você está "apitando". Estando do outro lado, você tem um respeito maior, uma paciência, uma calma. Eu não consigo muito dirigir as pessoas, por exemplo, eu fico conversando. Algumas eu nem converso, só vou sentindo ali, eu só olho, fico e vou falando".

Para a fotógrafa, quando retrata mulheres negras, *"sinto que pode haver uma identificação de eu ser uma mulher negra, uma outra mulher negra se sente mais tranquila também"* e o impacto disso é que *"elas se sentem muito bem (...). Acho que elas se sentem vistas mesmo"*. E aprofunda a sua percepção, a partir das experiências que teve:

"Sempre foi muito: 'caramba, como eu sou bonita', sabe? 'Você viu isso?'. E não é ser vista de uma maneira objetificada, sexista... É uma maneira essencial. 'Você captou o que eu estava sentindo, o que eu estava vendo, o que eu estava passando naquele momento. Você captou e ninguém captou'. Esse é um mérito. Algumas usam essa imagem para o resto da vida. Falam: 'essa é a imagem da minha vida!'. Eu acho isso muito interessante. 'Melhor imagem que já fizeram de mim'. Eu fico lisonjeada como fotógrafa".

Esse mérito como fotógrafa, de impactar positivamente as mulheres negras fotografadas por ela, é advindo de uma responsabilidade enquanto profissional:

"Então acho que é esse poder que a fotografia tem de fazer o outro ser visto, ou de se ver, e é um poder que se você não souber usar, você faz besteira. Mostrar para o outro é mostrar como você vê o outro. Eu sou contratada pelo jeito que eu vejo as pessoas e isso precisa ser entendido".

O seu projeto de autorretrato "As mulheres que eu gostaria de ser", no qual Mariana se convertia nas mulheres que a inspiram, como Frida Kahlo, Elza Soares, Carolina Maria de Jesus, Marta³³¹, Nina Simone, entre outras, ganhou muita visibilidade e a ela foi convidada à expô-lo em Portugal — sua primeira viagem internacional, que teve o apoio financeiro de uma campanha virtual de financiamento. Apesar de reconhecer o sucesso desse seu projeto, a entrevistada nos relata que, neste período, lidou com muitas questões internas e externas, aprendidas com o racismo:

"E a minha cabeça: 'não é possível que isso esteja acontecendo. Porque está acontecendo isso? Como é que eu vou lidar com isso?' E a minha família,

³³¹ Jogadora de futebol.

eles ficaram felizes? Não! Ficaram p. 'Mas como assim você vai para fora do Brasil? O que você vai fazer lá? Você vai ganhar dinheiro?'. Porque é nesses termos. 'Como é que você vai sobreviver? Você vai ficar só aí brincando de ir para a Europa?'. Parece pesado, mas é isso. Na cabeça deles é assim: 'Olha, você é uma mulher negra. Você precisa sobreviver aqui. Precisa pagar as contas. Imagina, vai ficar aí brincando de ser artista?'. E é muito difícil lidar com isso. Isso até hoje. Então, questões que permeiam... O caminho do artista é muito diferente, exige um espaço. Por isso que com mulheres negras tem que criar esse espaço, porque não existe".*

Além de lidar com essa cobrança por sobreviver e superar essa sobrevivência, através da prosperidade financeira, Mariana nos conta sobre outra cobrança: aquela por excelência:

"Você vai fazer alguma coisa e você tem que ser o melhor. Você não pode ser alguém mediano, que chegou ali e está fazendo... 'Ah, sei lá, estou fazendo... ' Não! Você é representante de todos os negros da face da Terra, querida! Se não fizer da forma mais incrível ou o melhor projeto ever de todo o Universo, nossa... Sim, isso é uma constante para mim. Mas acho que é bom, porque eu já tomei consciência disso. Antes, eu não tinha consciência. Ter essa consciência já te ajuda a não ter tanto sentimento, a olhar para isso e falar: 'é isso, eu fiz o que pude. Me deixa aqui quieta. Eu fiz!'"

Mariana menciona também o trabalho que realiza com colagens, que é algo que sempre fez parte da sua vida e está presente nas lembranças familiares.

Por fim, a entrevistada nos cita que trabalha para criar memórias, talvez, aquelas que não teve durante sua infância e adolescência e que, posteriormente, fizeram falta:

"A memória é você produzir coisas que vão ser vistas depois. Estou aqui retratando um momento que vai além da minha existência. Depois, quando eu não estiver mais aqui, mais para frente, alguém possa pegar esse material e compreender como foi esse momento. Trazer essa memória. A memória tem muitas faces. Ela pode ser afetiva, pode ser visual, pode ser um sentimento. Mas eu sinto que as fotografias são uma maneira de trazer esse sentimento, essas intenções, enquanto imagem, para dentro do imaginário das pessoas. Ainda como uma tentativa. É conseguir conservar em imagem um espaço de tempo, e que ele possa servir como uma base para estudos, para observação, no futuro".

6.4.2. M. O.



M. O. fotografada por Mariana Ser.



M. O. fotografada por Mariana Ser.

M. O. é uma mulher negra retinta, com 39 anos, nascida e criada no extremo da Zona Oeste da cidade de São Paulo (SP), *"a gente não costuma utilizar o termo 'extremo', né? O 'extremo' a gente usa para Sul e para Leste. Mas eu gosto de reforçar que é o extremo Oeste, porque é a divisa de Cotia com Taboão: é o Jardim João XXIII"*, com *"rua de terra, uma demora para os serviços básicos"* e numa *"casa muito simples, de dois cômodos, (...) mas que estava sempre aberta"*. É arte-educadora, contadora de histórias e pesquisadora. Atualmente, cursa o Mestrado em Artes Cênicas na UNESP.

Filha de pai e mãe negros, M. acredita que o seu contexto familiar e a educação fornecida por ele foram fatores de extrema importância na sua constituição como mulher negra, *"a pessoa que sou hoje. Que é a pessoa que tem o direito garantido de sonhar, o direito garantido de imaginar, de criar"*. Ela nos conta:

"Eu tenho um grande privilégio de ter todos os meus elementos familiares muito próximos. Então eu sempre tive meu pai muito ao meu lado, sou a mais velha de três irmãos e a gente sempre morou junto até que eu decidi sair de casa. Eu sempre tive o apoio dos meus pais, eles sempre trabalharam fora, então sempre fiquei muito tempo com a minha avó materna, que morava perto também. Então sempre fui muito rodeada de carinho, de apoio, de sempre ter as minhas potências muito valorizadas em casa, apesar de todas as dificuldades econômicas estruturais que a gente sempre passou".

Sobre o seu pai, M. nos conta que *"[ele] sempre foi ativista"*, *"ele sempre teve isso. Então, ele é muito conhecido pelas questões raciais"*, *"vai para o jornal, vai fazer palestra"* e brinca: *"eu já tentei fugir disso, mas não tem jeito. Eu tentei bastante, mas não tem jeito. Porque quando eu vejo tem uma questão que é étnico-racial, mas quando eu vejo tem uma questão que de fato está ligada aos direitos humanos, à questão dos direitos trabalhistas"* e que *"quando você vê, você já está nesse movimento assim de liderança"*. Então, apesar de ter tentado fugir, o ativismo de seu pai é uma herança que está presente na sua escolha política de *"o que eu faço sempre vai estar relacionado às questões, de alguma maneira, étnico-raciais"* porque *"você é atravessado e tem uma responsabilidade enquanto pessoa negra. De atuar, de se colocar, de seguir também plantando essas sementinhas"*.

A entrevistada menciona que seu pai atuou em prol das *"pessoas que tinham anemia falciforme no momento em que o SUS não fazia os exames e não olhava para essa anemia que atinge, majoritariamente, pessoas negras. É uma doença de pessoas negras"* e que também atuou como voluntário numa casa de acolhimento de crianças com HIV. Essa casa era no Taboão da Serra, por isso:

"A gente andava uns 3 km, 4 km mais ou menos a pé, com meu pai, todo domingo. (...) Então meu pai, sempre ia para cozinhar, no domingo, para descascar, eu lembro, um sacão assim de batata [indica o tamanho com os braços] e ele me levava junto e eu ficava ali, brincando e, às vezes, ajudando ali os bebês".

E mais, recorda também que o seu *"pai sempre leu o jornal com a gente, sempre explicou sobre as notícias, ele sempre acolheu todas as pessoas, todas as religiões em casa"*.

Sobre a sua mãe, M. relata que *"é funcionária pública e também sempre gostou muito de artesanato. Então, eu venho desse lugar também de ver a questão da criatividade. Ela sempre manteve diários, sempre escreveu bastante, sempre registrou os sonhos e tudo. Então essa é uma prática que eu tenho também"*. E ainda:

"A minha mãe sempre foi uma pessoa muito coletivizada. Ela sempre esteve ajudando as vizinhas nessas questões de violência doméstica, a minha mãe vai acionar Conselho Tutelar, a gente já teve brigas bem tristes com vizinhas porque ela não ficava passando pano para as coisas, para tortura de crianças, crianças sendo espancadas, com coisas de maus-tratos... Então, a minha mãe é a primeira pessoa que sempre teve esse lugar, sempre vi ela cuidando, ajudando, acolhendo outras mulheres e outras pessoas, sempre muito preocupada".

A mãe também *"sempre foi a liderança financeira da família"*, pois a atuação profissional de seu pai, por grande parte da vida, foi como autônomo. M. relata que, assim que começou a trabalhar, pegou para si uma parte da responsabilidade financeira da casa, principalmente, o que se relacionava aos desejos e necessidades dos irmãos.

Os pais de M. se separaram durante sua vida adulta mas, *"o que eles colocaram para a gente como valor é uma questão de união e que, independente do que aconteça, a gente sempre será uma família"*.

A entrevistada é, portanto, *"filha de uma primeira geração de ativistas que decidem colocar nomes africanos nos seus filhos. Desde que eu aprendi a falar: 'meu nome é em homenagem aos meus ancestrais que um dia não puderam ter os seus nomes e significa 'terra natal'"*.

Sobre o seu período escolar, M. nos conta que *"meus pais sempre se esforçaram para tentar me colocar numa escola que fosse particular, mas particular do bairro, né" e:*

"Então esses primeiros 8 anos eu estudei nessa escola como bolsista e mesmo sendo todo mundo, no nosso caso, uma família mais pobre, dos colegas que estavam na rede particular eram todos colegas brancos periféricos, né. Alguns, hoje, a partir dos debates que a gente vai tendo, vai entendendo que, na verdade, eu não era a única negra, mas era a única pessoa retinta. Mas todo mundo ali se colocava como pessoas brancas. E aí a gente vai tendo já aquele lugar mesmo do Apartheid³³². Então eu era a única pessoa que morava na rua que era rua de terra, os outros já tinham sobrado, já tinha o sítio do avô".

Embora seu contexto escolar marcasse as diferenças raciais e seus desdobramentos, M. aponta não ter *"uma memória de uma questão de conflitos raciais mais direto"*, mas, em seguida revela que:

³³² O Apartheid foi um regime de segregação racial vigente na África do Sul entre os anos de 1948 e 1994.

"Só tive um episódio só na minha infância, que foi aí em 94, que teve a copa, que uma parte das crianças começou a me chamar de Amaral. Então foi uma coisa que durou uma semana. Foi uma coisa que me marcou. Eu me lembro bastante. Então, "ah, ela é o Amaral, ela é o Amaral". E não era nesse lugar de potência, porque eu era uma ótima jogadora de futebol. Era nesse lugar mesmo do preconceito, do racismo, e que, na época, a gente tinha ali como bullying. Mas foi algo que não durou".

E entende que a consciência racial de seus pais deve tê-la poupado de muitos sofrimentos durante o período escolar: *"e hoje, especialmente com um distanciamento, eu creio que isso se deve à presença muito forte da minha família na participação dessa escola e de ter esta rede de proteção".*

Também, ao longo da infância, um fator marcante para a entrevistada foi ter bonecos e bonecas negras feitas por sua mãe:

"A minha mãe fazia o Papai Noel preto. Ela ia na Rua 25 de março, ela comprava as cabeças, ela inventava um corpo, ela fazia o Papai Noel preto. Boneca também. Enquanto todo mundo tem bonecas de pano, e que são legais também, ela arrumava a cabeça e tudo para ter o cabelo black, enroladinho, mas, para ter um rosto. Um rosto de porcelana, um rosto de plástico, em um momento em que era muito difícil, nos anos 90. E são todas coisas que eu nunca percebi em questão de imagem. Estando um um coletivo com outras mulheres negras, falando outras coisas e as meninas vendo fotos, elas falaram assim: 'você tinha uma boneca preta? Olha isso! Você tinha uns ursinhos com nove anos...', e eu falei: 'nossa, realmente, eu tinha'. São coisas que vou reconhecendo, hoje, com mais maturidade e fazendo os trabalhos, que eu vou percebendo esse privilégio mesmo, essa diferença, e entendendo que isso, de fato, não aconteceu para todo mundo".

Pelo contexto familiar e todos os aprendizados dali, ao longo de sua vida, M. foi percebendo que sua trajetória *"é muito cheia de exceções"*. Quando ela ingressa no mercado de trabalho, aos dezesseis anos e por uma escolha sua, já que seus pais preferiam que ela apenas estudasse:

"Quando eu saio desse ambiente mais seguro e vou para o mercado de trabalho, eu vou com vários instrumentos emocionais, com alguns lugares mais seguros, outros acho que nem tanto. Mas eu vou percebendo os jogos políticos e observando o quanto eu tenho de diferencial e exceção".

Seu primeiro emprego foi um estágio no "Nossa Caixa, Nosso Banco" e, em seguida, trabalhou como operadora de telemarketing. Em ambas as situações, suas chefes eram mulheres negras com consciência racial, que se tornaram referências para ela. Apesar de entender os vários privilégios que teve e tem e de ter uma identidade fortalecida, M. pontua que *"os outros atravessamentos estruturais, eu vou sofrendo todos"*, isso porque *"a promoção [no trabalho] chegou para mim por último — com já 1 ano e meio de empresa, vi pessoas com 4 meses, loiras, fofas também fazendo cursinho pré-vestibular como eu, ascenderem como lideranças"*. Em seguida, a entrevistada ingressa na graduação e passa a atuar em escolas particulares de elite e a desenvolver o seu trabalho artístico.

Adentrando a temática da fotografia, M. nos revela:

"Eu não tenho uma foto do meu bisavô ou eu não tenho uma foto do meu avô. Eu não tenho foto do meu pai, para além das fotos que nós temos juntos de criança. A foto mais antiga que eu tinha do meu pai é dele me segurando com um ano de idade. E eu não tenho foto de bebê também. Não tenho nenhuma foto minha bebezinha, foto só de um ano e de nove meses que é o mesmo filme. Acho que isso é importante para a gente ir criando as memórias e tem o famigerado trabalho na escola da árvore genealógica... De você trazer as fotos, e isso é um lugar de lacuna para muitas famílias".

E complementa, ainda sobre a ausência de registros das suas gerações passadas:

"Eu não tenho fotografias dos meus avós. Tenho uma que fica aqui, inclusive, no escritório para eu lembrar sempre de onde eu venho.[mostrando a foto] Essa aqui é a minha avó materna. Essa foto está manchada e acho que esse é o único registro que tenho e minha mãe também tem pouco. A gente não tem muitas da família. Meu avô, então, era uma pessoa que eu gostaria muito de ter uma foto. Ele faleceu quando a minha mãe tinha treze anos e não tem nenhum registro".

Para suprir essas lacunas imagéticas da maneira possível, com seu pai e sua mãe, M. em dois momentos diferentes, se preocupou em resgatar uma fotografia do seu pai e em presentear a sua mãe com um ensaio fotográfico. Sobre a experiência com seu pai, ela nos conta:

"Eu gostaria muito de poder ter registros da minha família e já que eu trouxe tanto essa questão do meu pai... Eu quis dar um presente para o meu pai, no ano passado, que era uma fotografia que tinha saído dele em um documentário e eu fui atrás do fotógrafo. É muito triste, porque a gente nunca teve acesso a essas fotos, meu pai não tem fotos dele. Tem foto em livro, tem foto em vários lugares, e não tem. Tem fotos que a gente descobriu por conta de pesquisadores que, fazendo suas pesquisas, encontraram fotos em arquivos, sei lá, dos arquivos do DOPS³³³. E a gente não tem essas fotos em alta qualidade. Fui procurar e, justamente, o fotógrafo quis cobrar. Eu sei que é o trabalho dele, mas é o trabalho dele dos anos 80 e que está sendo especulado, então, cada vez que ele libera para um documentário, pra alguma coisa, ele ganha em cima disso. E a gente não tem. (...) Eu não tive condições realmente de comprar a fotografia que é do meu pai. Então eu esperei. Agora eu tenho uma, e que também, no final, não consegui imprimir por desorganização, mas gostaria de fazer um quadro e ter a fotografia em melhor qualidade".

M. reconhece a captura da imagem, *"essa imagem vai trabalhando para uma questão da identidade por uma memória coletiva, mas que os indivíduos, muitas vezes, não têm acesso"*.

Já sobre a experiência de presentear sua mãe com um ensaio fotográfico:

"A minha mãe fez 60 anos esse ano (2022) e ela falou que queria tirar foto bonita e eu fiquei muito com isso na cabeça. Mas a princípio, ela queria tirar no celular e eu falei o porquê da gente não chamar mesmo uma fotógrafa e tudo. (...) No final, acabei fazendo essas fotos com uma colega, que é a I. S. (...) A gente acabou fazendo essa sessão de fotos, mais da minha mãe, mas eu acabei participando de umas duas ou três para fotografar uma relação de

³³³ O Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) foi um órgão do governo brasileiro, criado em 1924, utilizado para assegurar a ordem militar no país, principalmente, durante o Estado Novo e a Ditadura Militar.

mãe e filha. E com a I., ela fez antes da fotografia um processo de meditação, de identidade, e a I. foi fotografando ela se maquiando".

Por fim, a entrevistada reconhece que *"acabou sendo um presente para mim poder ver a minha mãe sendo fotografada também com uma atualidade muito grande e de poder ter bons registros dela, (...) poder ter essas imagens da minha mãe, porque eu não tinha nenhuma imagem dela assim com essa inteireza, com essa beleza".*

Apesar dessa ausência que marca as gerações anteriores, M. acredita que as gerações futuras não passarão por isso, *"eu acredito que dessa geração de dez anos para cá, é algo que vai acontecer cada vez menos"* e *"certamente, os meus filhos e os meus netos vão ter um privilégio que eu já não tive"*.

Por enxergar a importância dos registros fotográficos para a criação de uma memória coletiva e para a disputa de imaginário e de subjetividade, foi que a entrevistada desejou ser fotografada pela Mariana Ser, no seu contexto profissional de contadora de histórias, depois que *"já tinha visto outro trabalho dela com mulheres retintas"*. Aprofunda a lembrança:

"Eu lembro de uma foto que me chama muito a atenção, da Mariana, que ela fotografou a I., acho que foi uma foto em que ela até concorreu a prêmios. Umás fotos que tem uma mulher negra com vários girassóis no cabelo, não sei se você viu. É uma mulher negra, retinta, com vários girassóis no cabelo e eu lembro que ela fotografava também o Jairo [Pereira], mas acho que essa foto em especial me chamou mais a atenção. De, justamente, ser uma mulher retinta e nesse lugar que eu falei para você, que eu, às vezes, tenho dificuldade de ocupar, que é o lugar do carão. Era uma pessoa que estava ali em um movimento de leveza, e eu fiquei assim: queria poder fazer e queria ter esse olhar por uma mulher negra".

Além de desejar ser fotografada por uma mulher negra porque isso a faria se *"sentir mais confortável, mais segura e entregue"*, havia também questões técnicas que a interessavam nessa escolha pois *"acredito que uma possibilidade maior dela ter um bom tratamento com a questão da luz"*. A entrevistada também nos conta que não gostaria de ser registrada através de estereótipos racistas, de objetificação ou de fortaleza, ela gostaria de que *"de fato, eu pudesse ser eu, o mais natural possível"*.

Depois do primeiro contato com a Mariana, M. relembra:

"Eu lembro da gente conversar, da gente sentar e, inclusive, de eu falar para ela que não tinha muitos recursos e o que era possível ela fazer. Ela estudou e flexibilizou essa questão de pagamento, de preço, e a gente combinou as duas coisas. Primeiro, que era de fazer em uma das contações ao vivo e depois fazer a questão do ensaio e que, de fato, eu quis fazer sozinha. (...) Eu queria poder fabricar essas imagens, então, vou ali sozinha e vou cheia de ideias, queria fazer mil coisas em duas horas de estúdio. (...) Lembro que a gente tomou um chá ou um suco e começou a conversar, mas a gente começou a conversar isso em janeiro ou dezembro e a sessão que foi no estúdio aconteceu no final de maio. Foram cinco meses trocando algumas referências, pensando e encontrando a data do estúdio e dos outros trabalhos".

Durante as fotos, a entrevistada menciona que estava muito feliz, "*esse foi o sentimento*". Nas fotografias produzidas enquanto M. se apresentava, ela diz:

"Na primeira [parte] acho que um pouco menos porque além de pensar na Mariana, na verdade, eu estava pensando sobre o meu próprio trabalho. Lembro que foi uma apresentação no SESC, eu tinha que conversar com a mediadora porque eu fiz uma abertura e depois as pessoas iam visitar o museu. Lembro que tive outras tensões, não estava tão entregue para o processo do pré e eu não racionalizei muito a questão da fotografia. Só umas que foram depois, porque tem meu companheiro que, às vezes, trabalhava comigo também e a parceira que era musicista e estava no dia das fotografias que foram feitas no ambiente externo".

E complementa:

"Na segunda parte em que elas foram mais dirigidas, lembro de estar com a autoestima bem fortalecida. Estava me sentindo bem bonita embora eu não tivesse a preparação da maquiagem. Meu companheiro não gosta muito de tirar fotos, ele não queria, mas lembro que eu queria ter uma foto nossa e acabamos fazendo uma outra que era mais coisa do trabalho. Mas lembro que me senti muito bem, muito feliz, fui tendo as ideias também, a coisa do parque... Acho que talvez em um lugar de naturalidade".

Já durante o ensaio fotográfico que foi feito no estúdio:

"Acho que as palavras foram essas: realização e euforia também. Eu estava muito animada e fazendo umas palhaçadas, lembro que foi um dia bem divertido. Até com a maquiadora que poderia ter ido embora, mas foi uma decisão dela ficar e ficar remaquiando porque começamos a suar, ela foi contribuindo, ajudando, tanto é que, no final, a gente pediu para um rapaz que estava lá fazer uma foto das três, porque foi um dia muito gostoso, de uma parceria bem legal".

Sobre o que mais chamou a atenção da entrevistada durante os processos de ser fotografada pela Mariana, ela menciona que "*faz bastante tempo, mas ainda o que está vivo em mim é a questão da delicadeza, do jeito de falar, o não-julgamento também*", que fez com que se sentisse confortável para propor as suas ideias.

Vendo as fotografias de si produzidas pela Mariana, M. entende que fazê-las "*foi um lugar de autocuidado*" e que "*são para o trabalho, mas um registro meu e um lugar para eu me enxergar, um outro espelho para eu me enxergar, para eu me ver. Fiquei muito feliz com o resultado e me achei muito bonita*". E complementa sobre o impacto dessas fotografias na sua subjetividade, "*nem sempre eu me olhava com a generosidade e com a potência daquilo que a Mariana capta nas imagens. Às vezes, você não se acha tanto assim. E ali no processo parece que, muitas vezes, você cresce. Acho que é essa a impressão que eu tenho*".

Concluindo, a experiência de ser fotografada no seu contexto profissional, para a entrevistada, "*é a possibilidade de a gente conseguir captar e registrar outras partes nossas além do sofrimento, além das interdições*", é a materialização da dignidade e ela entende

como uma revolução *"hoje, de alguma maneira, poder ocupar esse lugar dessa subjetividade com a minha fotografia, com o meu corpo ali contando as histórias"*.

6.5. Reflexões sobre as entrevistas

6.5.1. Tornando-se negras

Como visto anteriormente, tornar-se sujeita/o/e, subjetivar-se, é um processo contínuo e não essencialista que, para pessoas negras é atravessado pela produção de um discurso próprio sobre si, que nasce da recusa ao discurso social, na maioria das vezes, estereotipante.

Ao escutarmos ou lermos as entrevistas concedidas, pelas fotógrafas e pelas fotografadas, para esta tese, é possível identificar que todas elas estão, a partir de um determinado momento de suas vidas, tornando-se negras. Notamos que este processo tem início já após alguns anos de vida, no caso da maioria das entrevistadas de tonalidade clara (as fotógrafas: Pretícia Jerônimo, Helen Salomão e Cat Tenório, e a fotografada: D. N.) enquanto as entrevistadas retintas (G. C., E. A. e M. O.) e Mariana Ser afirmam que sempre souberam-se negras. Para elas, o que houve foi, portanto, um momento de transformação e/ou de consciência política de seu reconhecimento racial.

Para Pretícia, o seu processo de tornar-se negra iniciou-se na adolescência, a partir de sua participação na fundação de um grêmio estudantil na escola onde estudava, ao mesmo tempo em que se auto-nomeia Pretícia, como uma afirmação da sua negritude, e, na sequência, com o seu envolvimento com o movimento hip hop, momento em que também tem início a sua carreira fotográfica.

Já para G. C., não houve um momento específico de auto-reconhecimento racial, mas o processo de tornar-se negra, despindo-se das fantasias que o branco tinha de si, teve início na sua infância com o vislumbre de ser artista, quando viu uma bailarina circense presa pelos cabelos, o que transformaria em belo aquilo que era alvo de racismo, e poucos anos depois, quando se deparou, pela primeira vez, com uma atriz negra — Ruth de Souza — numa novela veiculada numa grande emissora e em horário nobre. G. afirma-se uma mulher negra em movimento, o que nos remete às condições do processo de se tornar sujeita.

Para a Helen, o seu processo de tornar-se negra teve início quando ela adentrou o GAPECC, curso pré-vestibular gratuito para jovens de comunidades carentes, onde teve acesso a discussões sobre raça e política.

Já a E. A. afirma que sempre teve a negritude como algo muito forte em si, mas a transformação das questões de raça, gênero e corporalidade em algo potente aconteceu com a sua participação no projeto fotográfico "Gorda Preta", da Helen Salomão.

A Mariana Ser também sempre se reconheceu como uma pessoa negra, mas considera a sua entrada no atletismo como a sua escola de consciência racial, quando passou a ter acesso a elementos da cultura negra e a entender o significado de ser uma mulher negra, o que se deflagrou quando adentra a universidade, na graduação em Fotografia.

Para a M. O., a sua estrutura familiar fez com que, desde a infância, ela reconhecesse a sua negritude de maneira muito positiva. Na sua vida adulta houve uma escolha política de, profissionalmente, sempre atuar em prol das questões étnico-raciais.

Para Cat Tenório, o seu processo de tornar-se negra teve início a partir da amizade com outra mulher negra, S., que sempre esteve bastante envolvida com as discussões sobre raça e gênero.

D. N. não mencionou um momento de auto-reconhecimento racial, mas aponta o ensaio fotográfico que realizou com o Coletivo CATSU, no qual a Cat Tenório era a fotógrafa, como o momento em que passou a enxergar beleza nos seus traços físicos que são entendidos como negróides, como o cabelo e os lábios.

A partir desses momentos de auto-reconhecimento racial e/ou de transformação e/ou de consciência política deste reconhecimento, todas as entrevistadas (exceto D. N. de quem não temos essa informação) passaram a se identificar com pessoas negras, como um mecanismo dentro desse processo de se tornarem negras, conforme proposto por Kilomba (2019), escolhendo atuar com e para pessoas negras (homens, mulheres e crianças) e outros grupos minoritários (no caso de Pretícia), o que nos faz entender que tornar-se negra é um processo carregado de responsabilidade política e social pelo grupo a que se pertence.

6.5.2. Sobre os impactos que ver-se em imagens libertadoras causou na subjetividade das mulheres fotografadas

Ao escutarmos ou lermos as entrevistas concedidas por G. C., E. A., M. O. e D. N., as mulheres negras que foram fotografadas respectivamente por Pretícia Jerônimo, Helen Salomão, Mariana Ser e Cat Tenório, é possível perceber que ver-se nas imagens libertadoras produzidas durante esses ensaios provocou impactos positivos nas subjetividades dessas mulheres.

Para G. C., sair da invisibilidade que é imposta socialmente às mulheres negras, principalmente em Curitiba, cidade onde reside, ir às ruas vestida como uma candace — rainha africana e guerreira — e ser retratada assim foi muito importante, pois fixou-a como a herdeira de um poder ancestral. Antes do ensaio, a fotografia era um assunto delicado para G., pois, assim como muitas pessoas negras de gerações anteriores às câmeras digitais, ela não tinha fotografias de si, durante a infância e juventude.

Para E. A., ver-se nas imagens produzidas pela Helen, transformou a percepção que ela tinha de si. Antes disso, E. menciona acreditar no que as outras pessoas diziam sobre ela: que não era alguém para ser amada, desejada e respeitada. Com o projeto "Gorda Preta" e as fotografias produzidas nele, E. a se reconhecer e a se amar, com o entendimento de ser uma mulher negra e gorda.

Para M. O., o impacto de ver-se nas imagens libertadoras produzidas por Mariana foi se reconhecer nelas porque apresentam a sua essência e ter a sua autoestima fortalecida, pela potência registrada. Além disso, M. acredita que essas imagens têm um impacto social que é de criação de memórias coletivas.

Para D. N., ver-se nas imagens produzidas por Cat Tenório fez com que pudesse reconhecer a beleza que havia em si e, a partir desse momento, D. passa a enxergar a área da moda como uma possibilidade de atuação profissional.

Com os relatos dessas mulheres, entendemos que as imagens libertadoras trazem elementos que, ao longo dos séculos, não são vistos em fotografias de mulheres negras: a afirmação de sua dignidade, beleza e potência, que as colocam numa condição de amor próprio e desafiam o sistema racista vigente, que deseja que elas estejam sempre numa posição de objeto.

6.5.3. *Outros temas*

Ao escutarmos ou lermos as entrevistas concedidas, pelas fotógrafas ou pelas fotografadas, para esta tese, é possível identificarmos nos discursos dessas mulheres negras alguns temas que são recorrentes nas suas trajetórias. Estes temas podem ou não estar relacionados entre si.

O primeiro aspecto que nos chamou a atenção é o papel central da família para o auto-reconhecimento racial das entrevistadas — ou sua ausência. Das 8 (oito) mulheres negras entrevistadas, 5 (cinco) delas são filhas em famílias "tradicionais", com pai e mãe presentes, 2 (duas) contaram apenas com a presença materna e não sabemos o contexto

familiar de 1 (uma) delas. Das entrevistadas que foram criadas sem a presença paterna, Cat é filha de uma mãe branca e Helen, de uma mãe negra. De acordo com os dados do IBGE 2021, a configuração familiar de Helen não é uma exceção, pois 67% das famílias brasileiras são lideradas por mulheres negras³³⁴. Apesar de, em muitos países africanos, a mãe ter um papel central em suas famílias, o que acontece no Brasil é um reflexo do racismo e sexismo construídos durante o período da escravidão, embora haja movimentos de resignificação dessas relações.

Segundo Nascimento (2008)³³⁵, a partir de sua leitura de Glissant (1981):

A experiência da escravidão ontem e da discriminação hoje desenha uma constituição familiar fora dos padrões ocidentais configurados na família nuclear. Diferentemente da família nuclear, a família por 'extensão' (termo utilizado pelo autor) desenha uma estrutura na qual a organização triangular se dilui, abrindo-se, ramificando-se, esgotando a forma dos padrões instituídos, além de trazer, ao contrário da triangular, a figura materna como orientadora e referencial em sua formação. Outra particularidade é que nem sempre se trata de uma só pessoa a desempenhar esse papel. A figura materna se reduplica, migrando para várias mulheres e de forma concomitante. Há sempre a presença de uma irmã mais velha, tia, madrinha ou mesmo vizinha, e, quando possível, de uma avó a desempenhar esse papel (p. 54)³³⁶.

E ainda:

A criança nascida receberá princípios e educação de várias mulheres, suas iniciadoras. Essa é a formação natural da criança negra quando a família vai além da fronteira da consanguinidade e a imagem da mulher se fixa representando a orientadora e a responsável pela formação da família (p. 53)³³⁷.

Independente de sua configuração, as famílias das entrevistadas se mostraram como um espaço de preservação e transmissão de saberes e valores, quando não como facilitadoras para o auto-reconhecimento racial delas (como no caso de Cat, Helen e Pretícia), como, então, disseminadoras de práticas profissionais, fazeres artísticos e conhecimentos culturais, tradicionais e políticos. No caso das fotógrafas, a escolha profissional foi, de alguma maneira, atravessada por seus contextos familiares. De maneira mais profunda, no caso de Cat, Helen e Mariana, a fotografia foi sentida como uma herança, tanto pela influência como pelo acesso à possibilidade de registros e equipamentos fotográficos.

³³⁴ Disponível em

<<https://expresso.estadao.com.br/naperifa/quando-o-assunto-e-dinheiro-o-que-e-ser-mae-no-brasil/>> Acesso em 28 de setembro de 2022.

³³⁵ NASCIMENTO, G. M. Grandes mães, reais senhoras. In: *Guerreiras de natureza: mulher negra, religiosidade e ambiente*. Elisa Larkin Nascimento (org.). São Paulo: Selo Negro, 2008. (Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira; vol. 3)

³³⁶ NASCIMENTO, G. M. Grandes mães, reais senhoras. In: *Guerreiras de natureza: mulher negra, religiosidade e ambiente*. Elisa Larkin Nascimento (org.). São Paulo: Selo Negro, 2008. (Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira; vol. 3)

³³⁷ Idem.

Outro aspecto que nos chamou a atenção por sua recorrência foi o colorismo. De todas as entrevistadas, apenas 3 (três) delas são mulheres negras retintas e estão entre aquelas que foram fotografadas, portanto, indicadas para esta pesquisa pelas fotógrafas. Apesar desta tese ter privilegiado a escolha por fotógrafas de diferentes regiões do país, faixa etária, nível de escolaridade e classe econômica, para que houvesse uma diversidade sobre quem é a mulher negra, entendemos que falhamos, de maneira inconsciente, na seleção final das fotógrafas, pois todas são mulheres negras de pele clara. Na listagem inicial de projetos produzidos por fotógrafas negras que traziam as mulheres negras como tema, não havia materiais produzidos por fotógrafas negras retintas e a tonalidade da pele acabou não se tornando um fator intencional na busca.

Entre as mulheres entrevistadas que têm a pele clara, ora essa característica é entendida uma vantagem social (nos casos de Pretícia e Mariana), ora como um aspecto que, inicialmente, as distanciaram do seu auto-reconhecimento racial (nos casos de Helen Salomão e Cat Tenório).

De acordo com Devulsky (2021)³³⁸, o colorismo é uma sistema sofisticado de hierarquias sociais, oriundo da colonização portuguesa, e que tem como critério o tom de pele. Santana (2018)³³⁹ explica que o "colorismo significa, de maneira simplificada, que as discriminações dependem também do tom de pele, da pigmentação de uma pessoa". Assim, mesmo entre afrodescendentes ou pessoas negras, é possível observar diferenças nas experiências, oportunidades e no tratamento, dependendo da coloração da pele ou de outras características fenotípicas, como cabelo crespo e formatos do nariz e da boca, que esta pessoa apresenta. Dessa forma, entende-se que, quanto mais retinta uma pessoa negra for, mais possível se torna que se defronte com o racismo e situações de discriminação, enquanto pessoas de pele clara tendem a ser mais toleradas em determinados ambientes e situações — ou seja, a ter menos desvantagens sociais.

Com a ajuda de dados estatísticos é possível identificar o uso desta ferramenta racista — que age como uma atualização da política de branqueamento da população brasileira, valorizando todo aquele que se aproxima do ideal de brancura — que atua em nossa sociedade. Numa pesquisa realizada em 2019 pelo Datafolha³⁴⁰, por exemplo, 18% dos participantes que se autodeclararam pardos — categoria utilizada pelo Censo, desde 1950 —

³³⁸ DEVULSKY, A. *Colorismo*. 1. ed. São Paulo: Editora Jandaíra, 2021.

³³⁹ SANTANA, B. *Colorismo e o mito da democracia racial*. Disponível em <<https://revistacult.uol.com.br/home/colorismo-e-o-mito-da-democracia-racial/>> Acesso em 16 de agosto de 2021.

³⁴⁰ Ver em: <<http://media.folha.uol.com.br/datafolha/2019/01/16/adebadbad191eec6d752f5825b00cb45prc.pdf>> Acesso em 16 de agosto de 2021.

afirmam já ter sofrido preconceito por causa de sua cor ou raça contra 55% daqueles que se autodeclararam pretos.

O colorismo também aparece como tema na entrevista concedida por G. e confirma, a partir de seu próprio entendimento, a ideia discutida anteriormente, de que, quanto mais escura a tonalidade da pele da pessoa negra, mais o racismo irá atuar para a sua exclusão.

Apesar da tonalidade clara da pele da maioria das entrevistadas, em diversas ocasiões, elas não foram poupadas pelo racismo — outro tema recorrente. Os casos de racismo sofridos e que foram compartilhados aconteceram, principalmente, nos ambientes educacionais.

A escola marca uma mudança importante no círculo social de qualquer criança, pois ela sai de seu seio familiar para desbravar outro ambiente e outros tipos de relações. Para as crianças negras, é nesse espaço que, muitas vezes, acontecem as primeiras experiências de rejeição e os primeiros conflitos no processo de se tornarem sujeitas. De acordo com Gomes, "existem, em nossa sociedade, espaços sociais nos quais o negro transita desde criança, em que tais representações reforçam estereótipos e intensificam as experiências do negro com o seu cabelo e o seu corpo. Um deles é a escola" (2002, p. 44)³⁴¹.

G., por exemplo, comenta que sofria preconceito relacionado ao seu cabelo, na escola, e que entende o cabelo como um dos símbolos da mulher negra. O cabelo é, portanto, um dos principais pontos de diferenciação entre o racismo sofrido por meninos negros, meninas negras, homens negros e mulheres negras. Isso porque o cabelo é tido, socialmente, como um símbolo de feminilidade. Mas, no caso de meninas e mulheres negras, o cabelo é alvo de ataques, já que "desde a escravidão tem sido usado como um dos elementos definidores do lugar do sujeito dentro do sistema de classificação racial brasileiro" (GOMES, 2002, p. 43)³⁴². No caso de M., o racismo sofrido na escola foi pela tonalidade de sua pele, pois, durante a Copa do Mundo de 1994, a apelidaram com o nome de um jogador, retinto como ela. Já o racismo sofrido por Mariana teve um caráter estrutural, já que na escola particular onde estudava, ela era a única criança negra e, na faculdade, quando havia somente dois professores negros. Na faculdade, G. menciona que sofreu muitas discriminações, pois era a única negra da turma.

Além de ter sido um alvo do racismo, a relação das entrevistadas com os seus cabelos foi um assunto recorrente durante as entrevistas, na maioria das vezes, como um ponto de virada no seus processos de auto-reconhecimento racial, através do uso do cabelo natural e

³⁴¹ GOMES, N. L. Trajetórias escolares, corpo negro e cabelo crespo: reprodução de estereótipos ou ressignificação cultural? *Revista Brasileira de Educação*, 2002, n.21, p. 40-51.

³⁴² Idem.

das tranças. Helen, por exemplo, em "Raízes: mapas", recupera a atuação profissional de sua mãe, que é trancista e aborda, especificamente, questões relacionadas às tranças nagô, que utiliza e considera como uma tecnologia ancestral. Nagô é um tipo de trança feita bem rente ao couro cabeludo, que é usada há milênios e que ultrapassa a questão estética, pois já foram utilizadas para identificação de povos, origem, estado civil, classe social, religião e, até mesmo, a vivência de algum problema pessoal. Durante a escravidão, diz-se que as mulheres negras escravizadas traçavam, nesse tipo de tranças, os mapas de fuga para os quilombos³⁴³. Portanto, as tranças nagôs apontam uma busca pela liberdade, objetiva e subjetiva, já que, quando são adotadas como penteado revelam a presença do cabelo negro e da identidade negra, assim como o uso do cabelo natural. Para Gomes (2002)³⁴⁴, há uma relação intrínseca entre as pessoas negras, o cabelo e a identidade negra, dado que "a identidade negra compreende um complexo sistema estético" (p. 44)³⁴⁵.

Após participar do projeto fotográfico de Helen Salomão, a entrevistada E., passa a atuar profissionalmente como trancista, por ter compreendido que a construção do amor próprio da mulher negra está intrinsecamente relacionado à maneira como enxerga o seu próprio cabelo e o seu próprio corpo.

Ainda sobre questões corporais, a gordofobia também se mostrou como um tema nas entrevistas, especificamente de Helen e E., por serem a fotógrafa e a fotografada do projeto "Gorda Preta". A gordofobia mostrou-se como um fator da interseccionalidade que altera a maneira como esses corpos negros são vistos pela sociedade. A gordofobia é um preconceito no qual se julga pessoas gordas como inferiores, repugnantes e desprezíveis por terem esse corpo. Apesar do conceito ser recente, a gordofobia sempre existiu e esse projeto fotográfico é um dos poucos que tratam dessa questão, ainda mais quando se alia aos marcadores sociais de raça e gênero.

Outro ponto crucial e presente na maioria das entrevistas concedidas para esta tese é o entendimento de que, independente do momento em que aconteça — se na infância ou durante a vida adulta, o reconhecimento de ser uma pessoa negra resulta em uma responsabilidade política e social perante as outras pessoas negras. A partir de seu auto-reconhecimento, por motivos variados, todas as fotógrafas entrevistadas passaram a ter atuações profissionais que favorecem, principalmente, mulheres negras e também, homens

³⁴³ Disponível em <https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/afro-colombian-women-braid-messages-of-freedom-in-hairstyles/2011/07/08/gIQA6X9W4H_story.html> Acesso em 28 de setembro de 2022.

³⁴⁴ GOMES, N. L. Trajetórias escolares, corpo negro e cabelo crespo: reprodução de estereótipos ou ressignificação cultural? *Revista Brasileira de Educação*, 2002, n.21, p. 40-51.

³⁴⁵ Idem.

negros e outros grupos minoritários (como no caso de Pretícia). No caso da maioria das fotografadas essa responsabilidade também mostrou-se uma realidade.

De acordo com Palmer (1998)³⁴⁶, "apenas se estivermos em comunhão com nós mesmos poderemos encontrar a comunidade com os outros". Assim, as relações comunitárias só podem nascer a partir do momento em que nos tornamos sujeitas.

Como diz Conceição Evaristo (2020)³⁴⁷ em seu poema "Tempo de nos aquilombar": "É tempo de formar novos quilombos, / em qualquer lugar que estejamos, / e que venham os dias futuros, salve 2020, / a mística quilombola persiste afirmando: / 'a liberdade é uma luta constante'." Os quilombos foram uma das primeiras experiências de liberdade vivenciadas por africanos e afrodescendentes nos países colonizados, e tem como base valores comunitários africanos, uma organização democrática e relações de troca da sua produção agrícola com as comunidades circundantes.

No Quilombismo, movimento elaborado por Abdias Nascimento (1980)³⁴⁸, esse legado é proposto como referência básica para a mobilização política de pessoas negras, a partir de sua própria experiência histórica e cultural, Abdias cita dezesseis propósitos dessa revolução (fundamentalmente antirracista, anticapitalista, antilatifundiária, antiimperialista e antineocolonialista) que versam sobre a coletividade, a autonomia, o respeito à natureza, a diversidade religiosa, a organização, entre outros, mas sobretudo, sobre o retorno às raízes, que se dá através da educação — que nos possibilita escrever e contar a história através do nosso olhar. A importância da educação também esteve muito presente nas entrevistas da maioria das participantes, como Pretícia, G. C., Mariana Ser, M. O, Helen Salomão e E. A.

Nascimento (1980)³⁴⁹ aponta ainda a necessidade de pessoas negras reforçarem seus vínculos ideológicos e culturais como condição prévia para a nossa integridade, enquanto indivíduo e povo. Conforme Somé (2007)³⁵⁰, todas as relações — incluindo as comunitárias, são iniciadas pelo espírito, fonte onde se deve buscar por saúde e bem estar. E a intimidade é uma das principais maneiras de se construir vínculos e relações, através do que se partilha. Já para bell hooks (2021)³⁵¹, só é possível estarmos em comunidade através do amor.

³⁴⁶ PALMER, P. *Vida ativa: nossa jornada num mundo de criatividade, espiritualidade e ação*. São Paulo: Cultrix, 1998.

³⁴⁷ EVARISTO, C. *É tempo de nos aquilombar*. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/em-textos-ineditos-escretores-expressam-desejos-para-2020-1-24165702> Acesso em 17 de agosto de 2021.

³⁴⁸ NASCIMENTO, A. *O Quilombismo*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1980.

³⁴⁹ Idem.

³⁵⁰ SOMÉ, S. *O espírito da intimidade: Ensinaamentos Ancestrais Africanos Sobre Maneiras de Se Relacionar*. São Paulo: Ed. Odisseus, 2007.

³⁵¹ HOOKS, b. *Tudo sobre o amor*. São Paulo: Ed. Elefante, 2021.

Como o Quilombismo é um movimento de/por/para negros brasileiros, não há como buscar a integridade enquanto indivíduo e povo sem considerar as marcas impostas pelo racismo. Segundo bell hooks (2001, p.5)³⁵², “para curar nossas comunidades feridas, que são diversas e multifacetadas, devemos retornar a uma ética do amor, a qual é exemplificada pelas forças combinadas de cuidado, respeito, conhecimento e responsabilidade”. Ainda:

O amor permanece para os negros um caminho crucial para a cura. Em retrospecto, é claro que, se não criarmos uma base de amor sobre a qual construímos nossas lutas pela liberdade e autodeterminação, as forças do mal, da ganância e da corrupção minam e acabam destruindo todos os nossos esforços. Não é tarde demais para os negros retornarem ao amor, para perguntar de novo as questões metafísicas comumente levantadas por artistas e pensadores negros durante o auge das lutas pela liberdade, questões sobre a relação entre desumanização e nossa capacidade de amar, questões sobre racismo internalizado e auto-ódio (2001)³⁵³.

Assim, é possível compreender que atuar em prol de pessoas negras é um movimento de cura tanto para as entrevistadas quanto para as outras pessoas de suas comunidades.

Para as fotografadas, o auto-reconhecimento racial foi anterior ao projeto fotográfico em que tiveram participação, mas a importância dele para cada uma delas foi a forma como passaram a se enxergar enquanto mulheres negras. Essa importância foi resultante de vários fatores, técnicos e humanos, tais como, a disposição da fotógrafa ao respeito e cuidado com a fotografada, para que se sentissem confortáveis durante o ensaio, um olhar positivo para a beleza dela, assim como o conhecimento de fotografia e do uso da luz, para valorizar determinados aspectos, como a tonalidade da pele. Todas as fotografadas mencionaram que se sentiram bonitas, a partir de então, ou que tiveram a sua beleza confirmada e para si mesmas, e que isso só foi possível porque as fotógrafas eram negras. Após ser fotografada por Cat, D. passou a atuar como modelo profissional e E. participou de outros ensaios fotográficos, além de "Gorda Preta".

Ou seja, a partir dos efeitos mencionados por cada uma das fotografadas, podemos afirmar que ver-se em imagens libertadoras de si impactou positivamente a subjetividade dessas mulheres negras.

³⁵² HOOKS, b. *Salvation: black people and love*. Nova Iorque: HarperCollins Publishers, 2001.

³⁵³ Idem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Eu não estou indo embora,
vou ficar aqui
e resistir ao fogo.*

– Sojourner Truth

Conforme defendido por Rosane Borges (2016³⁵⁴/2019³⁵⁵), vivemos, neste século, uma guerra de imagens e temos sede de representação e visibilidade.

Quando refletimos acerca das imagens de mulheres negras com as quais nos deparamos diariamente, é certo afirmar que, em sua maioria, são imagens aprisionantes, que fixam essas mulheres num determinado lugar: o de objeto. A circulação desse tipo de imagens, desde a invenção da fotografia até hoje, produz um repositório social que sempre esteve e está, portanto, a serviço do racismo.

Já que se opor a essas imagens não é o suficiente, torna-se estritamente fundamental a criação de novas imagens e outras histórias, para ocupar os assentos do imaginário individual e coletivo. Felizmente, há pessoas de diversas áreas engajadas nessa tarefa árdua. No campo da fotografia atrelada às questões de raça e gênero, por exemplo, apresentamos nesta tese quatro projetos, de fotógrafas negras, que produzem imagens libertadoras de mulheres negras e trouxemos os impactos causados por essas imagens na subjetividade das mulheres que foram fotografadas: a afirmação de sua dignidade, beleza e potência, que as colocam numa condição de amor próprio, que desafia a ordem social racista e recupera não apenas o presente e futuro das mulheres negras, mas também os séculos passados de circulação de imagens opressoras.

Com isso, percebemos que as imagens libertadoras de mulheres negras produzem um duplo afrontamento ao racismo estrutural e seu imaginário, tanto pela sua simples existência como pelo que provoca nessas mulheres.

Acreditamos, portanto, que a maior contribuição desta pesquisa é trazer à luz a importância que as imagens libertadoras e os seus impactos têm para as mulheres negras. E, por isso, reivindicamos, humildemente, que mais e mais imagens assim sejam criadas, nos

³⁵⁴ BORGES, R. As vias por onde caminha a transformação política contemporânea. Blog da Boitempo. 6 fev 2016. Disponível em <<https://blogdaboitempo.com.br/2016/02/16/politica-imaginario-e-representacao-uma-nova-agenda-para-o-seculo-xxi/>> Acesso em 04 de junho de 2023.

³⁵⁵ HOOKS, b. Prefácio. In: *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Ed. Elefante, 2019

diferentes campos do conhecimento, até que o imaginário onde as mulheres negras estão aprisionadas desmorone, e elas, nós, sejam, finalmente, livres.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADICHE, C. *O perigo de uma histórica única*. <<https://youtu.be/D9Ihs241zeg>> Acesso em 01 de março de 2019.

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Ed. Argos, 2009.

ALMEIDA, A. *Quando a pele incendeia a memória*. Natal: Editora UFRN, 2019.

ALMEIDA, S. *Racismo estrutural*. São Paulo: Pólen, 2019.

AMARAL, M. F. Lugares de fala: um conceito para abordar o segmento popular da grande imprensa. *Contracampo*, n. 12. p. 103-114, jan/jul, 2005.

AMARAL, A. *O problema eugênico da imigração*. I CONGRESSO BRASILEIRO DE EUGENIA, Rio de Janeiro. Casa Oswaldo Cruz/Fiocruz. Departamento de arquivo e documentação. Sala de consulta, 1929.

ANDRE, M. C. *O ser negro: um estudo sobre a construção da subjetividade em afro-descendentes*. Tese de doutorado. Brasília: Universidade de Brasília, 2007.

APPIAH, K. A. *Na casa de meu pai — a África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

AZEVEDO, M. L. B. *A obra de Aniela Ginsberg: uma contribuição para a história da Psicologia Social no Brasil*. 2002. Tese de doutorado em Psicologia Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

BAUER, G. *Introducción al estudio de la historia*. 4. ed. Barcelona: Bosch. 1970.

BEAUVOIR, S. *O Segundo Sexo*, v.I, II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.

BILGE, S.; COLLINS, P. H. *Interseccionalidade*. 1a ed. São Paulo: Boitempo, 2021.

BISPO, A. A. *Entre criação, documento e edição: a fotografia nas artes negras*. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/radar/artes-negras/>> Acesso em 11 de setembro de 2022.

BISPO, V. N. *A escrita com a luz das fotoescrivências* [livro eletrônico]. Salvador / BA: Edição da autora, 2021.

BISPO, V. N. *Trajatórias e olhares não convexos das (foto)escre(vivências): condições de atuação e de (auto)representação de fotografias negras e de fotógrafos negos contemporâneos*. Dissertação de mestrado — Relações Étnico-Raciais. Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET). Rio de Janeiro, 2016

BONFIM, E. M. Históricos dos cursos de Psicologia Social no Brasil. *Rev. Psicologia & Sociedade*, 2004, 16 (2), p. 32-36.

BORGES, R. As vias por onde caminha a transformação política contemporânea. *Blog da Boitempo*. 6 fev 2016. Disponível em <<https://blogdaboitempo.com.br/2016/02/16/politica-imaginario-e-representacao-uma-nova-agenda-para-o-seculo-xxi/>> Acesso em 04 de junho de 2023.

BORGES, R. S. *Sueli Carneiro*. São Paulo: Selo negro, 2014 (Coleção Retratos do Brasil Negro).

BOURNOUT. In: *ICD-11 for Mortality and Morbidity Statistics*. Versão 01/2023. Organização Mundial da Saúde, 2023. Disponível em: <<https://icd.who.int/browse11/l-m/en#/http://id.who.int/icd/entity/129180281>> Acesso em 16 de junho de 2023.

BURSTOW, B. *Radical feminist therapy: working in the context of violence*. Newbury Park, CA: Sage, 1992.

CARNEIRO, S. *Enegrecer o feminismo*. Disponível em <<https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>> Acesso em 13 de maio de 2019.

- CARNEIRO, S. *Escritos de uma vida*. Letramento, 2019
- CARNEIRO, S. Gênero, raça e ascensão social. *Revista Estudos Feministas*, v. 3, n. 2, 1995.
- CARNEIRO, S. Gênero e raça na sociedade brasileira. In: *Gênero, democracia e sociedade brasileira*. Bruschini, M. S.; Unbehaum, S. (orgs). São Paulo: Fundação Carlos Chagas e Editora 34, 2002.
- CARNEIRO, S. Mulheres em movimento. *Estudos Avançados*, v. 17, n. 49, p. 117-133, 2003.
- CARNEIRO, S. Mulher Negra. In: *Escritos de uma vida*. Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- CARNEIRO, S. Mulheres negras e poder: um ensaio sobre a ausência. *Revista do Observatório Brasil da Igualdade de gênero*. Secretaria Especial de Políticas para as mulheres, 2009.
- CENTURIÃO, L. R. M., GAUER, R. M. C. A etnopsiquiatria e o mito das raças no Brasil. In: *História, medicina e sociedade no Brasil* (Silva, Mozart Linhares: org). Santa Cruz Do Sul: EDUNISC, 2003.
- CHIAVENATO, J. J. *O negro no Brasil: da senzala à abolição*. São Paulo: Moderna, 1999.
- CHIMAMANDA, A. Conferência Anual do TED (Technology, Entertainment, Design) Global, Reino Unido, 2009. Disponível em <<https://youtu.be/D9Ihs241zeg>> Acesso em 01 de março de 2019
- COE, B., *Pioneers of science and discovery. George Eastman and the early photographers*. Bath (Inglaterra), The Pitman Press, 1980.
- DAVIS, A. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DELEUZE, G. *Foucault*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1988.
- DEVULSKY, A. *Colorismo*. 1. ed. São Paulo: Editora Jandaíra, 2021.

DIAS, M. J. C. A literatura como arte do espetáculo. *Cadernos de Literatura Comparada* (42), p. 139–149, 2020.

DOCUMENTO do Coletivo de Mulheres Negras de São Paulo, São Paulo, 1985.

DREYFUS, H.; RABINOW, P. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica — Para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

EVARISTO, C. *É tempo de nos aquilombar*. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/em-textos-ineditos-escretores-expressam-desejos-para-2020-1-24165702>> Acesso em 17 de agosto de 2021.

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

FANON, F. *Peles negras, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FERNANDES, F. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Global Editora, 2015.

FIGUEIREDO, L. C. M. *A invenção do psicológico — Quatro séculos de subjetivação (1500-1900)*. São Paulo: Escuta, 1994.

FIRMO, W. O fotógrafo é um parador do tempo. In: *Walter Firmo — no verbo do silêncio a síntese do grito*. São Paulo: IMS, 2022.

FREUND, G. *Photography and society*. Boston, David R. Godine, Publisher, INC., 1980.

FREUND, G. *La fotografía como documento social*, Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

FREYRE, G. *Casa-grande e senzala — Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2003. 48 ed.

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007.

GÓES, W. L. Formação social do Brasil e a objetivação do racismo. In: *Violência e sociedade — O racismo como estruturante da sociedade e da subjetividade do povo brasileiro*. São Paulo: Escuta, 2018.

GOMES, J. D. Amar a negritude. In: *Walter Firmo — no verbo do silêncio a síntese do grito*. São Paulo: IMS, 2022.

GOMES, N. L. Trajetórias escolares, corpo negro e cabelo crespo: reprodução de estereótipos ou ressignificação cultural? *Revista Brasileira de Educação*, 2002, n.21, p. 40-51.

GONZALEZ, L. *Por um feminismo afro-latino-americano*, org. Flavia Rios e Marcia Lima. Rio de Janeiro:Zahar, 2020.

GRACIANO, M. Dante Moreira Leite face a preconceitos e ideologias sobre caráter nacional. *Cadernos de Pesquisa*, 1976, 17, p. 9-12.

HAGUETTE, T. M. F. Metodologias qualitativas na Sociologia. 3ª ed. rev. e atual. Petrópolis: Vozes, 1992.

HAHNER, J. E. *A mulher no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978.

HALL, S. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 24, p. 68-75, 1996.

HOOKS, b. *Não sou eu uma mulher? Mulheres negras e feminismo*. Tradução livre para a plataforma Gueto, 1981.

HOOKS, b. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Ed. Elefante, 2019

HOOKS, b. *Salvation: black people and love*. Nova Iorque: Harper Collins Publishers, 2001.

HOOKS, b. *Tudo sobre o amor*. São Paulo: Ed. Elefante, 2021.

JORNAL DO COMMERCIO, 1 de maio de 1839, p. 2, Rio de Janeiro, 1939

KILOMBA, G. *Memórias da plantação — Episódios de racismo cotidiano*. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOSSOY, B. *Fotografia e história*. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial. 2014.

KOSSOY, B. *Origens e expansão da fotografia no Brasil — século XIX*. São Paulo: Mec-Funarte, 1980.

KOSSOY, B. *A fotografia como fonte histórica: Introdução à pesquisa e interpretação das imagens do passado*. São Paulo: Museu da Indústria, do Comércio, Ciência e Tecnologia, 1980.

KOSSOY, B., CARNEIRO, M. L. T. *O olhar europeu. O negro na iconografia do século XIX*. São Paulo: Edusp, 1994.

KOUTSOUKOS, S. S. M. *No estúdio do fotógrafo: representação e autorepresentação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX*. Campinas, 2006.

Disponível em

<<http://www.dobrasvisuais.com.br/wp-content/uploads/2012/08/Negros-no-Est%C3%BAdio-Fot%C3%B3grafo-Sandra-Koutsoukos.pdf>> Acesso em: 14 de setembro de 2017.

KUHN, A. *Power of the image: essays on representation and sexuality*. New York: Routledge, 1985.

LACERDA, J. B. *Sur les métis au Brésil*. França, 1911. Disponível em <<https://bdor.sibi.ufrj.br/handle/doc/35>>

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo, Martins Fontes, 1988.

LEMOS, C. Ambientação ilusória: *In: Retratos quase inocentes*. MOURA, C. E. M. de (org). São Paulo: Nobel, 1983.

LORDE, A. A transformação do silêncio em linguagem e ação. *In: Irmã Outsider*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

LOURO, G. L. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. 5. ed. São Paulo: Vozes, 1997.

LUGAR DE FALA. *In: Glossário Antirracista* (Org. História da Disputa e Sesc Florêncio de Abreu). São Paulo: Sesc São Paulo, 2021. p. 27. Disponível em <https://www.sescsp.org.br/online/artigo/15462_GLOSSARIO+ANTIRRACISTA>. Acesso em 01 de agosto de 2021.

MAIO, M. C. Educação sanitária, estudos de atitudes raciais e psicanálise na trajetória de Virginia Leone Bicudo. *Cadernos Pagu*, 2010, 35. p. 309-355.

MARQUESE, R. de B. "A dinâmica da escravidão no Brasil: Resistência, tráfico negreiro e alforrias, séculos XVII a XIX". *Novos estud.* — CEBRAP nº.74 São Paulo Mar. 2006 Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002006000100007>> Acesso em 15 de agosto de 2017.

MARQUESE, R. de B. *Feitores do corpo, missionários da mente: senhores, letrados e o controle dos escravos nas Américas, 1660-1860*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MAUAD, A. M. Entre retratos e paisagens: modos de ver e representar o Brasil oitocentista. *Revista Studium*, num. 15. Disponível em: <www.studium.iar.unicamp.br> Acesso em 15 de setembro de 2017.

MBEMBE, A. *A crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MCFADDEN, S. *Teaching the camera to see my skin*. Disponível em <<https://www.buzzfeednews.com/article/syreetamcfadden/teaching-the-camera-to-see-my-skin>> Acesso em 01 de agosto de 2021.

MELTZER, M. *História ilustrada da escravidão* (M. Silva, trad.). Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

MENEZES, H. *Olhos de sangue*. Disponível em <<https://revistazum.com.br/revista-zum-17/olhos-de-sangue/>> Acesso em 01 de setembro de 2022.

MOREIRA, J. Algo sobre as doenças nervosas e mentais no Brasil. *Revista Germano-ibero-americana*, Leipzig, Berlim, ano 2, n.7, p. 451-457, 528-530, 1929

MUNANGA, K. *Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia*. Palestra proferida no III SEMINÁRIO NACIONAL DE RELAÇÕES RACIAIS E EDUCAÇÃO. Rio de Janeiro, 05/11/2003.

MUNANGA, K. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

NASCIMENTO, A. *O Quilombismo*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1980.

NASCIMENTO, B. *Uma história feita por mãos negras: Relações Raciais, quilombos e movimentos*, org. Alex Ratts. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

NASCIMENTO, G. M. Grandes mães, reais senhoras. In: *Guerreiras de natureza: mulher negra, religiosidade e ambiente*. Elisa Larkin Nascimento (org.). São Paulo: Selo Negro, 2008. (Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira; vol. 3)

NOGUEIRA, I. B. *Significações do corpo negro*. Tese de doutorado – Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano. Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 1998.

ORTIZ, R. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAIVA, G. J. Dante Moreira Leite: um pioneiro da Psicologia Social no Brasil. *Psicologia*, Universidade de São Paulo, 11(2), p. 25-57.

PALMER, P. *Vida ativa: nossa jornada num mundo de criatividade, espiritualidade e ação*. São Paulo: Cultrix, 1998.

PARMAR, P. *Black Feminism: the politics of articulation*. London: 1990.

PRADO FILHO, K.; MARTINS, S. A subjetividade como objeto da(s) Psicologia(s). *Psicologia & Sociedade*; 19 (3): p. 14-19, 2007.

PRANDI, R. De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade, religião. *Revista USP*, São Paulo, n. 46, p. 52-65, junho/agosto 2000.

RATTS, A. *Eu sou atlântica. Sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo, Imprensa Oficial, 2006.

RATTS, A.; RIOS, F. *Lélia Gonzalez*. São Paulo: Selo negro, 2014 (Coleção Retratos do Brasil Negro).

RIBEIRO, D. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017 (Feminismos Plurais).

ROBINSON, H. P. *Picture-making by photography*. Nova York, Arno Press, 1973 (cópia da edição da 5. edição, de 1897, Londres, Hazell, Watson & Viney).

RODRIGUES, J. H. *História da história do Brasil – 1ª Parte* (Historiografia Colonial). São Paulo: Editora Nacional, 1979.

RODRIGUES, N. (2004). *Os africanos no Brasil*. Rio de Janeiro: Biblioteca virtual de Ciências, 2010, p. 14. Disponível em <http://www.do.ufgd.edu.br/mariojunior/arquivos/RODRIGUES_Os_africanos_no_Brasil.pdf> Acesso em 24 de maio de 2019.

ROTH, L. Questão de pele. *Revista ZUM*, vol. 10. 2016.

SANTANA, B. *Colorismo e o mito da democracia racial*. Disponível em <<https://revistacult.uol.com.br/home/colorismo-e-o-mito-da-democracia-racial/>> Acesso em 16 de agosto de 2021.

SANTOS, A. O.; SCHUCMAN, L. V.; MARTINS, H. V. Breve histórico do pensamento psicológico brasileiro sobre relações étnico-raciais. *Revista Psicologia: Ciência e Profissão*, 2012, 32 (num. esp.), p. 166-175.

SANTOS, R. E.; LOBATO, F. *Ações afirmativas: políticas públicas contra as desigualdades raciais*. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2003.

SARA BAARTMAN. In: *Biografia de mulheres africanas*. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/africanas/sara-baartman-1789-1815/>> Acesso em 20 de agosto de 2021

SCHWARCZ, L. M. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. In: *História da vida privada no Brasil — Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SCHWARCZ, L. M. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e a questão racial no Brasil — 1870-1930*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

SEALY, M. *Decolonising the camera — photography in racial time*. Londres: Lawrence & Wishart, 2019.

SCHUCMAN, L.V. *Entre o encardido, o branco e o branquíssimo: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana*. 2012. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

SOMÉ, S. *O espírito da intimidade: Ensinaamentos Ancestrais Africanos Sobre Maneiras de Se Relacionar*. São Paulo: Ed. Odisseus, 2007.

SONTAG, S. Objetos de melancolia. In: *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, N. S. *Tornar-se negro — ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão*. 1a ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

SOWELL, Thomas. *Race and culture*. Nova Iorque, sem editora, 1994.

SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?* 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

TAYLOR, K. *#VidasNegrasImportam e libertação negra*. São Paulo: Editora Elefante, 2020.

WOLF, S. (organização), *Julia Margaret Cameron's women*. New Haven e Londres, The Art Institute of Chicago e The Yale Univ. Press, 1998.

ANEXOS:

Roteiro de entrevista (fotografada):

1. Poderia me contar sobre você, o que considera importante para sua formação pessoal, acadêmica e política?
2. Como o projeto “Gorda Preta”, da fotógrafa Helen Salomão, chegou até você - do contato/convite à realização do ensaio? Por que aceitou participar? Como se sentiu durante a sessão de fotos? Como foi se ver fotografada? Gostou do resultado? Tem algo que não gostou?
3. Antes de participar do projeto “Gorda Preta”, você já tinha posado antes? Como era sua relação com a fotografia?
4. O que você destacaria dos cuidados da fotógrafa?
5. Este projeto fotográfico te ajuda/ajudou a pensar sobre questões pessoais? Se sim, quais questões e de quais maneiras?
6. Atualmente, você acompanha projetos de outras fotógrafas negras? Se sim, poderia citar alguns dos quais gosta mais e o por quê? Qual a relevância desses projetos na sua visão?
7. Outros comentários e observações que considere importantes.

Roteiro da entrevista (fotógrafa):

1. Poderia me contar sobre alguns aspectos da sua vida que considera importantes para sua formação pessoal, política e como fotógrafa?
2. E em relação à sua formação acadêmica? O que considera relevante?
3. Como chegou à fotografia? Poderia contar quais são as suas inspirações e suas referências?
4. Poderia contar como surgiu o coletivo CATSU e como foi incorporar as questões de raça e gênero nos projetos dele?
5. Antes do coletivo, você já se interessava pela indústria da Moda? Como percebia as fotografias de mulheres negras nesse meio?
6. Quem são as mulheres fotografadas pelo coletivo? Como vocês chegam até elas? Poderia contar sobre como é o processo - do contato/convite à realização dos ensaios? Os procedimentos técnicos e estéticos e outros cuidados que considera relevante contar?
7. Como você percebe as repercussões para as mulheres negras ao se verem fotografadas?
8. Há algum trabalho realizado de sua preferência? Poderia dizer por que?
9. Outros comentários e observações que considere importantes.

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

(Fotógrafa e fotografadas)

Termo de Esclarecimento

Você está sendo convidada para participar do projeto de pesquisa **Raça e gênero nas imagens libertadoras produzidas por fotógrafas negras, brasileiras e contemporâneas e os seus impactos na subjetividade de mulheres negras: contando outras histórias**, que será realizado através do Instituto de Psicologia (IP) da USP - Universidade de São Paulo.

Estas informações estão sendo fornecidas para sua participação voluntária no estudo que tem como objetivo investigar a maneira como as mulheres negras são representadas na fotografia brasileira contemporânea e possibilidades de novas representações.

Não há benefício direto para a participante, porém ao final do trabalho serão compartilhados os resultados da pesquisa com todas as envolvidas.

Sua participação acontecerá através de uma entrevista semiestruturada a ser realizada em local de fácil acesso e em horário a serem definidos pela entrevistada. Enquanto vivemos em contexto da pandemia de Coronavírus, as entrevistas acontecerão de maneira remota, através de videochamada em plataforma e horário a serem definidos pela entrevistada. Estima-se que para cada entrevista seja necessário reservar um período de aproximadamente uma hora. Será solicitada autorização para que as entrevistas sejam áudio-gravadas e transcritas, de forma que o material somente será divulgado com o consentimento da voluntária.

Não estão previstos riscos diretos relacionados aos processos que serão realizados neste estudo, no entanto, de acordo com a resolução 466/12 e zelando por evitar ou minimizar qualquer situação de desconforto ou constrangimento para falar sobre qualquer parte do tema proposto, como cautela, será garantida a interrupção das entrevistas e da participação na pesquisa assim que solicitada pela voluntária e será oferecido apoio psicológico pela pesquisadora.

Há garantia de ressarcimento se os participantes tiverem despesas, assim como indenização diante de eventuais danos decorrentes da pesquisa, dentro dos termos da lei.

Será garantido o anonimato, assim como a garantia do sigilo das participantes quando da divulgação dos dados em todas as fases da pesquisa. As gravações serão guardadas por um período de três anos e estarão em posse da pesquisadora, com livre acesso por parte da voluntária.

Garantia de Acesso

Os contatos para as entrevistas, como serão pontuais, podem não esclarecer todas as questões e dúvidas da voluntária. Portanto, é assegurada a assistência durante toda pesquisa, bem como é garantido o livre acesso a todas as informações e esclarecimentos adicionais sobre o estudo e suas consequências, enfim, tudo o que a voluntária queira saber antes, durante e depois da sua participação. O contato com a pesquisadora pode ser feito em qualquer tempo pelos dados abaixo:

Lubiana Prates Raimundo Pereira

Rua -

- São Paulo, SP, Brasil

E-mail: lubianaprates@usp.br

Telefone celular: -

O contato com o orientador da pesquisa pode ser feito em qualquer tempo pelos dados abaixo:

Prof. Lineu Norio Kohatsu

Instituto de Psicologia – Universidade de São Paulo

Depto. Psicologia da Aprendizagem, do Desenvolvimento e da Personalidade

E-mail: lineu@usp.br

Telefone celular: -

Se você tiver alguma consideração ou dúvida sobre a ética da pesquisa, entre em contato com: Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos do Instituto de Psicologia da USP.

Av. Prof. Mello Moraes, 1721. Bloco G. Sala 27. Cidade Universitária, São Paulo-SP.
CEP 05508-030. Atendimento: Das 8h45 às 14h45.

E-mail: ceph.ip@usp.br

Telefone: (11) 3091-4182

Enquanto vivemos em contexto da pandemia do Coronavírus, os atendimentos presenciais nestes endereços estão suspensos e qualquer solicitação deve ser feita através do e-mail ou telefone.

É garantida a plena liberdade de não querer participar do projeto de pesquisa ou de retirar o consentimento a qualquer momento, no caso da aceitação, sem qualquer prejuízo à voluntária. Fica assegurado que somente a pesquisadora responsável e o orientador da pesquisa terão acesso aos dados da participante e da entrevista. Estando garantidas, assim, a privacidade e a confidencialidade daqueles que optarem por não ter seu material divulgado de forma identificada em qualquer tempo.

Consentimento

Acredito ter sido suficientemente informada a respeito das informações sobre o estudo acima citado, que li ou que leram para mim. Ficaram claros para mim quais são os propósitos do estudo, os procedimentos a serem realizados, as garantias de confidencialidade e de esclarecimentos permanentes. Ficou claro também que não há nenhum valor econômico, a receber ou a pagar, por minha participação. Concordo voluntariamente em participar deste estudo e poderei retirar o meu consentimento, a qualquer momento, sem penalidades ou prejuízos e sem a perda de atendimento ou de qualquer benefício que eu possa ter adquirido. Eu receberei uma via deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) e a outra ficará com a pesquisadora responsável por essa pesquisa. Além disso, estou ciente de que eu e a pesquisadora responsável deveremos rubricar todas as folhas do TCLE e assinar na última folha. Assim, tendo sido orientada quanto ao teor de todo o aqui mencionado e compreendido a natureza e o objetivo do referido estudo, manifesto meu livre consentimento em participar da pesquisa.

Data: ___ / ___ / ___

Nome da voluntária da pesquisa:

Assinatura do voluntário da pesquisa:

Data: 17/dezembro/2021

Nome da pesquisadora responsável: Lubiana Prates
Raimundo Pereira

Assinatura da pesquisadora responsável:
