

TESTEMUNHOS REVELADOS POR TECNOLOGIAS RACISTAS: FOTOGRAFIAS DE FAMÍLIA E RESSIGNIFICAÇÃO DE PRECARIEDADES NO YOUTUBE

TESTIMONIES REVEALED BY RACIST TECHNOLOGIES: FAMILY PHOTOGRAPHS AND RE-SIGNIFICATION OF PRECARIOUSNESS ON YOUTUBE

Pedro Augusto Pereira*
Tamires Ferreira Coêlho**

RESUMO:

Este artigo analisa fotografias retiradas de “arquivos” familiares, apresentadas por Samuel Gomes em um vídeo publicado no canal Guardei no Armário, no YouTube. Abordamos a relação de sujeitos racializados com as (im)possibilidades tecnológicas instauradas pelo sistema fotográfico de produção, considerando-as para além da intenção inicial do vídeo de celebração e rememoração. A partir das reflexões de Didi-Huberman, observaremos essas imagens como testemunhos, atos de fala, que nos revelam muito sobre as condições nas quais essas imagens foram produzidas. Constatamos que o racismo impregnado nos aparelhos contribui para que a consolidação de um padrão do que é belo subsidiado na branquitude. A configuração tecnológica racista se torna um obstáculo à construção de memória das pessoas negras, dificultando a preservação de registros familiares para sujeitos racializados por meio das fotografias, apagando traços e singularidades de quem compõe a maior parte do povo brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE:

Fotografia, racismo, testemunho.

* Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Poder (PPGCOM) da Faculdade de Comunicação e Artes (FCA) da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) com bolsa Demanda Social da CAPES. Membro do Grupo de Pesquisa em Comunicação, Política e Cidadania (CICLO). E-mail: pedroaecp@gmail.com

** Professora Adjunta do Departamento de Comunicação Social e Vice Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), líder do Grupo de Pesquisa em Comunicação, Política e Cidadania (CICLO). E-mail: tamiresfcoelho@gmail.com

ABSTRACT:

This paper analyzes photographs retrieved from family “files,” presented by Samuel Gomes in a YouTube video published on the channel *Guardei no Armário*. It discusses the relations of racialized subjects with the technological (im)possibilities established by the photographic production system, considering them beyond the video’s initial intention of celebration and remembrance. Based on Didi-Huberman’s reflections, these images are seen as testimonies, speech acts, that reveal much about the conditions in which they were produced. This revealed that the racism imbued in the devices contributes to consolidate a pattern of what is beautiful, subsidized in whiteness. The racist technological configuration becomes an obstacle to the construction of Black people’s memory, hindering the preservation of family records such as photographs by racialized subjects, erasing the traits and singularities of those who make up most of the Brazilian people.

KEYWORDS:

Photography, racism, testimony.

INTRODUÇÃO

A fotografia faz parte do cotidiano da maioria das pessoas. A popularização das câmeras digitais, embutidas em celulares e smartphones fez com que tirar uma foto se tornasse algo corriqueiro, ainda assim, o ato de fotografar continua frequentemente associado ao desejo de criar um registro de momentos tidos como especiais, assim, a fotografia também aparece associada à memória.

Tirar uma foto nem sempre foi algo tão simples. A tecnologia de fotografia analógica envolvia um verdadeiro ritual, desde a compra do filme até a revelação da imagem e seu “arquivamento”. Registrar momentos em fotografias era, por vezes, financeiramente inacessível, uma vez que câmeras e outros equipamentos eram considerados de alto custo, de forma que, quando os registros eram possíveis, a materialidade superava uma mera representação, envolvendo lembranças e afetividade. Muitas famílias possuem, ainda, álbuns de fotografias analógicas como um espaço de memória de pessoas e momentos passados, de modo a se pensar como nos atravessa individual e coletivamente. “É também a memória individual pessoal, gravada pelo registro fotográfico: a aparência do homem congelada, num dado momento de sua trajetória, o objeto-relicário mantendo

a lembrança através dos retratos de família, de uma época desaparecida” (KOSSOY, 2014, p. 132).

Em um vídeo publicado no canal Guardei no Armário, no YouTube, Samuel Gomes compartilha com sua audiência uma série dessas fotografias retiradas de “arquivos” familiares, digitalizadas e apresentadas no espaço digital. Recorrendo a uma ação já popular nas redes sociais conhecida como *throwback Thursday* (abreviado pela sigla “tbt”¹), o vídeo publicado com o título “Celebrando a vida, um esquentado para Youtube Black Brasil | Chá com S”² traz Samuel rememorando momentos de sua vida por meio de fotografias retiradas de seu arquivo pessoal e familiar, enquanto anuncia (o vídeo contém promoção paga) dois eventos empresariais online promovidos por ocasião do Dia da Consciência Negra, celebrado em 20 novembro no Brasil.

Vaz (2006, p. 7) explica que “imagem é linguagem e, portanto, participa da constituição da relação dos sujeitos com o mundo”. As imagens fotográficas, como estruturas de mediação (FLUSSER, 2009b), afetam nossas vivências, experiências e valores. Para além do racismo expresso em imagens midiáticas, inclusive no fotojornalismo, por meio de narrações do “outro” em processos complexos de representação, expressos em obras como a de Vaz (2006), abordamos a relação de sujeitos racializados com as (im)possibilidades tecnológicas instauradas pelo sistema fotográfico de produção.

Ler imagens implica compreender seu processo de construção (DIDI-HUBERMAN, 2018). Neste trabalho, observaremos algumas dessas imagens apresentadas por Samuel - principalmente fotos de família - considerando-as para além da intenção inicial do vídeo de celebração e rememoração de momentos da trajetória biográfica do youtuber. Para Kossoy (2001), apesar de os álbuns familiares privilegiarem momentos felizes, marcam um tempo que passou, emocionam porque reconstituem trajetórias.

A partir de Didi-Huberman, observaremos essas imagens, retiradas do vídeo, como testemunhos, atos de fala, que nos revelam muito sobre as condições nas quais essas imagens foram produzidas. Condições, adiantamos, de majoritária precariedade, uma vez que os próprios aparelhos e tecnologias de fotografia não são neutros (FLUSSER, 2009a; 2009b; KAISS, 2018; ROTH, 2016), operando segundo estruturas de pensamento excludentes e racistas que dificultam a representação (e humanização, na materialidade fotográfica) de pessoas de pele negra, especialmente daquelas de pele retinta, como Samuel e sua família.

IMAGENS-TESTEMUNHO

Partimos do pensamento de Georges Didi-Huberman para compreender as imagens, neste caso as fotografias exibidas em vídeo, para além de um valor documental, buscando observá-las enquanto verdadeiros testemunhos, de modo convergente a considerar que são um “fragmento do real visível” (KOSSOY, 2001). Embora esse pensamento de Didi-Huberman seja elaborado a partir de fotografias da Shoah feitas por prisioneiros dentro dos campos de concentração nazistas, em reflexão sobre o caráter inimaginável da catástrofe do Holocausto, pretendemos aqui articular esse caráter testemunhal das imagens, das fotografias, para além da representação de tragédias “inimagináveis”.

Segundo Feldman, a imagem, para Didi-Huberman, “é *lacunar*³, testemunho tanto de uma violência demencial como de uma ausência” (FELDMAN, 2016, p. 137, grifo da autora). Desse modo as imagens, as fotografias, não podem ser compreendidas apenas em seu conteúdo, naquilo que “representam”, mas também em suas ausências, no que deixam de fora, em sua potência estética (KOSSOY, 2001) e, mais ainda, nas condições nas quais foram produzidas.

Toda fotografia foi produzida com uma certa finalidade. Se um fotógrafo desejou ou foi incumbido de retratar determinado personagem, documentar o andamento de obras de implantação de uma estrada de ferro, ou os diferentes aspectos de uma cidade, ou qualquer um dos infinitos assuntos que por uma razão ou outra demandaram sua atuação, esses registros - quem foram produzidos com uma finalidade documental - representarão sempre um meio de conhecimento, e conterão sempre seu valor documental iconográfico. Isso não significa, no entanto, que essas imagens sejam despidas de valores estéticos (*Ibid.*, p. 47-48).

Ao visitar o museu de Auschwitz-Birkenau - visita que originou o ensaio “Casca”, ao qual Feldman faz referência - Didi-Huberman encontra reproduções de algumas das fotografias do Sonderkommando do campo de extermínio nazista

em versões reenquadradas e retocadas, de maneira a tornar mais “legível” a realidade que elas testemunham. Como se vê, as sombras foram eliminadas, tornando o enquadramento mais regular, numa supressão daquilo que justamente as tornaria possíveis, como o ângulo enviesado e a grande penumbra da própria câmera de gás; as duas imagens mostrando a incineração dos corpos ao ar livre foram “corrigidas” e os corpos das mulheres, correndo em direção às câmeras de gás, retocados, a partir de um close extraído da fotografia original (FELDMAN, 2016, p. 140).

Para Didi-Huberman, as alterações nas fotografias tiradas pelos prisioneiros de Auschwitz-Birkenau retiram delas seu caráter de testemunho. O tratamento das imagens, cujo valor

documental iconográfico é irrefutável, as tornou mais legíveis, mas também suprimiu elementos fundamentais à compreensão dessas imagens, elementos que integram as condições nas quais tais imagens foram produzidas. Imagens “são gestos, atos de fala. As sombras e a falta de foco dessas fotos mostram a urgência e o perigo com que foram feitas. [...] Essas fotos são testemunhos, e é desonesto cortar a fala de uma testemunha. Temos que escutar também seus silêncios” (DIDI-HUBERMAN, 2003 *apud* FELDMAN, 2016, p. 140).

Embora o contexto de produção das fotografias analisadas neste trabalho seja completamente diferente daquele sobre o qual reflete Didi-Huberman (2020) - as imagens “apesar de tudo” dos prisioneiros do Sonderkommando - utilizamos esse olhar proposto pelo autor para as imagens enquanto “gestos, atos de fala”, lacunares, incluindo seus silenciamentos e precariedades. Essas imagens são, então, testemunhos, podem gerar deslocamentos e constrangimentos, não são apenas representação de um fato, mas contexto. Também nos unimos a Didi-Huberman na análise de imagens com potencial de questionar “nosso próprio ver e nosso próprio saber”, que remete a uma história comum (2020, p. 87).

Ao mesmo tempo, é preciso contextualizar que, no trabalho de Didi-Huberman (2020, p. 91), o “apesar de tudo” trazido pelo autor se refere ao risco envolvido na produção das imagens da Shoah e a uma recusa de representação absoluta, “tentava descrever o ato produtor destas imagens”.

A imagem é feita de *tudo*: tem uma natureza de amálgama, de impureza, de coisas visíveis misturadas com coisas confusas, de coisas enganadoras misturadas com coisas reveladoras, de formas visuais misturadas com pensamento em ato. Por conseguinte, ela não é *nem tudo* (como secretamente receia Wajcman), *nem nada* (como ele afirma peremptoriamente) (*Ibid.*, p. 97, grifos do autor).

Pensar na adoção dessa perspectiva das “imagens apesar de tudo” neste artigo se direciona aos resquícios do processo escravocrata de silenciamento, apagamento e desumanização, cujos vestígios podem emergir em registros fotográficos, de modo a confrontar a emergência de discursos que tentam invalidar as opressões sofridas até hoje pela população negra brasileira, material e simbolicamente, sobretudo em uma rede que dissemina discursos de ódio contra minorias como o YouTube. “Testemunhar é contar *apesar de tudo* o que é *impossível* contar totalmente. Ora, o impossível vem desdobrar-se quando a esta dificuldade em contar se acrescenta a dificuldade em ser entendido” (*Ibid.*, p. 152, grifos do autor). Além disso, o testemunho fotográfico

apesar de tudo, é “uma objeção ao *tudo*”, como aponta Didi-Huberman (2020), a um olhar que transforma em absoluto. Em um país racista, não é imaginável que, apesar de todas as operações de apagamento, um youtuber bicha preta possa ter tido uma infância feliz lembrada a partir dos mesmos registros que não eram construídos para humanizá-lo.

Sobre as imagens que apresentaremos aqui, consideramos que a escolha por não as submeter a retoques após sua digitalização, mesmo que Samuel tenha claramente as ferramentas e o conhecimento necessários para realizar tais edições, constitui um respeito, ainda que inconsciente, ao testemunho dessas imagens.

FOTOGRAFIA E RACISMO

A fotografia nunca foi “neutra”. Vilém Flusser (2009a) aponta que a câmera fotográfica, bem como outros aparatos tecnológicos, são fruto de aparelhos ideológicos que tanto moldam como são moldados por estruturas de pensamento. Em um processo de retroalimentação, “[...] o fotógrafo funciona em função do aparelho, o aparelho em função do fotógrafo e ambos são funções da produção de fotografias” (FLUSSER, 2009b, p. 130). A imagem técnica se constitui por “virtualidades concretizadas e tornadas visíveis” (2009b, p. 24).

A ideia da caixa preta de Flusser (2009a) nos permite enxergar a câmera fotográfica, aparelho gerador do que o autor chama de imagens técnicas, como “instrumento construído pelos homens, dentro de uma realidade e linha de pensamento, e, por conta disso, dispõe de uma série de aparatos internos que permitem a construção de uma imagem que propague o ideal de quem a deu origem” (KAISS, 2018). Quem deu origem à câmera fotográfica foi o “ocidente” branco, os programadores (FLUSSER, 2009a) do aparelho fotográfico são “ocidentais” e brancos, restringindo quem era “reconhecível” ou “humanizável” através da materialidade.

Não pode haver um “último” aparelho, nem um “programa de todos os programas”. Isto porque todo programa exige metaprograma para ser programado. A hierarquia dos programas está aberta para cima.

Isto implica o seguinte: os programadores de determinado programa são funcionários de um metaprograma, e não programam em função de uma decisão sua, mas em função do metaprograma. [...] O aparelho fotográfico funciona em função dos interesses da fábrica, e esta, em função dos interesses do parque industrial. E assim *ad infinitum* (*Ibid.*, p. 26-27).

Lorna Roth (2016), em seu artigo “Questões de Pele”, publicado pela revista *Zum*, remonta aos “cartões Shirley”, da Kodak, utilizados como padrão para a revelação dos filmes coloridos [fotografia analógica]. “O propósito dos cartões Shirley era ajudar a determinar a exposição, a densidade e a calibragem dos tons de pele das fotografias que seriam impressas” (ROTH, 2016), no entanto, todos esses cartões que definiam o “normal” da pele humana em uma fotografia traziam imagens de mulheres brancas. A indústria da fotografia, programadora do aparelho (FLUSSER, 2009a), ajuda a definir a pele branca enquanto “norma”, o padrão a ser seguido, levando em consideração que “as imagens projetam sentidos sobre nós porque elas são modelos para o nosso comportamento” (FLUSSER, 2009b, p. 60). O racismo poderia ser compreendido como parte de um metaprograma (FLUSSER, 2009a) em função do qual programadores e aparelhos operam.

A definição da branquitude⁴ como norma e de todas as pessoas não brancas como “outro/a” é um dos três elementos fundamentais do racismo, apontados por Grada Kilomba (2019, p. 75-76), ao qual se somariam a associação desse status de “outro/a” - diferente da norma branca - a uma hierarquia baseada em estigmas na qual o sujeito branco é superior, bem como o poder histórico, econômico, social e político. “Pensar o negro como *Outro* é buscar o que o diferencia de um *Nós*, e essa diferença, ainda que construída simbolicamente, passa pelos sentidos” (MENDONÇA, 2006, p. 25, grifos do autor), objetificando e desumanizando. Isso se dá na invisibilidade, silenciamento e esquecimento do negro como algo inerente à identidade branca (BENTO, 2002; SILVA, 2019b).

A fotógrafa afro-americana Syreeta McFadden relata:

Por volta da década de 1990, quando comecei a fazer fotos, detestava fotografar pele marrom com filme colorido. A foto impressa não apresentava os fotografados com exatidão; escurecia as sombras, estourava os sorrisos. Compreendi que parte disso tinha a ver com a harmonização dos componentes básicos da produção da imagem ligados aos equipamentos - a velocidade do filme, a abertura do diafragma e aquele fantasma que todos perseguimos: a luz. As incoerências eram tão gritantes que, por um tempo, pensei ser impossível fazer uma foto decente de mim mesma, que me capturasse como sou. Comecei a me afastar de situações que envolvessem fotos em grupo. E, claro, muitos de nós somos volúveis quanto ao que se considera um bom retrato. Mas parecia que a tecnologia se unira contra mim. A única coisa que eu sabia, embora não entendesse o motivo, era que, quanto mais claro você fosse, tanto mais provável que a câmera - o filme - te reproduzisse corretamente (ROTH, 2016).

A melhora e a diversificação dos filmes coloridos, de acordo com Roth (2016), tiveram mais a ver com a demanda das indústrias de chocolate e de móveis em madeira por filmes

capazes de melhor representar uma ampla gama de tons de marrom do que com uma preocupação da Kodak em tornar seus aparelhos aptos a retratar tons de pele além do padrão branco. “Entre 1996 e 1997, a Kodak produziu dois cartões [Shirley] de referência com mulheres negras, brancas e orientais (embora todas tivessem tez bastante pálida), mas levou algum tempo até que eles começassem a circular, provavelmente porque os laboratórios estavam acostumados com suas Shirleys [brancas] favoritas” (*Ibid.*).

Quando Flusser (2009b, p. 28) propõe que “todas as imagens que o fotógrafo produz são, em tese, futuráveis para quem calculou o programa do aparelho. São imagens ‘prováveis’”, é possível depreender que, a partir de projeções desumanizadoras, imagens de pessoas negras não eram consideradas “prováveis” no contexto analógico. Se as imagens técnicas represam informações e “estão a serviço da nossa imortalidade”, a informação a ser decodificada se liga a um corpo essencialmente branco e, enquanto essas informações forem ditadas pela branquitude, também estão a serviço da perpetuação do racismo (*Ibid.*, p. 26).

Manifestações de racismo atravessam a produção fotográfica porque ela é resultado de “práticas econômicas e produtivas” próprias de seu contexto (SILVA, 2019b). Mesmo com a popularização da fotografia digital e o quase desaparecimento da tecnologia analógica para os consumidores em geral, os problemas continuaram. Da mesma forma que a câmera fotográfica, o Photoshop, por exemplo, também foi concebido por pessoas brancas e com foco em processar imagens de pessoas brancas (CARVALHO, 2008; KAISS, 2018).

Recentemente, como lembram Roth (2016) e Silva (2019b), o algoritmo do Google identificou fotos de jovens negros como “gorilas” e os usuários do Instagram relatam a não adequação dos filtros do aplicativo a peles mais escuras. Também o algoritmo do aplicativo FaceApp, ao aplicar o filtro destinado a deixar a pessoa mais bonita, promove o embranquecimento da pele (KAISS, 2018; SILVA, 2019b). Esses exemplos reforçam indícios do “pacto narcísico da branquitude” (BENTO, 2002) e do que é proposto por Silva (2019b, p. 3) ao dizer que estudar a branquitude é “uma chave importante para entender os modos pelos quais as tecnologias automatizadas demonstram continuamente vieses racistas, mesmo provenientes de empresas globais bilionárias com todo aparato tecnológico-financeiro disponível”.

Para Roth (2016), “[...] o problema central não está tanto na limitação tecnológica, mas sim na falta de percepção sobre quem serão os usuários dos produtos, e no consequente

reconhecimento da diversidade de tons de pele que precisa ser embutida nos algoritmos que controlam o resultado final”. Silva (2019b, p. 9) também aponta isso ao afirmar que “comumente aplicativos que buscam alcance global projetam seus consumidores apenas como brancos”. Ressaltamos que isso se vincula à afirmação de Butler (2015, p. 19) de que “a condição de ser reconhecido precede o reconhecimento”.

Retomando o pensamento de Flusser (2009a) e a “incorporação de valores em dispositivos tecnológicos” apontada por Silva (2019a, p. 5), o funcionamento dos aparelhos está atrelado à forma de pensamento, à ideologia, de seus programadores, daqueles que os criam, nesse caso impregnada pelo racismo, gerando o que Silva (2019a; 2019b) chama de “dupla opacidade”, invisibilizando “tanto os aspectos sociais da tecnologia quanto os debates sobre a primazia de questões raciais nas diversas esferas da sociedade - incluindo a tecnologia, recursivamente” (*Id.*, 2019b, p. 4). A falta de diversidade “tem impactos materiais e simbólicos nas interfaces e sistemas usados por grande parte das populações mundiais” (*Ibid.*, p. 11), e propomos problematizar justamente esses impactos, articulados a processos de subjetivação, no caso do vídeo do youtuber Samuel Gomes.

OUVINDO OS TESTEMUNHOS

Didi-Huberman (2017, p. 37, grifo do autor) enfatiza que as imagens “não nos dizem nada, nos mentem ou permanecem obscuras enquanto não nos damos ao trabalho de lê-las, isto é, de analisá-las, decompô-las, remontá-las, interpretá-las, distanciá-las dos ‘clichês linguísticos’ que elas suscitam enquanto ‘clichês visuais’”. Tomar posição e, por vezes, afrontar as imagens fotográficas, complexas, dialéticas e constituídas de deslocamentos, impurezas, contradições e lógicas de legibilidade é um desafio assumido neste texto, percebendo “sintomas históricos” perturbadores, inspirado pelos movimentos analíticos de Didi-Huberman (2020).

No vídeo publicado no canal Guardei no Armário, Samuel apresenta um total de 24 fotografias - sendo que o youtuber aparece em todas elas - de diferentes momentos de sua vida. Ao longo do vídeo, Samuel não se dedica a comentar em detalhes cada uma dessas fotografias, como ele mesmo anuncia já no início do vídeo. As imagens de origem analógica são apresentadas uma a uma, sempre do lado esquerdo da tela, enquanto Samuel fica enquadrado do lado direito, quase ao centro. Embora sejam, de certa forma, a base do vídeo, as fotos apresentadas não são o tema central do vídeo, servindo mais como

ilustração da passagem do tempo e da “evolução” de Samuel ao longo desse período, em diferentes áreas da vida.

Aqui, nos centraremos, como dito anteriormente, na análise das fotografias apresentadas e não da construção do vídeo em si, no entanto, compreendemos que não haveria espaço para realizar essa análise de forma adequada em relação a todas as 24 fotos apresentadas, portanto, estabelecemos critérios de seleção dessas imagens. Consideraremos, então, para fins de nossa análise, fotografias feitas em datas definidas por ele como “importantes”, marcos da vida, momentos de “passagem”, demarcados pela fala de Samuel ao longo do vídeo.

Foram selecionados⁵: 1) uma foto de Samuel ainda bebê com sua família (pai, mãe e irmã), remetendo a um crescimento saudável e feliz, apesar de ele e sua mãe precisarem de internação pós-parto (Figura 1); 2) o registro do dia dos primeiros passos de Samuel (Figura 2); 3) uma foto com a avó em sua primeira festa de aniversário (Figura 3); 4) um registro da formatura da oitava série (Figura 5); 5) uma fotografia recebendo o canudo de formatura da faculdade (Figura 6).

Figura 1: Início da infância



Fonte: Gomes (2020).

As fotografias da infância de Samuel são, por conta da época, analógicas, feitas com filme. Percebemos nessas fotografias a dificuldade da revelação em cores em fazer uma representação considerada “decente” ou adequada de peles negras, especialmente

as mais escuras. Não é possível identificar detalhes dos rostos das pessoas retratadas, especialmente os adultos - os pais (Figura 1) e o tio (Figura 2) de Samuel. Exatamente como nas fotografias descritas por Roth (2016), apenas os dentes e o branco dos olhos são facilmente distinguíveis ao observar as fotos. O caso “mais grave” e emblemático disso talvez seja, como vemos abaixo, o tio de Samuel, mal sendo possível dizer (considerando uma observação rápida durante o curto tempo em que a fotografia é apresentada no vídeo, cerca de 10 segundos) se ele está vestido ou não, aparecendo quase totalmente encoberto por sombras.

Figura 2: Primeiros passos



Fonte: Gomes (2020).

O branco das roupas (Figura 1) está “estourado”, superexposto, possivelmente em consequência de uma tentativa de melhor visualizar os rostos das pessoas retratadas, seja através do uso do flash para melhorar a iluminação (para aumentar a quantidade de luz), ou durante o processo químico de revelação, um efeito colateral comum durante tentativas de correção como essa (*Ibid.*).

As fotos são nitidamente amadoras e sem grandes preocupações na composição de um “cenário” ao fundo, ainda que sejam posadas, algo recorrente em fotografias de álbuns de família antes da popularização das câmeras digitais. A segunda fotografia (Figura 2) parece mais espontânea, um registro do dia a dia, enquanto, na primeira (Figura 1), vemos todos trajados de modo mais formal - a irmã de Samuel usa um vestido enfeitado e carrega uma bolsa. Um elemento da primeira foto quebra, em alguma medida, essa

maior formalidade: a mãe de Samuel aparece de olhos baixos, quase (ou totalmente) fechados, com a cabeça voltada para o filho, em vez de posar para a câmera, num gesto que a mostra mais preocupada em cuidar do filho - para fazê-lo olhar para a câmera, ou cuidando para que “saia melhor”, por exemplo - do que com a foto em si ou sua imagem nela. Nessas duas fotos é possível perceber, também, uma preocupação de quem fotografa, ainda que amador(a), em enquadrar o bebê Samuel ao centro, protagonizando a cena.

Figura 3: Primeira festa de aniversário



Fonte: Gomes (2020).

As próximas duas fotos (figuras 3 e 4) apresentam o que parece uma outra tentativa de “correção” das sombras na pele negra, por meio da alteração de contraste e balanço de brancos, o que acabou por deixar as fotos com um efeito “enfumaçado”, superexposto, prejudicando a qualidade da imagem de outra forma. Ainda que esse efeito tenha de fato diminuído a incidência de sombras, a falta de contraste torna igualmente difícil a percepção de detalhes da pele e de contornos das pessoas, especialmente nos rostos.

Na foto da primeira festa de aniversário de Samuel (Figura 3), a cor da pele tanto de Samuel quanto de sua avó foi completamente uniformizada pela imagem. No caso da avó, pouco conseguimos ver de seu rosto ou expressão, sendo inclusive difícil diferenciar a cor da pele e a do cabelo. Essa foto também é claramente amadora, não havendo grandes preocupações com o enquadramento da imagem - podemos ver cabeças e braços de outras crianças ao fundo da imagem, cortados pelo enquadramento.

Um elemento comum a todas as fotos amadoras de registro familiar (figuras 1, 2 e 3), apontado por Samuel no vídeo, é que não há grandes preocupações com a montagem da foto, de elementos ao fundo, um “cenário”, o que Samuel chama de “lugares instagramáveis”. Ele também aponta diferenças entre essas fotos de família e as que costuma fazer e publicar hoje, por ter se formado em Publicidade e trabalhar com redes sociais. Essa é mais uma evidência das fotos sobre uma falta de conhecimento técnico de quem opera as câmeras que registraram as imagens mostradas até aqui.

Figura 4: Formatura da oitava série



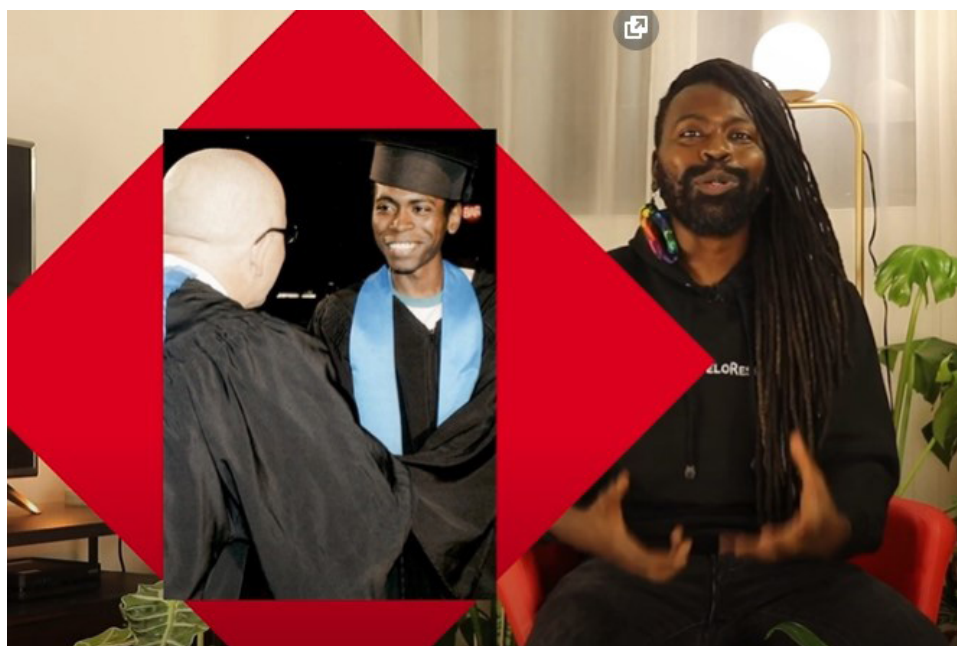
Fonte: Gomes (2020).

A foto da formatura de Samuel na oitava série (Figura 4), mostra que, além da redução de contraste (como na Figura 3), há também o uso de uma iluminação mais potente, o que acabou por aumentar ainda mais a superexposição da foto. A camisa branca de Samuel (ao centro), de forma semelhante ao que ocorre na Figura 1, está “estourada”, bem como as cores dos vestidos de sua mãe (à esquerda) e de sua avó (à direita). Também é difícil distinguir o canudo de formatura do terno que Samuel veste. Os únicos lugares em que há variações no tom da pele dos três, que ficou quase tão uniformizado quanto na Figura 3, são os pontos que refletem a luz do flash utilizado.

Ao contrário das fotos anteriores, a Figura 4 é, possivelmente, um trabalho profissional - sendo um dos indicativos disso a maior rigidez das pessoas diante da câmera. Mesmo assim, fica clara a dificuldade em retratar adequadamente a pele negra, tanto pela limitação do aparelho quanto, possivelmente, do profissional (*ibid.*). Entre as fotos

selecionadas, esta é a mais difícil de ser identificada como analógica ou digital, visto que, à época (anos 2000) a fotografia digital começava a se popularizar, embora seja mais provável que a foto seja, ainda, analógica.

Figura 5: Formatura da faculdade



Fonte: Gomes (2020).

A última foto a ser analisada, da formatura de Samuel na faculdade (Figura 5), é a única que apresenta uma pessoa branca junto com Samuel. Essa foto é claramente fruto de um trabalho profissional, uma vez que apenas fotógrafos profissionais costumam ter acesso a esse momento (e ângulo) de cerimônias de formatura, e é um registro digital. Mesmo com a tecnologia digital e o trabalho profissional, a limitação dos aparelhos - câmera e software de edição - continua clara. Da mesma forma que as fotografias anteriores, está também superexposta.

Ao contrário do que acontece nas outras fotos, na Figura 5 não vemos o uso do enquadramento centralizado. Em vez disso, quem fotografa opta por um enquadramento mais dinâmico e baseado na regra dos terços, atraindo o olhar para o ato de entrega do “canudo” (abaixo e à direita). A escolha desse enquadramento indica um(a) fotógrafo(a) profissional e mais experiente do que aquele(a) que registra a imagem da Figura 4.

Embora seja possível, pela primeira vez até aqui, ver com nitidez o rosto e as expressões faciais de Samuel, o tom de sua pele aparece um pouco mais claro do que é na realidade, além da imagem estar “estourada”, principalmente na pele branca (*Ibid.*)

de quem entrega o “canudo” a Samuel. Sendo a única das fotografias analisadas aqui a trazer uma pessoa branca junto a Samuel, ilustra como os aparelhos são pensados para a pele branca (KAISS, 2018) que, mesmo superexposta e “estourada”, ainda tem variações de tom, contraste e detalhes visíveis - a dobra de pele que separa o crânio da nuca, por exemplo -, ao contrário do que acontece com as peles negras em todas as fotos, nas quais é difícil ou até impossível identificar detalhes e/ou contrastes.

Se compararmos a expressão facial de Samuel nos dois registros de ritos de formatura (figuras 4 e 5), além do fato de os detalhes do rosto estarem muito mais facilmente visíveis na foto da formatura da faculdade (Figura 5), em relação à mais antiga da oitava série (Figura 4), observamos que Samuel parece muito mais alegre, com um sorriso aberto e expressão corporal menos rígida na cerimônia da faculdade. Esse pode ser um dos indícios de algo que Samuel comenta ao longo do vídeo (e de forma mais ampla ao longo da história do canal): seu processo de aceitação (e libertação) como gay levou um longo tempo, e só se intensifica a partir de seu ingresso na faculdade.

TESTEMUNHOS OUTROS

Como dissemos, ao longo do vídeo que traz as imagens analisadas, Samuel não detém sua fala em uma descrição e/ou análise de cada uma das fotos apresentadas por ele. Em vez disso, ele escolhe compartilhar um pouco de sua história (e de sua família) enquanto as fotos são apresentadas ao espectador, com breves descrições de algumas delas.

Recorremos ao trabalho de Rodrigo Fontanari (2010), que reúne obras de comentadores de Roland Barthes, para lançar um olhar sobre as fotografias para além de seu papel de representação.

Toda a concepção barthesiana de fotografia está construída a partir da noção semiótica de índice na medida em que para ela a fotografia traz sempre consigo seu referente, numa conexão profunda. Tal é a impregnação dessa concepção indiciária que atribuem a essas imagens técnicas o papel de “almas de um outro mundo” que regressam (*Ibid.*, p. 63).

Apesar das precariedades apontadas até aqui em relação às fotografias trazidas por Samuel, fica clara a relação afetiva que ele e sua família têm com essas fotos, tanto pela fala de Samuel ao longo do vídeo quanto pelo fato de elas terem sido guardadas por sua mãe ao longo dos anos. Assim, percebemos que a conexão profunda com essas imagens não se dá por sua legibilidade ou seu valor de ícone, mas por seu valor de índice

(*Ibid.*). Há uma afetividade vinculada à materialidade da fotografia que supera o âmbito da representação, trazendo à tona lembranças que remetem a momentos importantes para a construção subjetiva do youtuber.

Samuel tem o conhecimento para detectar as limitações técnicas da fotografia em retratar pessoas de pele escura, para reconhecer as precariedades testemunhadas por essas imagens, especialmente por trabalhar com audiovisual, precisando lidar constantemente com sua própria imagem apreendida e mediada por câmeras e telas. Ainda assim, ele não realiza um movimento de rejeição àquelas imagens precárias, nas quais, por vezes, ele próprio e pessoas queridas são quase irreconhecíveis apenas pela imagem. Em vez disso, ele as traz para seu canal no YouTube em um vídeo marcadamente sobre celebração e demonstra sua conexão afetiva com essas imagens. Como apontado, essa conexão se daria pelo que as imagens evocam, por trazerem consigo seu referente (*Ibid.*), em uma espécie de encontro entre o passado e o presente.

Vale lembrar, ainda, que o vídeo em questão é patrocinado pelo próprio YouTube, visando promover ações da plataforma durante o mês de novembro. Se Samuel optasse por lançar, no vídeo, um olhar para essas fotografias que marcasse sua precariedade e o racismo sobre o qual elas depõem, não apenas o vídeo poderia perder sua proposta - expressa na apresentação - de ser um momento de celebração, mas também traria ao vídeo, de forma explícita, reflexões sobre a própria plataforma do YouTube e os desafios enfrentados por criadores de conteúdo negros e negras diante da orientação racista também dos algoritmos⁶. Essas reflexões já foram levantadas por Samuel em outros momentos no canal, mas dificilmente poderiam ser conciliadas com um vídeo patrocinado pelo YouTube.

É importante pontuar, ao mesmo tempo, que a escolha de Samuel por um relato de sua história de vida, utilizando fotos antigas, que não seja focado na precariedade e no sofrimento - seja por uma limitação do vídeo patrocinado ou não - também se articula a um rompimento, uma subversão. Seria fácil observarmos as fotos mais antigas de Samuel (figuras 1 e 2, por exemplo) e construir uma imagem da família de Samuel baseada na precariedade, na opressão de raça e de classe e, mesmo assim, uma das primeiras coisas que Samuel diz no vídeo é que “foi uma infância feliz”. A autodefinição de Samuel como “feliz” nessa trajetória é uma forma de contornar as limitações desses registros fotográficos, ressignificando a precariedade dessas fotos rituais.

Não se trata de ignorar as precariedades e as opressões - e o histórico do Guardai no Armário deixa claro que seu autor não o faz -, mas de reconhecer e abrir a possibilidade de que os relatos de si de pessoas negras, periféricas e/ou LGBTQ+ não precisam ser sempre baseados apenas em dor, sofrimento e precariedade (hooks, 2019). O testemunho que as imagens trazem sobre o racismo, a homofobia e outras opressões que atravessam a vida de Samuel ainda estão ali e ele não procura escondê-los ou negá-los, no entanto, sua vida não se limita a essas opressões e tampouco elas deixarão de existir ao longo de sua existência. Desse modo, a busca pela felicidade, por construir e nutrir lembranças felizes, também é política e se constitui como uma forma de resistência, assim como reconhecer e demarcar conquistas - outro movimento constante de Samuel ao longo do vídeo.

Se as imagens sempre trazem consigo seu referente (FONTANARI, 2010), o vídeo do canal Guardai no Armário promove o encontro entre o Samuel do passado e o do presente. Fica claro que Samuel é mais feliz e mais livre hoje - fora do “armário”, após assumir-se gay, e da igreja de que fazia parte - do que foi no passado, algo que ele explicita ao dizer, sobre fotos suas anteriores à faculdade: “você podem ver que este sorriso largo [que tenho hoje] ainda não aparecia”. Ao trazer essas imagens, se conectar com elas e reconhecer suas precariedades - ainda que não fale sobre elas nos vídeos, a não ser pelo comentário já citado anteriormente sobre “lugares instagramáveis” -, Samuel, de certa forma, mostra que “fez as pazes” com seu passado - e com as imagens dele, processo que, como encontramos em McFadden (ROTH, 2016) pode ser bastante complexo para pessoas negras - bem como para muitas pessoas LGBTQ+ - envolvendo um trauma colonial (KILOMBA, 2019) criado pelo racismo, que necessita de reparação.

TORNAR O CORPO NEGRO LEGÍVEL

Fotografias carregam memórias. Não apenas no que trazem representado pela imagem em si, mas também carregam a memória do gesto que as criou e das condições nas quais esse gesto ocorreu, das ritualidades que as atravessam. Ao nos atentarmos aos testemunhos dessas imagens apresentadas por Samuel, recortadas dos frames e rerepresentadas neste trabalho, pudemos identificar traços, indícios, dessas condições, sejam referentes a quem aperta o obturador da câmera, registrando a imagem, seu conhecimento técnico nesse fazer e suas intenções, sejam em relação às condições impostas pelos próprios

aparelhos, câmeras, filmes, métodos de revelação e edição, que carregam em si a lógica excludente, racista, que os criou.

Mesmo que não tenha sido a intenção de Samuel ao compartilhar essas imagens no YouTube - ele mesmo diz que o objetivo do vídeo é celebração -, acabamos tendo acesso ao testemunho dessas imagens, sobretudo a partir das precariedades que o constituem. Um testemunho que nos informa sobre a realidade do racismo, mesmo nos aspectos mais “sutis” da sociedade e de seus aparelhos. Observando essas imagens, vemos quais peles foram consideradas representáveis, ou dignas de uma representação (e até mesmo de uma existência humanizada) adequada nas fotografias.

Assim, o racismo impregnado nos aparelhos contribui para que a consolidação de um padrão branco do que é belo, afinal, quem pode parecer belo nas fotografias, se os aparelhos geradores dessas imagens foram criados de modo a inviabilizar registros adequados de pessoas de pele escura (KAISS, 2018; ROTH, 2016)? Como pensar em enquadramentos que permitam “a representabilidade do humano” (BUTLER, 2015), se as imagens se baseiam em técnicas extremamente limitadas? Além disso, a configuração tecnológica racista torna-se um obstáculo à construção de memória das pessoas negras, dificultando a preservação de registros familiares para sujeitos racializados por meio das fotografias, apagando traços e singularidades de quem compõe a maior parte do povo brasileiro.

Figura 6: Frame do vídeo analisado



Fonte: Gomes (2020).

Grada Kilomba (2019) nos fala sobre o trauma colonial deixado pela escravidão, pela diáspora de milhões de pessoas desde África, que deixou marcas profundas carregadas por pessoas negras até hoje. A essas pessoas foi sistematicamente negado o direito à memória, bem como à afetividade e à própria (con)vivência familiar no contexto da escravidão, mesmo depois do “fim” dos regimes escravocratas (hooks, 2010). A partir das fotografias analisadas neste trabalho, percebemos como esse direito continuou (e continua) sendo, em alguma medida, negado. Descortinar o racismo que atravessa os registros fotográficos dá visibilidade a disputas discursivas que envolvem elementos históricos e políticos, evoca a ruptura com uma realidade racista naturalizada. Essas fotografias, quando circulam no YouTube, podem gerar indignação.

O reconhecimento da precariedade nas imagens analisadas pode escancarar paradoxos (DIDI-HUBERMAN, 2018): a vontade de rememoração pode se chocar com as vontades de esquecimento, culpa e negação que atravessam (e tentam deslegitimar) atualmente as denúncias de racismo, justamente porque trazem a reboque uma história baseada em crueldade e exploração. Essa precariedade e o afastamento que ela evoca do “belo” estabelecido por parâmetros da branquitude também podem gerar reflexões sobre o afastamento ou negação de uma autodefinição racializada, a partir do contato recorrente com imagens distorcidas pelas fotografias precárias.

A tecnologia fotográfica evoluiu, se popularizou e inundou nosso cotidiano, mas, como vimos, a fotografia digital, os algoritmos, os editores de imagens, continuam operando segundo lógicas racistas (KAISS, 2018; ROTH, 2016; SILVA, 2019a; 2019b). É inegável a potência política das imagens, na medida em que esses testemunhos “podem devolver o dissenso e a ruptura a paisagens homogêneas, de concordância geral e assujeitamento” (MARQUES, 2014, p. 66), afetando as relações entre sujeitos; “a imagem pode desvelar potências, reconfigurar regimes de visibilidade e questionar ordens discursivas opressoras” (*Ibid.*, p. 68), gerando estranhamentos, rearranjando, desestabilizando, impactando processos de subjetivação ao estimular a aparência ou constranger, bem como ao visibilizar ausências, segundo a autora.

Mesmo que possamos observar alguma evolução, ao compararmos as fotografias que Samuel apresenta com a própria imagem do vídeo (Figura 6), também é válido nos perguntarmos em que medida isso se deve a uma evolução e democratização da tecnologia ou a um movimento do próprio Samuel e de outras pessoas negras em aprender a “hackear” a lógica dos aparelhos e “ensinar” as câmeras a ver suas peles, conforme

propõe Mcfadden (ROTH, 2016), a instituir novas formas de legibilidade, a reconhecer o corpo negro como fotografável, bem como as vivências negras como possíveis além das imagens de precariedade. Os testemunhos imagéticos de pessoas negras existem e sobrevivem, *apesar de tudo*.

REFERÊNCIAS

BENTO, Maria Aparecida da Silva. **Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público**. 2002. Tese (Doutorado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CARVALHO, José Jorge de. Racismo fenotípico e estéticas da segunda pele. **Revista Cinética**, [S.l.], 2008. Disponível em: <https://bit.ly/3hYYMUc>. Acesso em: 5 abr. 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do Tempo Sofrido**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Ed. 34, 2020.

FELDMAN, Ilana. Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno da representação, de “Shoah” a “O filho de Saul”. **ARS**, São Paulo, v. 14, n. 28, p. 135-153, 2016. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.124999>.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009a.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2009b.

FONTANARI, Rodrigo. Roland Barthes e a fotografia. **Discursos fotográficos**, Londrina, v.6, n.9, p.53-76, jul/dez. 2010.

GOMES, Samuel. **Celebrando a vida, um esquentado para Youtube Black Brasil | Chá com S**. YouTube, 19 nov. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/3vTomCc>. Acesso em: 27 nov. 2020.

hooks, bell. Vivendo de Amor. **Geledés**, [S.l.], 9 mar. 2010. Disponível em: <https://bit.ly/3tQXTCN>. Acesso em: 27 nov. 2020.

hooks, bell. **Olhares Negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

KAISS, Helena. **Tecnologia, publicidade e cor da pele**: relação entre imagem e racismo a partir do desenvolvimento da tecnologia fotográfica. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) - Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia**: o efêmero e o perpétuo. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. Política da imagem, subjetivação e cenas de dissenso.

Discursos fotográficos, Londrina, v. 10, n. 17, p. 61-86, 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.5433/1984-7939.2014v10n17p61>.

MENDONÇA, Ricardo Fabrino. Identidade e representação: as marcas do fotojornalismo na tessitura da alteridade. *In*: VAZ, Paulo Bernardo. **Narrativas fotográficas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 17-57.

ROTH, Lorna. Questão de pele: os cartões Shirley e os padrões raciais que regem a indústria visual.

Zum: Revista de fotografia, São Paulo, 10, abr. 2016. Disponível em: <https://bit.ly/3hUTHwb>. Acesso em: 27 nov. 2020.

SILVA, Tarcizio. Teoria Racial Crítica e Comunicação Digital: conexões contra a dupla opacidade. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 42., 2019, Belém. **Anais [...]**. Belém: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2019a.

SILVA, Tarcizio. Visão Computacional e Vieses Racializados: branquitude como padrão no aprendizado de máquina. *In*: COPENE NORDESTE: EPISTEMOLOGIAS NEGRAS E LUTAS ANTIRRACISTAS, 2., 2019, João Pessoa. **Anais [...]**. Goiânia: Associação Brasileira de Pesquisadores Negros, 2019b.

VAZ, Paulo Bernardo. **Narrativas fotográficas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

NOTAS

- 1 Segundo o portal TILT UOL: “‘Tbt’ é uma abreviação para a expressão em inglês ‘throwback Thursday’. ‘Throwback’ quer dizer ‘regresso’, e ‘Thursday’ é a palavra em inglês para ‘quinta-feira’. ‘Tbt’ significa, portanto, ‘quinta-feira do regresso’ ou, em tradução livre, ‘quinta-feira da nostalgia’. Nas redes sociais, especialmente no Instagram, a sigla - convertida em hashtag - costuma ser incluída em legendas para fotos antigas que os usuários publicam às quintas-feiras. Já virou tradição pipocarem fotos de viagem, lembranças ou cliques da infância”. Disponível em: <https://www.uol.com.br/tilt/noticias/redacao/2019/04/23/o-que-e-tbt.htm>.
- 2 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IzECCDPyFKM>. Acesso em: 20 mar. 2021.
- 3 Para Didi-Huberman (2020, p. 13), a fenomenologia das imagens só pode ser restituída lacunarmente.
- 4 “Branquitude é o reconhecimento de que raça, como um jogo de valores, experiências vividas e identificações afetivas, define a sociedade” (BENTO, 2002, p. 163).
- 5 Em fotografias de grupo, Samuel utilizou o recurso de borrar os rostos de pessoas de fora de sua família próxima, para que não fossem identificáveis. No caso de ocasiões representadas no vídeo por mais de uma fotografia, selecionamos as que não foram alteradas dessa forma, por considerarmos mais apropriadas às análises.

- 6 Vale lembrar do algoritmo do Google, ao qual o YouTube é ligado, que identificava jovens negros como gorilas, como citado por Roth (2016) e Silva (2019b).

Artigo recebido em: 27 de agosto de 2021.

Artigo aceito em: 22 de outubro de 2021.