

# Fotografia negra contemporânea e suas políticas de inscrição e insurgência no Brasil

**DANIEL MEIRINHO**

*Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil*

**ID 3195**

Recebido em

**07.05.2025**

Aceito em

**18.06.2025**

O artigo investiga como a fotografia negra contemporânea brasileira atua como prática de autoinscrição e insurgência frente a um regime de representação racializado. A partir do mapeamento de artistas visuais realizado pelo projeto de pesquisa *Olhos negros: visibilidades e alteridades na fotografia negra contemporânea brasileira*, analisa-se as motivações estéticas e políticas que atravessam seus trabalhos e modos de visibilidade. O texto identifica práticas de produção simbólica que constroem resistências e reconfiguram narrativas visuais da negritude, apontando um panorama em torno de novos lugares de enunciação, das estratégias de afirmação identitária e de novos espaços de presença negra na cultura visual.

**Palavras-chave:** Fotografia negra. Representação. Autoinscrição. Insurgência visual. Cultura visual.

## Contemporary Black Photography and the Politics of Inscription and Insurgency in Brazil

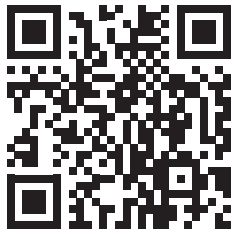
This article investigates how contemporary Black Brazilian photography acts as a practice of self-inscription and insurgency against the racialized representation regime. Based on the mapping of visual artists carried out by the *Black Eyes: Visibilities and Otherness in Contemporary Black Brazilian Photography* research project, the aesthetic and political motivations that shape their work and modes of visibility are analyzed. The text identifies practices of symbolic production that build resistance and reconfigure visual narratives of Blackness, pointing to a panorama around new places of enunciation, strategies of identity affirmation and new spaces of black presence in visual culture.

**Palavras-chave:** Black Photography. Representation. Self-Inscription. Visual Insurgency. Visual Culture.

## La fotografía negra contemporánea y sus políticas de inscripción e insurgencia en Brasil

El artículo investiga cómo la fotografía negra brasileña contemporánea actúa como una práctica de auto-inscripción e insurgencia contra el régimen de representación racializada. A partir de un mapeo de artistas visuales realizado por el proyecto de investigación *Ojos negros: visibilidades y alteridades en la fotografía negra brasileña contemporánea*, son analizadas las motivaciones estéticas y políticas que permean sus obras y modos de visibilidad. El texto identifica prácticas de producción simbólica que construyen resistencia y reconfiguran narrativas visuales de la negritud, apuntando un panorama en torno a nuevos lugares de enunciaci3n, estrategias de afirmaci3n identitaria y nuevos espacios de presencia negra en la cultura visual.

**Palabras clave:** Fotografía negra. Representaci3n. Auto-inscripci3n. Insurgencia visual. Cultura visual.



**ORCID**

## Daniel **MEIRINHO**

Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa (FCSH/UNL). Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia (PPGEM/UFRN). Professor adjunto da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ). Líder do Grupo de Pesquisa VISU – Laboratório de Práticas e Poéticas Visuais/CNPq. Pesquisador contemplado com Bolsa de Produtividade em Pesquisa – PQ2/CNPq.

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

**E-mail:** [danielmeirinho@hotmail.com](mailto:danielmeirinho@hotmail.com)



## Se inserindo na conversa

Cresci nos arredores do Recife, nos anos 1980, em uma casa onde a fotografia não era profissão, mas gesto cotidiano de preservação das memórias familiares. Meu pai é um homem negro, e sempre atuou como fotógrafo amador da família. A decisão por adquirir, no final da década de 1970, sua câmera Olympus Trip 35 nasceu de um gesto de reparação pouco depois do seu casamento, após seu irmão prometer registrar a cerimônia, mas falhar por não dominar o equipamento e não ser possível aproveitar nenhuma imagem do evento para o álbum de casamento. Mais de cinquenta anos depois, minha mãe ainda lamenta, ano após ano, que o único registro daquele dia tenha sido produzido posteriormente por um fotógrafo contratado, que a fez se vestir novamente para posar na sala de casa. Tudo foi encenado para que alguma memória visual existisse e até hoje ocupasse a parede do quarto dos meus pais.

Foi nesse vazio simbólico que meu pai decidiu aprender a usar seu mais novo dispositivo de memória visual. Com ela, passou a construir um arquivo doméstico de memórias visuais: aniversários, viagens, encontros e momentos do nosso cotidiano que, pela sua lente, se tornavam arquivos íntimos familiares. Algumas dessas imagens, as mais queridas, ganhavam molduras e lugares de destaque nas paredes da sala. Sempre foram, à sua maneira, as obras de arte da casa. Foi nesse território de visualidade familiar que foi forjada minha relação com a fotografia não apenas como técnica ou linguagem, mas como forma prática profissional e de interesse acadêmico. Como formas pessoais de criar presença. Ao me dedicar aos estudos e à prática fotográfica, me via retornando frequentemente a uma sacola plástica e às caixas guardadas dentro de um armário onde repousam esses fragmentos visuais de memória da minha infância e da minha família. Ali, a imagem é mais que documento: é vínculo, voz e política de visibilidade (hooks, 1994).

A imagem, enquanto campo de disputa, configura-se enquanto um espaço de luta e reivindicação por uma autoafirmação estética (Lloyd, 2018) e uma automodelagem negra que escapa às molduras coloniais do olhar (Campt, 2017). Nesse contexto, voltei meu interesse para o trabalho de artistas e fotógrafos negros contemporâneos brasileiros que, por meio de suas vozes visuais, têm inscrito questões identitárias e elaborado um conjunto de novas memórias insurgentes no campo da visualidade. Nesses registros, vemos práticas cotidianas de recusa e autoinscrição (Gomes, 2024) que anunciam uma gramática visual libertadora, não mais submetida à taxonomia da objetificação, mas movida por agências, transcendências e performatividades que fabulam outras presenças possíveis (Soulages, 2010; Campt, 2021).

Como aponta Tina Campt (2017), sujeitos negros percebem a si mesmos a partir de uma autoconstrução negra fora dos instrumentos unilaterais de objetivação e olhares coloniais, em uma operação estética que desloca o corpo negro do lugar da vitimização para reinscrevê-lo como sujeito de criação e domínio sobre sua imagem. É nesse território instável e fértil da automodelagem<sup>01</sup> que busco compreender as motivações pelas quais fotógrafos negros contemporâneos têm recorrido à autoinscrição (Gomes, 2024) e a uma estética reparativa (Best, 2016) como práticas expressivas, construindo novos arranjos visuais que têm reconfigurado o campo simbólico da arte fotográfica brasileira.

Entendo o conceito de *autoinscrição negra representacional na fotografia negra contemporânea* como uma prática visual e política por meio da qual sujeitos negros assumem o controle sobre suas próprias imagens, narrativas e modos de representação. Manifesta-se como gesto de resistência e reordenação simbólica a partir de uma estratégia de afirmação identitária e subjetiva que permite que os corpos negros sejam vistos em sua complexidade, reivindicando, assim, o direito de se autoinscreverem não como objetos, mas como autores e protagonistas de suas próprias visualidades (Gomes, 2024). Por sua vez, a *estética reparativa* descrita por Susan Best (2016) envolve um olhar que visa restaurar as subjetividades danificadas, buscando oferecer uma experiência de reparação simbólica e transformando os olhares negros e seus corpos a partir de uma agência que promove a dignidade de suas vidas.

**01** Tradução livre do termo *self-fashioning* (Campt, 2017).

Esses novos lugares de enunciação e resistência simbólica têm, paulatinamente, redistribuído as estruturas de poder sobre como sujeitos negros representam e são representados, tensionando as fronteiras do sensível e instaurando múltiplas perspectivas em torno das complexas experiências das negritudes no país. Como evocou Frantz Fanon (1968), o corpo negro carrega a tensão da espera histórica: não em posição de terror ou contenção, mas “pronto a abandonar o seu papel de caça para tomar o de caçador” (Fanon, 1968, p. 39). É nesse gesto de reversão simbólica e reparativa (Best, 2016) que proponho compreender esse cenário de produtores fotográficos negros que recusam a condição de invisibilidade e enfrentam, com suas câmeras, o desconforto de existir em um mundo de imagens no qual suas presenças foram sistematicamente excluídas. Assim, ao romperem os controles visuais que limitam suas experiências (Hall, 2016; Lloyd, 2018), eles fabricam outras possibilidades e o direito de serem vistos (Mirzoeff, 2016). Suas imagens reparam (Best, 2016) não apenas a exposição da violência sobre corpos, mas vislumbram e gestam outros espaços de reconstrução para que novas narrativas sobre como a existência negra possam ser recriadas.

Graças às lentes desses fotógrafos negros brasileiros – tanto profissionais quanto amadores, como meu pai –, foi possível redefinir nossas imagens e assumir a condição de despossuídos visuais que recusam a interdição da existência racializada na cultura visual contemporânea (Campt, 2017). Nessa recusa, formas transgressoras pelas quais sujeitos negros desejam serem lembrados se dão: desde a afirmação da beleza negra até as práticas de autoinscrição que atravessam o corpo performático (Gomes, 2024; Taylor, 2013; Meirinho; Carrera, 2024), as expressões do sagrado (Munanga, 2000), os gestos ativistas, os vínculos territoriais e os cruzamentos interseccionais entre gênero, classe, sexualidade, geolocalização e fabulação (Crenshaw, 1989; Nyong’o, 2019). Tratam-se de estratégias de fuga estética em uma tentativa crítica de reconduzir os modos como desejamos ser vistos, recordados e inscritos no tempo, nos imaginários e nos regimes de visualidade.

As políticas de autorrepresentação analisadas neste trabalho se articulam diretamente com os debates sobre representatividade e a presença de criadores negros nos circuitos artísticos, midiáticos e nos espaços de produção de arquivo e memória. Ao tratar da fotografia como um campo simbólico de disputa, me alinho à perspectiva de hooks (1994, p. 57) ao propor como ponto de partida a “visualidade da imagem na vida de pessoas negras”<sup>02</sup>, compreendendo a imagem como uma ferramenta de afirmação, inscrição e contestação (Hall, 2016). Em uma paisagem marcada pelo controle do olhar e pela fetichização da diferença, as imagens produzidas por artistas negros não apenas escapam ao exotismo (Collins, 2002), mas também se tornam artefatos de memória e declarações visuais de uma existência ilimitada (Nery, 2023).

É nesse território tenso entre resistência e automodelagem (Campt, 2017) que a fotografia negra contemporânea brasileira se inscreve, tentando, ao mesmo tempo, redefinir os contornos do passado e reinscrever as vivências cotidianas da negritude no presente. Neste artigo, apresento imagens produzidas por artistas e fotógrafos negros como fricções visuais, atestados de presença e práticas de recusa. Proponho, assim, investigar as motivações que orientam essas práticas visuais, não com a intenção de estabelecer uma categorização fechada de estilos ou temáticas, nem de fixar relações deterministas entre estética e identidade, mas de apresentar um panorama de saberes, estímulos e experimentações que estão em pleno movimento e atravessam o campo da fotografia negra contemporânea no Brasil.

A partir dos resultados do projeto de pesquisa *Olhos negros: visibilidades e alteridades na fotografia negra contemporânea brasileira*, o estudo traça uma cartografia das motivações estéticas e das estratégias visuais de fotógrafos catalogados em todo o território nacional nos últimos cinco anos. Contudo, reconhecemos a complexidade dessa discussão, por não tratar de opor uma “fotografia” à uma “fotografia negra”, como se fossem categorias paralelas. Compreendemos ser igualmente redutor atribuir exclusivamente à raça o conteúdo das produções de artistas negros, como se sua criação estivesse limitada a responder ao lugar identitário que lhes é socialmente imposto (Meirinho, 2021).

<sup>02</sup> No original: “the place of art in black life”.

A análise empreendida neste artigo concentra-se nas motivações mais recorrentes identificadas entre os fotógrafos mapeados, organizadas em quatro grandes eixos: 1) a autoafirmação e a celebração da beleza negra; 2) marcadores interseccionais de gênero, classe, sexualidade e territorialidade; 3) o sagrado e a representação de elementos simbólicos religiosos; e, por fim, 4) o corpo inscrito nas performances fotográficas e suas fabulações críticas. Cada um desses eixos revela formas específicas de autoinscrição e insurgência visual ao proporem reconfigurações poéticas da existência negra no campo da imagem.

Teórica e metodologicamente, a abordagem adotada neste trabalho está fundamentada em uma teoria crítica racial articulada a autores e autoras que discutem as potências políticas da arte e da fotografia, tais como Tina Campt (2017), Deborah Willis (2000), Richard Powell (2008), bell hooks (1994) e Kobena Mercer (1990). Também apoia-se em contribuições centrais para o pensamento cultural e visual, como as de Stuart Hall (2016) e David Lloyd (2018), ao compreender a imagem fotográfica não como um mero objeto formal a ser decodificado, mas como um espaço de enunciação representacional atravessado por disputas históricas, estéticas e políticas. Nesse sentido, as imagens são analisadas em suas camadas discursivas, mas também a partir de seus extracampos: as intenções, os contextos e as urgências que as constituem. Assim, a fotografia é *tratada*, nesta pesquisa, como gesto e sintoma, arquivo e acontecimento, resistência e fabulação (Nyong'o, 2019).

Desse modo, este trabalho também propõe-se refletir sobre alguns caminhos que levaram a fotografia negra brasileira a seu estágio atual, considerando os silenciamentos históricos, os apagamentos de trajetórias e as ausências de fotógrafos negros amadores, profissionais e populares nos espaços de legitimação e discussão sobre a fotografia no país ao longo dos anos. Com atenção às complexidades que atravessam essa produção, o trabalho evita enquadrar ou cristalizar a atividade fotográfica desses artistas em gêneros ou categorias fixas. Em vez disso, percebo que as motivações que orientam seus gestos criativos entrelaçam-se com as experiências, interesses, estratégias e intenções. Nessas zonas liminares, tais motivações encontram-se com suas escolhas formais e estilísticas, revelando uma visualidade de subversão (Hall, 2016).

## Políticas de autorrepresentação: encontrando sua função social

No texto que apresenta a exposição *Walter Firmo: no verbo do silêncio a síntese do grito* (2022), o curador Sérgio Burgi afirma que a obra do fotógrafo carrega “uma clara consciência de origem – racial, social e cultural” (IMS, 2022, [s.p.]). Essa consciência, impressa em cada gesto de luz e sombra, remonta não apenas à trajetória individual de Firmo, mas também à longa história da fotografia negra. Ao revisitar a historiografia oficial da imagem, percebemos que os registros de fotógrafos e fotógrafas negras são fragmentados e quase sempre silenciados pela história da fotografia. Deborah Willis (2000) denuncia essa ausência como uma falha estrutural dos sistemas de legitimação da arte e da imagem. A artista e pesquisadora Denise Camargo radicaliza essa percepção ao afirmar que “um homem negro que registra seus iguais com uma máquina fotográfica é uma conquista” (Zumví; Camargo, 2022, [s.p.]) que reverbera como denúncia e celebração.

No Brasil, esse gesto inaugural de insurgência visual remonta a desde os trabalhos de José Ezelino da Costa (1889–1952) (Almeida, 2019) e segue um potente fio de continuidade com nomes como Anízio Carvalho (1930), Walter Firmo (1937), Januário Garcia (1943), Bauer Sá (1950), Lita Cerqueira (1952), Sônia Chaves (1952), Dora Sousa (1952), Rita Conceição (1958), Eustáquio Neves (1955), Lázaro Roberto (1958), Eliária Andrade (1961), Áurea Sant’Anna (1963), entre tantos outros e outras que buscaram interromper um ciclo de apagamentos visuais impostos à população negra.

A potência dessa produção tem ganhado visibilidade no cenário nacional, sobretudo na última década, por meio da inserção de artistas negros em exposições de grande circulação nacionais e internacionais, mostras coletivas, prêmios e festivais de arte contemporânea. Jovens fotógrafos e fotógrafas vêm

adensando esse campo, utilizando a fotografia como linguagem expressiva e suporte artístico de reexistência. A eles se juntam Marcela Bonfim (SP), Amanda Tropicana (BA), Helen Salomão (BA), Juh Almeida (BA), Moisés Patrício (SP), Ana Lira (PE), Joelington Rios (MA), Gê Viana (MA), Silvana Mendes (MA), entre muitos que compõem um caleidoscópio estético que reposiciona o olhar negro no centro do debate contemporâneo sobre representação (Lloyd, 2018).

Ao ocuparem espaços expositivos, esses artistas não apenas ampliam os contornos da cena artística, mas tensionam as discussões em torno do racismo contemporâneo no campo da visualidade (Carrera; Meirinho, 2020). Ao mesmo tempo, diversos coletivos têm se configurado como quilombos visuais contemporâneos (Meirinho, 2021), territórios de partilha, aprendizagem e fortalecimento coletivo. Nesses espaços, o fazer fotográfico deixa de ser uma prática solitária e assume a forma de uma encruzilhada em que a memória, a estética e a resistência se encontram.

Ao reconstruirmos os fragmentos dessa história ausente, é possível afirmar que a fotografia, mesmo silenciada nos registros oficiais, sempre esteve presente nas mãos de pessoas negras. Ainda que a presença negra na história da fotografia tenha sido oprimida até meados do século XX, é preciso reconhecer a extensa atuação de fotógrafos populares que nas periferias urbanas e quilombos construíram importantes acervos que documentam o cotidiano de famílias negras e suas práticas sociais e culturais.

Apesar das limitações materiais, do alto custo dos equipamentos e do acesso restrito à formação técnica, esses fotógrafos exerceram com potência a tarefa de representar as experiências familiares e comunitárias negras. Como aponta a curadora Rhea Combs, suas imagens são tentativas insistentes de “se inserir na conversa”, de romper os silenciamentos e forjar espaços discursivos em um sistema que historicamente os rejeita e subestima. Assim, reconhecer a relevância da fotografia negra popular não é apenas um gesto de justiça reparativa histórica, mas um movimento de reconhecimento da memória coletiva. É restituir a esses fotógrafos o direito de habitar o arquivo, de nomear o visível e de fabular a existência a partir de seus próprios enquadramentos (Mercer, 1990).

O ato de fotografar e ser fotografado emerge, nesse contexto, como um gesto afirmativo de autoestima, autoinscrição e dignidade representacional (Williams, 2016; Lloyd, 2018). Para além do enquadramento técnico ou do instante capturado, fotógrafos negros, muitas vezes oriundos de territórios periféricos, constroem um processo de visibilidade insurgente, assumindo o lugar simbólico de embaixadores visuais de suas comunidades. Essa posição não apenas evoca um senso de autoagência, mas tensiona as possibilidades de ocupação em um sistema de artes visuais historicamente estruturado por dispositivos de exclusão racial, social e estética.

A simples imagem de um corpo negro empunhando uma câmera ou expondo seu trabalho em um museu ainda desestabiliza as lógicas coloniais que sustentam a elite artística branca brasileira. Tal gesto permanece incompatível com os fundamentos simbólicos de um sistema fotográfico racista ainda vigente. Mesmo quando a fotografia era amplamente difundida como um *hobby* amador, na prática sempre foi reservada a um público muito específico, com destinatários presumidos. A apropriação da câmera fotográfica por sujeitos racializados configura uma transgressão profundamente política.

O acesso à autoimagem, nesse sentido, constitui-se um mecanismo de ruptura de uma taxonomia racial. Assim, produzir suas próprias imagens é um movimento também arquivístico que reivindica a autoridade sobre o que se registra, o que se guarda e o que se expõe. Essa intencionalidade arquivista, enraizada em uma consciência crítica, carrega a complexidade do que W.E.B. Du Bois (1903) nomeou como *dupla consciência*<sup>03</sup>, e que Frantz Fanon (1968) desloca ao pensar o olhar negro atravessado pela percepção do outro.

**03** A noção de *dupla consciência*, se refere a experiência negra marcada pela tensão subjetiva entre ser negro e viver e ser visto dentro de uma sociedade estruturada pelo olhar branco, o que implica uma cisão interna no processo de autodefinição. Essa convivência conflituosa entre o pertencimento branco e o não-branco se traduz em uma luta interna de pertencimento e consciência negra moldada pelo eixo normativo da branquitude e pela necessidade de autoafirmação diante dela.

Uma insurgência que recusa ser moldada por ele e reorienta modos de ser, existir e se mostrar no mundo.

Na contemporaneidade, a fotografia negra tem desempenhado um papel decisivo na reconfiguração do imaginário visual brasileiro, oferecendo experiências plurais e autênticas da vida cotidiana. A popularização do dispositivo fotográfico possibilita uma circulação com mais intensidade nas mãos de jovens e famílias negras. Nesse contexto, a fotografia digital e a ascensão das redes sociais têm reconfigurado esse cenário ao permitir novas formas de circulação e visibilidade. Plataformas assim o Instagram são espaços de disputa estética e política nos quais fotógrafos negros inscrevem seus corpos, territórios e inquietações de maneira independente e autoral.

O que se vê é a emergência de um novo momento, em que as visualidades negras escapam do controle dos olhares brancos e coloniais que por tanto tempo supervisionaram a entrada e permanência de artistas em instituições e museus. As imagens, ao circularem de forma autônoma, anunciam uma complexidade temática e sensível que se trata de uma visualidade em expansão, forjada nos afetos e nas urgências de quem foi impedido de ver e de se ver (Mirzoeff, 2016).

O crescente protagonismo de fotógrafos, curadores e pesquisadores negros tem tensionado festivais, prêmios e instituições artísticas que historicamente operaram sob parâmetros brancos e eurocentrados. Essas imagens insurgentes, que recusam a contemplação passiva e reivindicam autoinscrição, produzem o que Ayrson Heráclito denomina como *sacudimento*, um deslocamento nas formas de ver e ser visto na arte e na fotografia brasileira. Falar de raça no campo da fotografia é contextualizar e complexificar os sistemas simbólicos de representação (Rabelo, 2023) que sustentaram, por séculos, a engrenagem visual do racismo estrutural (Willis, 2000). Mais do que denunciar, essas imagens propõem outras formas de presença e pertencimento no regime do visível.

## Enegrecer olhares, reposicionar presenças

A fotografia negra tem habitado um espaço de enunciação em que ressoam múltiplas vozes e visualidades. Compreendo como um gesto de autoinscrição (Gomes, 2024) em um novo ordenamento simbólico no qual narrativas cotidianas que antes estavam confinadas em circuitos alternativos e nos álbuns familiares encontram agora terreno fértil para expansão, recalibrando as formas de ver e de ser visto (Camp, 2017; Mirzoeff, 2016). As imagens são, assim, um campo sensível de elaboração de memórias e presenças. Elas convocam a uma revisão dos estigmas que reconstroem, com complexidade, a visualidade da experiência negra contemporânea.

Em tempos de autoafirmação, muitos desses produtores fotográficos voltam suas câmeras para si mesmos, assentando o autorretrato como uma prática de existência em primeira pessoa, além das molduras do olhar racista (Powell, 2008). O tempo mudou no campo da visualidade e, com ele, a urgência da circulação e documentação da multiplicidade da experiência negra nos diferentes contextos territoriais do país. Uma abundância de imagens negras nos meios de comunicação, nas redes sociais e nos museus e galerias têm desafiado representações estereotipadas e ampliado os sentidos da negritude brasileira.

É a partir dessa premissa que se inscreve o projeto de pesquisa *Olhos negros: visibilidades e alteridades na fotografia negra contemporânea brasileira*, que tem como propósito mapear, catalogar e difundir a produção de fotógrafos negros em todo o território nacional. Em cinco anos de atuação, o projeto já mapeou e catalogou 270 fotógrafos negros e mantém um perfil ativo no Instagram<sup>04</sup>, com mais de 2.900 seguidores e 290 publicações<sup>05</sup>. As postagens apresentam não apenas os trabalhos fotográficos dos participantes,

<sup>04</sup> Disponível em: <<https://www.instagram.com/projeto.olhosnegros>>.

<sup>05</sup> Data de coleta do número de fotógrafos mapeados, seguidores e publicações: 18 jun. 2025.



mas também referências teóricas, bibliográficas, exposições, curadores e projetos que compõem o universo da fotografia negra, tanto no Brasil quanto no exterior. Os dados são obtidos a partir de um formulário on-line disponível nas redes sociais do projeto, preenchido diretamente pelos fotógrafos. Ao articular imagem, memória e pesquisa, o projeto constrói um arquivo que contribui para a compreensão da fotografia negra como campo estético, político e epistêmico de urgência e resistência.

O projeto revela que a fotografia negra contemporânea brasileira ainda se assenta em um cenário de desigualdade de gênero: 59% dos fotógrafos mapeados são homens, enquanto 40% são mulheres, e apenas 1% se identifica como uma pessoa negra não binária, travesti ou transexual. Identificamos também um forte marcador geracional, sendo que 70% dos participantes nasceram entre as décadas de 1990 e 2000, e 82% iniciaram suas práticas fotográficas nos últimos dez anos, o que evidencia a juventude como uma das características mais presentes na fotografia negra contemporânea mapeada.

Quanto à formação, a pesquisa destaca a presença significativa de uma trajetória educacional voltada às artes e à imagem. Cerca de 40% dos fotógrafos cursam ou cursaram ensino superior, enquanto 79% afirmam ter passado por formações técnicas, como oficinas, *workshops* e cursos livres. Esses dados indicam uma crescente qualificação técnica e acadêmica entre os fotógrafos negros mapeados, resultado que pode ser parcialmente atribuído ao impacto das políticas de ação afirmativa no acesso à universidade ao longo da última década.

A análise regional do mapeamento revela uma concentração da produção fotográfica negra nas regiões Sudeste (38%) e Nordeste (37%), seguidas por Sul (11%), Norte (10%) e Centro-Oeste (4%). No entanto, essa presença não se reflete proporcionalmente em termos de visibilidade, já que os estados do Rio de Janeiro (29%) e de São Paulo (12%) somam, juntos, 41% dos fotógrafos mapeados, o que evidencia a centralidade dessas localidades nos circuitos culturais e artísticos mais beneficiados por maiores investimento e número de equipamentos culturais para formação e difusão dos trabalhos fotográficos.

Embora a Bahia represente 14% dos fotógrafos, e o Pará, 11%, os artistas nordestinos, mesmo com forte presença nas exposições realizadas no Sudeste, ainda enfrentam enquadramentos curatoriais, em certa parte, limitantes. Com frequência, suas produções são lidas a partir de chaves regionalistas ou simbólicas religiosas, enquanto temas ligados ao espaço urbano e às dinâmicas contemporâneas da cidade tendem a ser reservados aos fotógrafos residentes no eixo Rio-São Paulo. Essa assimetria revela não apenas uma desigualdade na distribuição das oportunidades expositivas, mas também uma hierarquização implícita de temas e estéticas dentro do campo da arte e da fotografia negra.

A representatividade permanece fortemente condicionada à inserção dos artistas nos circuitos artísticos localizados no Sudeste. Ainda que iniciativas recentes tenham buscado reunir artistas de todo o país sob uma curadoria plural e descentralizada, os desafios para uma equidade regional persistem. É ainda muito limitante que a história da arte negra brasileira seja lida majoritariamente a partir dos catálogos das grandes exposições e dos circuitos concentrados no Sudeste. O risco é de que se consolide uma outra narrativa centralizadora, por vezes ainda “imperial carioca” ou “bandeirantista paulista”, que não oferece oportunidades à diversidade de experiências e produções de outras regiões do país. A ampliação das comunidades de sentido e a construção de públicos diversos dependem de um esforço curatorial consciente em valorizar a multiplicidade regional da produção artística e fotográfica negra. Sem isso, corremos o risco de pensar a arte e a fotografia negra brasileira apenas a partir dos temas de interesse que circulam e se legitimam nos centros culturais do Sudeste.

Segundo os dados do projeto *Olhos negros*, apenas um terço dos fotógrafos mapeados já tiveram a oportunidade de expor seus trabalhos em mostras, festivais ou galerias, sejam elas físicas ou virtuais. Os demais restringem sua circulação e ocupam o ambiente das redes sociais, sobretudo o Instagram, que tem operado como uma galeria alternativa, pessoal e acessível, livre das exigências e filtros das instituições tradicionais de arte e da fotografia. Nessa dinâmica, o reconhecimento vem menos da chancela curatorial e mais da construção de uma audiência própria, baseada no engajamento e na circulação direta com o público seguidor.

Para essas pessoas, as mídias digitais não são apenas um meio de divulgação de seu trabalho fotográfico, mas territórios de criação e intervenção estética que funcionam como vitrines e galerias autônomas e pessoais nas quais é possível apresentar e vender trabalhos, assim como estabelecer contatos com curadores para expor suas imagens. Esse circuito é impulsionado pela visibilidade on-line, devido à qual as redes sociais digitais têm se tornado vias alternativas ao “jogo institucionalizado” do mundo da arte, ainda caro, elitista e geograficamente concentrado no Sudeste.

A fotografia em sua lógica algorítmica, ao mediar a circulação de imagens nas redes sociais digitais, opera como um campo ambíguo entre novas possibilidades de circulação, ao mesmo tempo que exerce formas de exclusão. Por um lado, as redes sociais como o Instagram amplificam o alcance das imagens produzidas pelos fotógrafos, possibilitando que seus trabalhos cheguem a um público mais amplo e sejam notados por curadores negros que operam e atuam no espaço digital. Por outro, a mesma lógica algorítmica reproduz padrões racializados que frequentemente privilegiam corpos brancos e estéticas eurocentradas, configurando-se, assim, uma outra lógica de apagamento visual. Como apontam Walter Benjamin (2019) e Safiya Noble (2018), essas infraestruturas algorítmicas não são neutras: elas filtram e modulam a visibilidade a partir de lógicas racistas que podem afetar diretamente a distribuição e o engajamento das imagens produzidas por fotógrafos negros.

Quanto aos gêneros fotográficos, 65% afirmam fazer fotografia artística, 64% produzem retratos e fotografia documental, 54% têm uma fotografia ativista, retratando protestos e movimentos sociais, 40% atuam no fotojornalismo, e 35% trabalham com paisagens. Apenas 11% desenvolvem fotografia comercial e publicitária, embora alguns indiquem que os ensaios feitos para marcas também sejam incorporados a seus portfólios artísticos. A prática coletiva também emerge como um traço relevante da fotografia negra contemporânea. Metade dos participantes relataram atuar em grupos culturais, organizações negras ou projetos artísticos colaborativos. Esses espaços de convivência e criação coletiva operam como territórios de acolhimento simbólico nos quais vínculos, trocas e formas de reconhecimento são construídos (Bastista, 2019). São dinâmicas que se aproximam do que denominaríamos como *aquilombamentos artísticos contemporâneos*: comunidades imagéticas insurgentes que reinventam pertencimentos, redes de apoio e sentidos coletivos para a produção visual negra no Brasil (Meirinho, 2021).

## Quando as motivações se tornam visíveis: práticas de autorrepresentação

Com base nos dados quantitativos, esta seção fundamenta-se em uma análise qualitativa das motivações estéticas e políticas que atravessam os trabalhos e modos de visibilidade, possibilitando uma leitura simbólica e política das imagens compartilhadas nas redes sociais de alguns dos fotógrafos mapeados pela pesquisa. A recorrência temática que evidencia motivações está ligada à autoinscrição (Gomes, 2024) e as suas práticas de insurgência visual, revelando gestos reparativos (Best, 2016) de reescrita que tensionam e reinventam o campo da fotografia negra contemporânea.

### *A autoafirmação e a celebração da beleza negra*

As práticas de retrato (64%) e fotografia de moda (25%) aparecem entre os gêneros mais explorados pelos fotógrafos mapeados, sendo também aqueles com maior engajamento nas redes sociais. Essas escolhas estéticas e temáticas não apenas compõem um campo expressivo consolidado, mas revelam motivações profundas ligadas à autorrepresentação e à afirmação da beleza negra como gesto político. O fotógrafo recifense Ronald Santos Cruz (@oronaldcruz), com mais de 130 mil seguidores, destaca-se por valorizar pessoas negras como protagonistas de sua própria felicidade. Em séries como *Sorriso negro* e *Crespografia*, sua lente celebra a pluralidade estética e simbólica da negritude, especialmente por meio da valorização

da alegria e do pertencimento. Uma de suas imagens reproduzidas adiante (Figura 1) rompe com os estereótipos sobre a infância negra e mostra um corpo livre, em estado de brincadeira, evocando uma estética da felicidade cotidiana em êxtase. Como propõe Camp (2017), é uma *automodelagem que não espera a permissão do outro para existir, em um ato insurgente de fabulação* (Nyong'o, 2019).

Figura 1: Fotografia da série *Sorriso negro*



Fonte: Extraída do perfil do Instagram (2024) do fotógrafo Ronald Santos Cruz.

Com estratégias visuais igualmente singulares, o mineiro Rafael Freire (@rafaelfreire) propõe, desde 2014, o projeto *Favela, a flor que se aglomera (@aflorfavela)*, no qual retrata flores cultivadas nas encostas dos morros, que, ao desabrochar, tornam-se ornamentos da favela e de seus moradores, em uma poética visual que desloca a marginalização simbólica desses territórios ao inscrevê-los em uma estética de encantamento e pertença. Uma mulher negra de olhos fechados, envolta por flores no cabelo, encarna uma potência silenciosa de memória, beleza e dignidade. A composição faz uma reverência à subjetividade da mulher negra mais velha, frequentemente apagada do campo das visualidades. A imagem performa, assim, um poder silencioso que se afirma na leveza do gesto e do pertencimento. Ao florir a favela através de seus moradores, Rafael restitui a paisagem humana a um lugar de cuidado.

A perspectiva afrocentrada também orienta o trabalho do brasileiro Fábio Setti (@fabiosetti), cujo projeto *Afeto foi premiado no Festival Photothings* em 2022. Nele, a representação do corpo negro desloca-se para o campo da liberdade de gênero, sexualidade e afetividade, em um gesto de autorrepresentação que se aproxima do que Camp (2017) denomina *automodelagem negra* – uma prática que reconfigura os limites do que se entende como beleza, desejo e existência. Fechando esse panorama, o fotógrafo Rafael Pavarotti (@rafaelpavarotti\_), com mais de 500 mil seguidores, figura como um dos nomes centrais, na atualidade, da fotografia de moda no Brasil e no exterior. Seus trabalhos para revistas como *Vogue*, *Elle* e *Harper's Bazaar* reafirmam o corpo negro como referência estética global, tendo registrado ícones como *Rihanna* e *Beyoncé* em editoriais que ressignificam a presença negra em espaços historicamente dominados por padrões eurocêntricos.

As composições, iluminações e processos de edição utilizados pelos fotógrafos negros contemporâneos configuram-se como estratégias visuais de autoinscrição e insurgência (Gomes, 2024). Ao inscreverem a beleza dos corpos negros em suas imagens, esses fotógrafos não apenas desafiam o cânone estético, mas também constroem contraimaginários que operam como dispositivos de reparação estética e simbólica (Best, 2016). Suas fotografias evocam os territórios e a contemporaneidade, quase em continuidade ao legado do fotógrafo estadunidense Kwame Brathwaite (1938–2023), que no contexto do movimento *Black is Beautiful* projetou imagens de pessoas negras como ícones de autoestima, equidade e orgulho racial (Taylor, 2016). Nas imagens, é possível percebermos um movimento de reposicionamento que desloca o olhar para um sujeito visual e político negro.

A beleza negra, nesses projetos, bem como na fotografia contemporânea negra brasileira, não se apresenta como ornamento, mas sim como uma declaração estética que restitui o direito ao autocuidado, à sensualidade, ao orgulho e à complexidade negra. Suas imagens têm ativado uma gramática visual reparadora (Campt, 2017) que não apenas contesta, mas transborda o campo da arte e se torna um gesto político de reimaginação radical e insurgente. Ao circularem nas redes sociais, essas imagens deixam de habitar os espaços controlados das galerias e dos fotolivros, e passam a ocupar territórios digitais, acessíveis e interativos. A presença on-line permite que essas fotografias sejam contempladas, revisitadas, compartilhadas e comentadas, transformando o espectador em um interlocutor ativo. Os fotógrafos incorporam essas interações como parte do próprio processo criativo, fazendo com que críticas, elogios e comentários desdobrem-se em novas abordagens visuais. Nesse caso, a estética assume também um caráter dialógico e expansivo.

#### *Marcadores interseccionais de gênero, classe, sexualidade e territorialidade*

Grande parte da produção visual dos fotógrafos mapeados está profundamente ancorada em seus lugares de enunciação (Bernardino-Costa; Grosfoguel, 2016). Suas imagens emergem de um território simbólico situado, onde os corpos narram a si mesmos por meio de marcadores interseccionais de raça, classe, gênero e sexualidade (Crenshaw, 1989). Nessa motivação, observamos um esforço produtivo e arquivístico que busca não apenas registrar memórias pessoais e coletivas, mas também construir uma visualidade que celebre a diversidade da experiência negra em sua amplitude. Como aponto em um trabalho anterior, essas produções evocam cognições e sensorialidades “locais e não universalizadas” (Meirinho; Gonçalves, 2021, p. 8), configurando modos expressivos de existência que desestabilizam universalismos e inscrevem afetos, liberdades e representações em disputa (Lloyd, 2018).

Essa inscrição visual ganha ainda mais potência quando dirigida à vivência de pessoas LGBTQIAPN+ negras, cujos corpos e desejos foram historicamente apagados, estigmatizados ou fetichizados. O fotógrafo Gabriel Lima (@gabriellima.ph), de Salvador, elabora retratos autorreferenciais que tensionam o imaginário cis-heteronormativo ao explorar, de forma visceral, os cruzamentos entre raça, gênero, sexualidade e classe. Suas imagens funcionam como dispositivos de autorrepresentação e resistência nos quais a autoafirmação não é apenas estética, mas ontológica: estar em cena é reivindicar a permanência no mundo.

De maneira semelhante, a fotógrafa sergipana Luiza Bomfim (@ressignificar) propõe, em seu projeto *Cotidiano afetivo*, uma visualidade que atravessa os afetos e as dores de existir como mulher negra, nordestina e bissexual. Suas imagens acionam o afeto como gesto revolucionário, ao destacar cenas de intimidade, acolhimento e pertencimento em círculos familiares e comunitários. Nesse sentido, fotógrafos e artistas visuais negros mobilizam o amor, o cuidado e a liberdade como estratégias visuais que propõem outras cartografias da existência em torno dos corpos negros que vivem uma sexualidade dissidente.

A relação entre corpo e território também é uma das motivações na fotografia negra contemporânea. A produção da fotógrafa Vitória Corrêa (@stovitt), moradora da Maré (RJ), é exemplar nesse sentido. Ao retratar sua própria comunidade, ela recusa a lógica do olhar de fora, que tanto marcou a iconografia das fa-

velas. Seus retratos, profundamente íntimos, dão visibilidade a uma vivência cotidiana compartilhada com aqueles que posam para sua lente (Powell, 2008). Suas imagens não apropriam-se do território periférico, mas o revelam em sua potência vista na festa comunitária, no grupo, na rua, em espaços de convívio e resistência muito trabalhados na fotografia popular desenvolvida pelo projeto de fotografia periférica *Imagens do Povo*. A artista não parte da intencionalidade de documentar um outro social, mas de reinscrever seu próprio corpo-território como sujeito ativo da produção de sentidos raciais. São imagens profundamente íntimas, como se os modelos olhassem para sua câmera e nela refletissem o pertencimento de seu próprio corpo-território negro. Suas imagens não desenvolvem uma relação abusiva com os territórios periféricos e seus moradores, mas sim reveladora.

Assim, o território não é apenas pano de fundo, mas sim testemunha (Figura 2) e uma paisagem vista de dentro, a partir de quem vive e pertence ao espaço. Uma cartografia complexa de uma cidade de acesso visual restrito, longe da lógica do perigo e da violência. Ao recusar o olhar voyeurístico e estetizado de muitas representações externas das favelas, as imagens desses fotógrafos posicionam-se como gestos afetivos de um território que resiste aos estereótipos simbólicos.

**Figura 2:** Campo da RV – Maré



**Fonte:** Extraída do perfil do Instagram (2024) da fotógrafa Vitória Corrêa.

A combinação entre o retrato e os cenários das comunidades opera como uma estratégia visual que evidencia não apenas os sujeitos fotografados, mas também os entrelaçamentos de suas existências com os territórios que habitam. Esses registros têm revelado a motivação, na fotografia negra contemporânea, de revelar camadas de pertencimento, afetividade e resistência profundamente atravessadas por marcadores interseccionais de gênero, classe, sexualidade e território. Essa abordagem encontra ecos no trabalho de James Van Der Zee durante o *Harlem Renaissance*, que buscava combater as representações negativas da população negra ao retratar o bairro nova-iorquino do Harlem como espaço de orgulho, sofisticação e potência cultural (Willis, 2000). Do mesmo modo, ao fotografarem suas próprias periferias esses fotógrafos atualizam essa tradição ao produzir imagens de suas comunidades como territórios que revelam pistas culturais, modos de vida, corporeidades dissidentes e relações sociais que desafiam as normativas visuais do olhar colonial. Ao performarem a memória, a presença e o desejo a partir de uma lente situada, essas fotografias se constituem também como ferramentas de educação antirracista (Rabelo, 2023).

#### *O sagrado e a representação de elementos simbólicos religiosos*

A fotografia produzida a partir dos elementos simbólicos das religiões de matriz africana tem se destacado por elaborar uma gramática imagética própria, que parte do olhar de sujeitos iniciados com a cosmovisão dessas tradições. Ao contrário do registro exotizante ou folclórico que historicamente marcou uma abordagem tradicional da fotografia de terreiro e do sagrado, os fotógrafos negros contemporâneos operam a partir de uma ética visual de pertencimento. Suas imagens não se reduzem a capturar o mistério ou a incorporação, mas em dialogar, não desvendando o sagrado.

Como aponta Denise Camargo (2010), há na fotografia brasileira um conjunto expressivo de imagens fundamentadas na simbologia das religiões que cultuam Orixás que exigem uma leitura crítica e situada. Nesse contexto, a produção visual de fotógrafos negros descola-se das leituras fetichizantes e propõe uma estética reparativa (Best, 2016), que respeita os segredos, as fronteiras e os tempos próprios do sagrado. É importante reconhecer, contudo, que não há consenso entre os terreiros sobre os limites da representação: cada casa de axé, aldeia ou terreiro lida de forma singular com o uso da imagem, sobretudo no que diz respeito à exposição de rituais, incorporação e objetos consagrados.

As fotografias desses territórios e simbolismos espirituais se tornam arquivos visuais dessas cosmologias. Ao serem elaboradas por iniciados ou por artistas em profunda escuta com a tradição ancestral e a cosmovisão, essas imagens sistematizam aspectos do mito-ritual que escapam à lógica racional ocidental e que só podem ser compreendidos na espiral da ancestralidade (Munanga, 2000). Como afirma Camargo (2010), “eles retiram dessa cultura elementos que, transformados em visualidade, são devolvidos a ela” – em um gesto de reciprocidade simbólica que devolve à comunidade aquilo que foi colhido com respeito e escuta.

No contexto da diáspora negra no Brasil, essa visualidade afirma-se como uma chave para compreender os modos de existência, espiritualidade e resistência que estruturam a cultura afrodiáspórica brasileira. Os vínculos entre corpo e território sagrado são evidenciados no trabalho da artista baiana Márvila Araújo (@eumarvilaaraujo), natural de Ilhéus, criadora dos projetos *Preta cor*, *Meu Orixá* e *Kyanda*. Em suas imagens, Márvila fotografa modelos que encarnam divindades, ativando relações visuais entre fé, natureza e beleza – uma tríade que, para ela, constitui uma forma de acesso à ancestralidade e à epistemologia do axé (Figura 3).

**Figura 3:** Projeto *Preta Cor, Meu Orixá e Kyanda*



**Fonte:** Extraída do perfil do Instagram (2024) da fotógrafa Márvila Araújo.

De modo complementar, o fotógrafo Artur Seabra (@arthur\_seabra), em seu ensaio *Ìyàwó*, propõe uma abordagem político-estética que desloca o olhar fotográfico do realismo documental para o território da subjetividade espiritual. Ao retratar os momentos de aparição dos iniciados após o recolhimento no Candomblé, suas imagens operam como paisagens rituais em que a luz, a cor e o tempo são modulados a partir de códigos internos à tradição.

A difusão desses conhecimentos visuais e espirituais também pode ser observada nos trabalhos de artistas como Hugo Martins (@hugomartinsfot), Regiane Rios (@regianerios), Amanda Tropicana (@amandatropicana), Raquel Bacelar (@raquel\_bacelar) e Jaqueline Rodrigues (@jaquerodriguesfotografias), entre outros. Cada um deles contribui para a construção de um repertório visual insurgente, no qual a estética reparativa (Best, 2016) articula-se à defesa de uma visualidade negra espiritualizada e plural, na qual corpo, divindade e território sagrado se reencontram como dispositivos de resistência e encantamento.

Os fotógrafos negros contemporâneos que se debruçam sobre o sagrado integram, de forma consciente e politizada, a história da arte afro-brasileira (Munanga, 2000). Muitos deles produzem suas imagens a partir de vínculos vividos, não meramente observados. Assim, não buscam capturar o mistério do sagrado como algo exótico, mas sim reinscrevê-lo a partir de uma ética visual situada e comprometida com os sentidos internos dos rituais, das divindades e das casas de culto.

A produção de presença é um dos fundamentos de muitas das religiões afrodiaspóricas, e a fotografia negra contemporânea tem estado comprometida com a formação dessa nova iconografia e com a dignidade do imaginário ancestral. Tem sido uma geração que compreende o poder da imagem como instrumento de reverência, não enquanto ferramenta de apropriação. Trata-se de uma força reparadora capaz de deslocar o olhar e instaurar novas perspectivas de ver e sentir o sagrado. Entendem que fotografar os rituais e as casas de culto é um gesto político, mas também um ato de inscrição de sua própria fé dentro da tradição espiritual.

### *O corpo inscrito nas performances fotográficas e suas fabulações críticas*

O corpo negro, em sua multiplicidade de identidades e expressões performáticas, constitui uma das mais pulsantes motivações de autoinscrição (Gomes, 2024) na fotografia negra contemporânea brasileira. Seguindo a concepção de performance proposta por Diana Taylor (2013), entendida como uma prática de transmissão de memória e identidade, esses corpos inscrevem marcas simbólicas, históricas e sociais que atravessam suas vivências, ressignificando sua presença como potência icônica e política. Afirmo que, nesse contexto, a fotografia não é apenas um registro, mas uma extensão de performance, atuando como um arquivo vivo que perpetua e reinventa o gesto.

O artista natalense Judson Andrade, conhecido como Takará (@senhorcobra), com seu projeto *TakArá Obé* (Figura 4), apresenta uma performance marcada pelo uso da adaga de Oxumarê, orixá do movimento e da transmutação. Em seu corpo negro, gordo, não binário e de matriz afroreligiosa, essa adaga se torna símbolo ambíguo de corte e abertura, violência e travessia, inscrevendo na carne um gesto de ruptura e reinvenção. A fotografia da performance, nesse caso, prolonga sua potência ritual e estética, produzindo um documento sensível da insurgência do corpo enquanto território de saberes dissidentes.

**Figura 4:** Fotoperformance *TakArá Obé*



**Fonte:** Obra presente na exposição *TakArá Obé* (2024) extraída do perfil no Instagram do artista visual Judson Andrade.

Essa dimensão expandida da performance encontra ressonância nos trabalhos de artistas como Paulo Nazareth, Antônio Obá, Ayrson Heráclito, Tiago Sant'Ana, Dalton Paula, Rubiane Maia e Moisés Patrício, que investigam uma visualidade encenada em que a teatralidade constitui-se como linguagem estética e política (Soulages, 2010). Neles, a fotografia não captura o efêmero, mas encarna o direito de fabular e de produzir imagens que escapam ao realismo normativo, como propõe Tavia Nyong'o (2018) ao defender o conceito de *afrofabulação como uma prática de fuga da transparência representacional*.

Além da performatividade do corpo, outras estratégias visuais têm se articulado na fotografia negra contemporânea, como a fotomontagem e a fotocollagem (Nery, 2023). Tais linguagens reordenam a memória a partir da manipulação de arquivos coloniais. Esses artistas-operadores de imagens trabalham como inventariantes de uma história fragmentada, reconfigurando visualmente o que foi silenciado: a partir da



apropriação crítica de documentos fotográficos, eles criam novos índices de existência, deslocando os sentidos da imagem colonial. É o caso da artista visual do Cariri Eliana Amorim (@elianamorim\_art), cuja obra *Reintegração de leite* propõe um reencontro visual com histórias de amas de leite negras presentes em fotografias de famílias brancas. A fotocolagem restitui, poeticamente, uma maternidade que lhes foi negada pelo regime escravocrata, e convoca um gesto reparador que sutura, na imagem, a ausência forçada dessas mulheres da história oficial (Nery, 2023). Nesse entrecruzamento entre corpo, performance e arquivo, a fotografia negra contemporânea opera reinscrevendo memórias, presenças e afetos.

As dinâmicas de remontagem estética por meio da fotocolagem têm ocupado lugar de protagonismo na fotografia negra contemporânea (Nery, 2023). Em diálogo com arquivos históricos e documentos visuais do passado, artistas como Silvana Mendes, Gê Viana, Marina Feldhues, Yhuri Cruz e Joelington Rios mobilizam a fotomontagem como gesto de apropriação e desconstrução das imagens que sustentaram os regimes de opressão racial. Suas obras não apenas revisitam o passado, mas o reordenam, articulando uma contra-história visual de contestação do regime hegemônico de representação racial (Hall, 2016; Lloyd, 2018). A fragmentação das imagens coloniais não representa ruptura aleatória, mas um ato deliberado de reconstrução de uma iconografia na qual esses fragmentos são transformados em matéria-prima para a elaboração de novos mundos visuais contemporâneos. As colagens revelam o desejo de instaurar uma nova visualidade das imagens de captura, a partir das feridas ainda abertas em um encontro entre o passado reconfigurado e o presente atravessado por memórias silenciadas.

## Conclusões

Em um país onde o controle do olhar sempre moldou a representação simbólica e imagética da experiência negra, a fotografia negra contemporânea brasileira tem se afirmado como um gesto insurgente de autoinscrição e produção de novas memórias e arquivos em um movimento reparativo estético. A fotografia tem desempenhado um papel significativo na vida de pessoas negras, e isso tem se tornado mais evidente com a atuação desses produtores visuais nas redes sociais, nos espaços expositivos e na discussão no campo fotográfico (Williams, 2016).

A partir do mapeamento realizado pelo projeto *Olhos negros*, identificamos um repertório visual plural, no qual se entrelaçam beleza negra, performatividade, espiritualidade e territorialidade. Essas imagens têm reconfigurado o campo da arte e da fotografia ao inscreverem experiências negras nos regimes de visibilidade, expandindo os limites da representação (Lloyd, 2018). Em alternativa ao reconhecimento por meio de instituições tradicionais da arte e da fotografia, muitos desses fotógrafos e artistas têm ocupado as redes sociais como territórios de criação e estratégias de circulação. Suas imagens recusam as clássicas formas de contemplação passiva e propõem novas narrativas de presença. É nesse gesto de autoinscrição, em que o corpo e o olhar se tornam arquivo e fabulação, que se firma uma fotografia negra brasileira que, para além de uma proposta de denúncia ou de uma inscrição como ativista, afirma mundos possíveis e urgências representativas muito particulares.

## Referências

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

BATISTA, P. C. O quilombismo em espaços urbanos: 130 após a abolição. **Revista Extraprensa**, São Paulo, v. 12, p. 377-396, 2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/extraprensa2019.153780>>. Acesso em: 20 ago. 2025.

BENJAMIN, R. **Race After Technology**: Abolitionist Tools for the New Jim Code. Cambridge: Polity Press eBooks, 2019.

BERNARDINO-COSTA, J.; GROSFUGUEL, R. Decolonialidade e perspectiva negra. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 31, n. 1, p. 15-24. 2016. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/6077>>. Acesso em: 20 ago. 2025.

BEST, S. **Reparative Aesthetics**: Witnessing in Contemporary Art Photography. Londres: Bloomsbury Academic, 2016.

CAMARGO, D. **Imagética do candomblé**: uma criação no espaço mítico-ritual. 162 f. 2010. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010. Disponível em: <<https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2010.778948>>. Acesso em: 20 jun. 2025.

CAMPT, T. **Listening to Images**. Durham: Duke University Press, 2017.

CAMPT, T. **A Black Gaze**: Artists Changing How We See. Cambridge, MA: The MIT Press, 2021.

CARRERA, F.; MEIRINHO, D. Mulheres negras nas artes visuais: modos de resistência às imagens coloniais de controle. **Revista Eco-Pós**, on-line, v. 23, n. 3, p. 55-81, 2020. Disponível em: <[https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/27572/pdf](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27572/pdf)>. Acesso em: 20 ago. 2025.

COLLINS, P. H. **Black Feminist Thought**: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment. Nova York: Routledge, 2002.

CRENSHAW, K. Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: a Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. **University of Chicago Legal Forum**, Chicago, v. 1989, n. 1, art. 8, p. 139-167, 1989.

DU BOIS, W.E.B. **The Souls of Black Folk**. Oxford: Oxford University Press, 1903.

FANON, F. **Os condenados da terra**. Tradução de José Laurêncio de Melo. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

GOMES, J. D. Direito a olhar. Direito a ser visto. Direito a existir. In: CUNHA, G. (Org.). **Retratistas do morro Afonso Pimenta e João Mendes**. Guarulhos: Sesc, 2024.

HALL, S. **Cultura e representação**. Tradução de William Oliveira e Daniel Miranda. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016.

hooks, b. In our Glory: Photography and Black Life. In: hooks, b. **Art on my Mind**: Visual Politics. Nova York: The New Press, 1994. p. 43-53.

- INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Walter Firmo**: no verbo do silêncio a síntese do grito. Apicuri, abr. 2022. Disponível em: <<https://ims.com.br/tour-virtual-walter-firmo-ims-paulista/>>. Acesso em: 7 jul. 2024.
- LLOYD, D. **Under Representation**: the Racial Regime of Aesthetics. Nova York: Fordham University Press, 2018.
- MEIRINHO, D. Aquilombamentos artísticos contemporâneos: reterritorializações simbólicas na fotografia negra brasileira. **Contemporânea**: Revista de Comunicação e Cultura, Salvador, v. 19, n. 3, p. 157-178, 2021. Disponível em: <<https://doi.org/10.9771/contemporanea.v19i3.45810>>. Acesso em: 20 ago. 2025.
- MEIRINHO, D.; CARRERA, F. Masculinidades negras nas artes visuais: performances contemporâneas e suas narrativas de incômodo, fuga e fabulação. **Galáxia**, São Paulo, v. 48, e63140, 2023. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/63140>>. Acesso em: 20 ago. 2025.
- MEIRINHO, D; GONÇALVES, F. Atravessamentos decoloniais da fotografia contemporânea negra sul-africana. **Galáxia**, São Paulo, n. 46, e50376, 2021. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/50376>>. Acesso em: 20 ago. 2025.
- MERCER, K. Black Art and the Burden of Representation. **Third Text**, [S.l.], v. 4, n. 10, p. 61-78, 1990. Disponível em: <<https://doi.org/10.1080/09528829008576253>>. Acesso em: 20 ago. 2025.
- MIRZOEFF, N. O direito a olhar. **ETD – Educação Temática Digital**, Campinas, v. 18, n. 4, p. 745-768, nov. 2016.
- MUNANGA, K. Arte afro-brasileira: o que é afinal. In: AGUILAR, N. (Org.). **Mostra do redescobrimto**: arte afro-brasileira. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.
- NERY, K. S. **Colagem e apropriação fotográfica na arte contemporânea brasileira**: “imagens curam imagens”. 132 f. 2023. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/264241>>. Acesso em: 20 ago. 2025.
- NOBLE, S. U. **Algorithms of Oppression**: how Search Engines Reinforce Racism. Nova York: NYU Press, 2018.
- NYONG’O, T. **Afro-fabulations**: the Queer Drama of Black Life. Nova York: UP, 2018.
- POWELL, R. J. **Cutting a Figure**: Fashioning Black Portraiture, Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- RABELO, E. A. A fotografia negra contemporânea em exposições de arte brasileiras. **Artelogie – Recherche sur les Arts, le Patrimoine et la Littérature de l’Amérique Latine**, [S.l.], v. 19, p. 1-10, 2023. Disponível em: <<https://doi.org/10.4000/artelogie.11786>>. Acesso em: 20 ago. 2025.
- SOULAGES, F. **Estética da fotografia**: perda e permanência. São Paulo: Senac São Paulo, 2010.
- TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- TAYLOR, P. C. **Black is Beautiful**: a Philosophy of Black Aesthetics. Nova York: John Wiley & Sons, 2016.
- WILLIS, D. **Reflections in Black**: a History of Black Photographers, 1840 to the Present. Nova York: W. W. Norton, 2000.
- WILLIAMS, C. The Black Photographers Annual. **Aperture**, [S.l.], n. 223, p. 30-33, 2016.
- ZUMVÍ ARQUIVO AFRO Fotográfico; CARMARGO, D. Força Negra. **Revista ZUM 22**, São Paulo [on-line], 7 jun. 2022. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/revista-zum-22/forca-negra/>>. Acesso em: 20 ago. 2025.

## Informações do artigo

### Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese

O artigo é resultado da plataforma de pesquisa “Enegrecer olhares, reposicionar presenças: (re)existências na fotografia negra contemporânea”, mais especificamente do projeto de pesquisa *Olhos negros: visibilidades e alteridades na fotografia negra contemporânea brasileira*, iniciado em 2020 na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e que agora segue em desenvolvimento na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

### Fontes de financiamento

Artigo financiado pela plataforma “Enegrecer olhares, reposicionar presenças: (re)existências na fotografia negra contemporânea”, com: Bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPq – Nível 2 (Processo 305604/2022-8); Bolsa Pesquisador Visitante (PV) da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro – FAPERJ (Processo E-26/204.656/2024); Projeto Novos Pesquisadores da Fundação Norte-Rio-Grandense de Pesquisa e Cultura – FUNPEC (Processo 1182024).

### Apresentação anterior

33º Encontro Anual da Compós, Niterói, Rio de Janeiro, 2024.

### Agradecimentos/Contribuições adicionais

Não se aplica.

## Informações sobre cuidados éticos e integridade científica

### A pesquisa que resultou neste artigo teve financiamento?

Sim.

### Financiadores influenciaram em alguma etapa ou resultado da pesquisa?

Não.

### Liste os financiadores da pesquisa:

Bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPq – Nível 2 (Processo 305604/2022-8); Bolsa Pesquisador Visitante (PV) da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro – FAPERJ (Processo E-26/204.656/2024); Projeto Novos Pesquisadores da Fundação Norte-Rio-Grandense de Pesquisa e Cultura – FUNPEC (Processo 1182024).

### Autora, autor, autores têm algum tipo de vínculo ou proximidade com os financiadores da pesquisa?

Não.

### Descreva o vínculo apontado na questão anterior:

Não há vínculos deste tipo.

### Autora, autor, autores têm algum tipo de vínculo ou proximidade com alguma pessoa ou organização mencionada pelo artigo?

Não.

### Descreva o vínculo apontado na questão anterior:

Não há vínculos deste tipo.

### Autora, autor, autores têm algum vínculo ou proximidade com alguma pessoa ou organização que pode ser afetada direta ou indiretamente pelo artigo?

Não.

### Descreva o vínculo apontado na questão anterior:

Não há vínculos deste tipo.

### Interferências políticas ou econômicas produziram efeitos indesejados ou inesperados à pesquisa, alterando ou comprometendo os resultados do estudo?

Não.

### Que interferências foram detectadas?

Nenhum efeito inesperado do tipo foi detectado.

### Mencione outros eventuais conflitos de interesse no desenvolvimento da pesquisa ou produção do artigo:

Não há conflitos de interesse.

**A pesquisa que originou este artigo foi realizada com seres humanos?**

Sim.

**Entrevistas, grupos focais, aplicação de questionários e experimentações envolvendo seres humanos tiveram o conhecimento e a concordância dos participantes da pesquisa?**

Sim.

**Participantes da pesquisa assinaram Termo de Consentimento Livre e Esclarecido?**

Sim.

**A pesquisa tramitou em Comitê de Ética em Pesquisa?**

Não se aplica a esse tipo de pesquisa.

**O Comitê de Ética em Pesquisa aprovou a coleta dos dados?**

Não se aplica a esse tipo de pesquisa.

**Mencione outros cuidados éticos adotados na realização da pesquisa e na produção do artigo:**

Todos os participantes da pesquisa assinaram um Termo de Consentimento Informado ao preencherem o formulário on-line de coleta de dados do projeto *Olhos Negros*, disponível no link: <<https://forms.gle/wkv2sycAMXdRcgR1A>>. Também autorizaram, por meio de termo específico, o uso não comercial de suas obras fotográficas, conforme a Lei nº 9.610/1998, para fins de mapeamento, catalogação e divulgação científica do projeto. O cuidado ético inclui, ainda, armazenamento seguro dos dados e devolutiva dos resultados aos participantes, bem como o uso ético de suas imagens e respostas contidas no formulário.