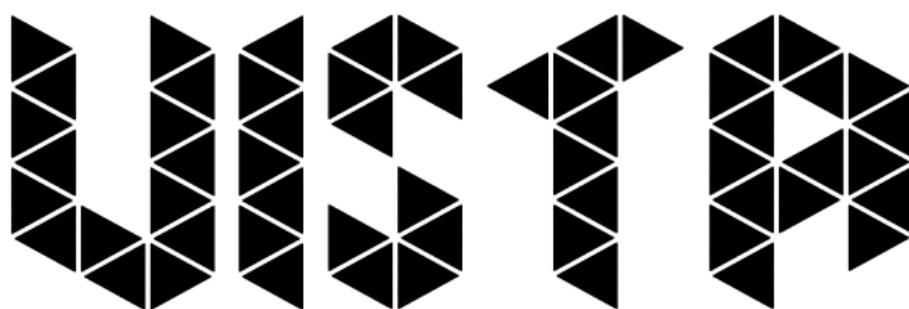




REVISTA
DE
**CULTURA
VISUAL**

e-ISSN 2184-1284

N.º 16 | 2025

Arquitetura do Desaparecimento: Autorretratos Negros e a Contravisualidade Como Estética Reparativa

*Architecture of Disappearance: Black Self-Portraits and
Counter-Visuality as Reparative Aesthetics*

<https://doi.org/10.21814/vista.6583>

e025019

Emanuele de Freitas Bazílio



Concetualização, redação – revisão e edição

Daniel Meirinho



Supervisão, redação – revisão e edição

Ricardo Campos



Supervisão, redação – revisão e edição



© Autores

Arquitetura do Desaparecimento: Autorretratos Negros e a Contravisualidade Como Estética Reparativa

<https://doi.org/10.21814/vista.6583>

Vista N.º 16 | julho – dezembro 2025 | e025019

Submetido: 31/05/2025 | Revisto: 04/08/2025 | Aceite: 04/09/2025 | Publicado:
23/10/2025

Emanuele de Freitas Bazílio

<https://orcid.org/0000-0002-0317-7675>

Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia, Universidade Federal do Rio
Grande do Norte, Natal, Brasil

Concetualização, redação – revisão e edição

Daniel Meirinho

<https://orcid.org/0000-0002-4658-5556>

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

Supervisão, redação – revisão e edição

Ricardo Campos

<https://orcid.org/0000-0003-4689-0144>

Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais, Universidade NOVA de Lisboa,
Lisboa, Portugal

Supervisão, redação – revisão e edição

O presente artigo analisa a série de autorretratos *Arquitetura do Desaparecimento*, do fotógrafo brasileiro Roger Silva. As fotografias de Roger apresentam-se

como expressão estética e política da contravisualidade decolonial produzida por fotógrafos negros das periferias. Através do autorretrato, o artista articula um gesto de reexistência que tensiona os regimes normativos de visibilidade, identidade e representação. Este estudo fundamenta-se na teoria decolonial (Azoulay, 2021; Fanon, 1952/2008; Maldonado-Torres, 2020), nos estudos sobre imagem (Campt, 2021), representação (Hall, 2006, 2013/2016) e estética reparativa (Best, 2016), a fim de perceber as imagens de Roger como dispositivos simbólicos de enfrentamento ao racismo e de reconstrução de subjetividades. As legendas que acompanham as fotografias são incorporadas à análise como extensões discursivas da obra visual, revelando camadas não visíveis das experiências retratadas. O artigo demonstra que o autorretrato negro contemporâneo, especialmente o desenvolvido por fotógrafos negros das periferias, constitui-se como prática ativista de produção de sentidos, fabulação e cura simbólica, criando novas gramáticas visuais que subvertem a lógica da colonialidade do ver e do saber. Acredita-se que essas imagens contribuem para o fortalecimento de uma contravisualidade que se estabelece através da linguagem da fotografia negra-periférica.

Palavras-chaves: autorretrato, fotografia negra-periférica, estética reparativa, contravisualidade, Roger Silva

Architecture of Disappearance: Black Self-Portraits and Counter-Visuality as Reparative Aesthetics

*This article analyses the self-portrait series *Arquitetura do Desaparecimento* (Architecture of Disappearance) by Brazilian photographer Roger Silva. Silva's photographs are presented as an aesthetic and political expression of decolonial counter-visibility produced by Black photographers from peripheral contexts. Through self-portraiture, the artist articulates a gesture of re-existence that challenges normative regimes of visibility, identity, and representation. The study draws on decolonial theory (Azoulay, 2021; Fanon, 1952/2008; Maldonado-Torres, 2020), image studies (Campt, 2021), representation (Hall, 2006, 2013/2016) and reparative aesthetics (Best, 2016) to interpret Silva's images as symbolic devices of resistance to racism and of the reconstruction of subjectivities. The captions accompanying the photographs are incorporated into the analysis as discursive extensions of the visual work, revealing invisible layers of the experiences portrayed. The article demonstrates that contemporary Black self-portraiture, particularly that developed by Black photographers from the peripheries, constitutes an activist practice of meaning-making, fabulation and symbolic healing, creating new visual grammars that subvert the logic of the coloniality of seeing and knowing. This article argues that these images contribute to strengthening a counter-visibility established through the language of Black peripheral photography.*

Keywords: self-portrait, Black peripheral photography, reparative aesthetics, counter-visibility, Roger Silva

Introdução

Falar de fotografia é falar de formas de representação visual do mundo. Como tal, a fotografia, longe de ser apenas uma representação técnica da realidade visível, opera no sentido na construção visual da realidade. Este é um ato mediado tecnologicamente, pelo que é importante ter em consideração que a tecnologia não é neutra. Tecnologia é poder. Fotografar é, então, construir narrativas visuais que muito nos dizem sobre a forma como olhamos para o mundo e, principalmente, sobre o modo como aqueles que estão por detrás da câmara pretendem retratar a realidade. Não podemos ignorar, também, que fotografar, tal como qualquer ato de registo visual, parte de relações que são, muitas vezes, assimétricas. Alguém é detentor dos operadores tecnológicos que lhe atribuem legitimidade para observar e registar a realidade, de acordo com determinados imaginários e padrões ideológicos. Berger (1972/1999) demonstrou claramente as assimetrias da relação observador-observado. A este propósito, a história da fotografia é marcada por relações de poder e dominância que serviram para fabricar imagens sobre o(s) outro(s), que se constituíam como marginais à hegemonia política e cultural. Está largamente detalhado, por exemplo, o papel que a fotografia deteve ao serviço colonial (Pinney, 1996). O registo visual colonial é dominado pelo olhar branco sobre o(s) corpo(s) não-brancos.

A fotografia enquanto imagem tecnológica, dentro do contexto de exploração e aprisionamento visual, assume a função ideológica imperial de documentar e surge para reforçar as bases do imperialismo da colonialidade (Azoulay, 2021). Por muito tempo, indivíduos negros tomaram o branco como modelo ideal de identificação, como um caminho possível para ser visto como pertencente à sociedade (Souza, 2021) — buscou-se a aproximação ao padrão hegemônico, com a estética branca e colonial.

No campo da imagem, a lógica da colonialidade utilizou símbolos, imagens e corpos racializados para pôr em prática um descarte de suas existências, rejeitando-os, matando-os e exotizando seus corpos (Maldonado-Torres, 2020). Na construção social da figura do negro, há então uma corporificação do indivíduo condenado, que foi colonizado também em sua própria mente, “dominada por histórias e ideias que o fazem confirmar a colonialidade do saber, poder e ser” (Maldonado-Torres, 2020, p. 47). Em sua obra *Pele Negra, Máscaras Brancas*, Fanon (1952/2008) tenta criar um caminho de pensamento que faça sentido com a conduta decolonial, onde o condenado pode e deve se comprometer com o projeto da decolonialidade.

Dessa maneira, suas formas de representação artística são impregnadas por autorreflexão, crítica e proposições de diferentes formas de conceber e viver o tempo, a subjetividade, o território e a comunidade, como percebemos no trabalho do fotógrafo negro brasileiro Roger Silva (<https://www.instagram.com/rogersilvafotos/>).

Roger Silva nasceu em 1979 na cidade de Barreiras, localizada no interior do estado de Pernambuco, no nordeste do Brasil. O interesse pela fotografia começou

ainda em criança, quando observava as pessoas a se fotografarem umas às outras. Até os 15 anos, Roger viveu na cidade de Barreiras com seus avós, mas após essa idade se mudou para a capital Maceió, no estado de Alagoas, onde se formou em História pela Universidade Federal de Alagoas. Por um tempo, devido a motivos financeiros e à morte precoce de seu pai, teve que se afastar da fotografia, mas sempre viu na arte de fotografar um lugar de ativismo e denúncia social. Em 2019, Roger decidiu investir na fotografia como uma ferramenta de mudança social. Atualmente, além das fotografias produzidas por ele e postadas em suas redes sociais, o historiador, cineasta, fotógrafo e professor é também o idealizador do projeto social *Click Niggas*, que oferece formações na área da fotografia para jovens das periferias de Maceió.

A partir de uma lógica ativista — que se faz através de suas imagens, mas também na formação de outros fotógrafos, os quais são ensinados a utilizar a arte fotográfica como ferramenta de luta contra o racismo —, podemos dizer que a fotografia é utilizada por Roger enquanto arma decolonial, como forma de resistência às violências sofridas pelos corpos negros. A série de autorretratos intitulada *Arquitetura do Desaparecimento*, publicada na página do fotógrafo na rede social Instagram, expõe um processo artístico-reflexivo sobre o corpo negro e a inserção dele em um padrão racial branco. Nos dedicamos neste artigo a refletir sobre essa série de autorretratos, compreendendo, sobretudo, como essa prática fotográfica se relaciona com a autorrepresentação e estabelece uma crítica à imagem do negro na sociedade contemporânea.

A metodologia adotada neste artigo ancora-se no pensamento decolonial e nas teorias críticas da imagem, compreendendo o autorretrato como um campo de disputa simbólica e política. A análise da série *Arquitetura do Desaparecimento*, do fotógrafo Roger Silva, é orientada por uma perspectiva que entende a imagem não como mera representação ou repositório de significados fixos, mas como um fenômeno comunicacional denso, atravessado por estruturas históricas, afetivas, raciais e culturais. Assim, a imagem é tomada como um artefato visual e performativo, capaz de operar tanto como testemunho quanto como dispositivo de reconfiguração subjetiva e coletiva. A abordagem teórica é guiada por autores como Ariella Azoulay (2021), Tina Campt (2017, 2021), Stuart Hall (2006, 2013/2016), Susan Best (2016) e Janaína Damaceno Gomes (2024), cujas contribuições permitem compreender a fotografia enquanto tecnologia de poder, mas também de resistência e autoinscrição.

A análise dos autorretratos é construída a partir da articulação entre os elementos visuais, formais e simbólicos das imagens com seus contextos de enunciação — especialmente as legendas escritas pelo próprio artista nas redes sociais, que operam como extensões discursivas da obra visual. Tal procedimento permite um cruzamento entre campo e extracampo, compreendendo as imagens como enunciados que mobilizam gestos, temporalidades, performatividades e narrativas sobre o corpo negro no Brasil contemporâneo.

A escolha da obra de Roger Silva como *corpus* se justifica por sua potência crítica e estética no enfrentamento das lógicas visuais da colonialidade, especialmente por

meio de estratégias de autorrepresentação que tensionam os regimes normativos de visibilidade e identidade. Com isso, a metodologia não busca interpretar as imagens em chave ilustrativa ou descritiva, mas evidenciar os modos pelos quais elas constroem sentidos, reorganizam afetos e operam como práticas estéticas de reexistência e fabulação. As legendas das postagens são extensões discursivas das obras visuais analisadas e também integram a metodologia, pois a sua análise nos faz acessar camadas não visíveis nas imagens.

Os Rastros da Violência Imperial da Fotografia Sob os Corpos Negros

A violência imperial da fotografia se estabelece na sociedade ao longo da história, a partir do momento em que as populações subalternizadas foram retratadas pela óptica fotográfica da estética colonial, que revelou, através dos retratos fotográficos, o lugar de representação criado pelos colonizadores a respeito desses indivíduos, que eram colocados em lugares de exploração e objetificação dos seus corpos (J. de S. Martins, 2019). Assim, a fotografia foi usada como uma tecnologia de reforço às bases do imperialismo da colonialidade e assumiu também uma função ideológica de documentação em prol da lógica da branquitude (Azoulay, 2021). As câmeras invadiram territórios, atuando principalmente em espaços sociais onde estavam populações subalternizadas e se tornaram as detentoras do olhar colonizador, como afirma Rinelli (2021), hoje, “a lente ainda é uma tecnologia poderosa que pode, de forma semelhante, identificar, classificar e negligenciar certos seres humanos” (p. 106).

A respeito do pensamento decolonial na fotografia, Sealy (2016) indica que a decolonialidade na imagem fotográfica ocorre a partir da intenção de descolonizar a câmera para que a produção por ela endereçada busque promover valores que se descolem dos estereótipos e “se afastem de representações cristalizadas da violência ou de hierarquias socialmente estabelecidas” (Oliveira & Amaral, 2023, p. 105).

Na concepção de Sealy (2016), a decolonização da câmera possibilitaria um modo de afastamento das práticas estéticas e visuais de captura promovidas pelo olhar colonizador, empoderando os seus sujeitos a uma prática libertária no ato fotográfico para além das forças de controle e disciplina das lentes colonizadoras. Para isso, descolonizar a câmera passa por promover uma cultura fora da matriz colonial de poder, para desestabilizar suas formas de criação do *outro* como exótico (Oliveira & Amaral, 2023). Ao não se verem como seres animalizados, esses indivíduos criaram rupturas na experiência do visual, desafiando tanto as percepções supremacistas quanto o domínio da criação de imagens produzidas como um lugar de fascínio visual para os espectadores.

A grande guinada representativa que ocorreu dentro desse contexto, acontece justamente quando esses indivíduos tomam para si os dispositivos de captura, câmeras e smartphones, invertendo suas lógicas coloniais e transformando apaga-

mentos e silenciamentos em representatividade. Essa mesma lente, que os negligenciou por anos, passa a ser arma decolonial contra um regime estético e imagético que os colocou na condição de objeto. Dessa forma, quando se veem sujeitos de suas próprias narrativas, fazem da “arma do inimigo sua defesa” (Viviani & Noronha, 2021, p. 273) e passam a construir um imaginário coletivo compartilhado por meio de imagens, que expõe uma visualidade de pertencimento e representação, uma prática ativista de posicionamento e reexistência na sociedade.

Ao se rebelarem contra as práticas fotográficas colonialistas, reinscrevem as formas coloniais de olhar e capturar as imagens do “outro” subalternizado e periférico. Ao contrário das imagens que personificam as fantasias colonialistas, a câmera decolonial (Sealy, 2016) dá aos fotógrafos fora da visualidade colonial uma forma de se verem para além de quando estão a usar a máscara (Fanon, 1952/2008). Nesse sentido, o ativismo imagético se constrói com a possibilidade de recriar suas existências através dos seus smartphones e câmeras fotográficas, que instituem uma contravisualidade que foge do olhar colonizador.

Neste sentido, e como afirmamos anteriormente, deter os meios tecnológicos e a capacidade de os usar é um elemento de poder. Não podemos, por isso, ignorar que este movimento em torno de uma fotografia negra decolonial decorre de um processo mais amplo de democratização do acesso aos meios de produção e de disseminação visual. Isto opera no contexto de uma cultura visualista (Campos, 2013) e ocularcêntrica (Jenks, 1995), em que a imagem assume um papel cada vez mais central na forma como pensamos o mundo e o retratamos e, por inerência, nos pensamos e nos retratamos, enquanto indivíduos ou grupos.

A visualização da existência (Mirzoeff, 2015/2016) fortalece-se com a expansão e democratização tecnológica. Esta democratização proporciona a emergência de lógicas de emancipação e empoderamento de grupos historicamente desfavorecidos, subalternizados ou estigmatizados, que passam a deter capacidade de construção das suas próprias narrativas. A expansão do digital acrescenta uma nova camada, tornando virtualmente possível hoje deter os meios para comunicar de forma planetária, empregando recursos básicos e acessíveis. Não é por acaso, então, que uma parte relevante dos ativismos e ativismos contemporâneos ocorra em regime híbrido, num *continuum* que sobrepõe online e o offline (Campos & Simões, 2024).

O campo das artes e, especialmente das artes visuais, tem sido fértil em propostas que questionam as narrativas e visões dominantes (Sarrouy et al., 2022). Particularmente importante, quando falamos de tensões que remetem para o racismo, é a articulação imagem-corpo enquanto ferramenta de comunicação e dispositivo de criação de contranarrativas (Hines, 2020; J. C. F. Martins & Campos, 2023; Rice et al., 2021; Souza, 2021). O corpo é símbolo de opressão histórica e, como tal, deve ser emblema também de processos simbólicos de emancipação. Os corpos diferentes e não-normativos foram recorrentemente entendidos ao longo da história como perigosos e contagiosos, o que justificou processos de vigilância, regulação ou contenção. Corpos femininos, negros, *queer* foram interpretados e

regulados a partir do olhar hegemônico branco e patriarcal. Daí que a cor da pele, o tipo de cabelo ou a postura corporal figuram como signos fundamentais para a afirmação e valorização identitária e cultural de comunidades subalternizadas. Assim se percebe a razão pela qual o ativismo, que alia a imagem ao corpo, enquanto campo de trabalho, pesquisa e comunicação tem ocupado um papel cada vez mais relevante.

Nas últimas décadas, principalmente depois dos anos 1990, podemos notar o surgimento de representações da negritude produzidas de dentro da representação negra, através de fotógrafos negros organizados individual e coletivamente (Meirinho, 2022). Todas as manifestações artivistas negras desse período desempenharam, e seguem desempenhando, um papel fundamental nessa virada de chave. O olhar dos artivistas negros sobre os corpos negros, apoiado pela câmera fotográfica como instrumento bélico decolonial, propõe uma gramática visual que implica na reconstrução de narrativas.

Como afirma Rinelli (2021), “somos principalmente o que lembramos” (p. 106), por isso, a importância de se construir uma contravisualidade que reforce o que realmente representamos enquanto povo e cultura. Hoje, com a utilização da câmera como arma decolonial, através da fotografia negra contemporânea, vemos uma manifestação libertadora do ativismo que propõe a construção de novas imagens de si, que questiona o olhar e a estética colonial e cria novas formas de ser ver e existir no mundo.

A Fotografia Negra Periférica Contemporânea

O termo “periferia” passou por um longo processo de aceitação pelos moradores das comunidades brasileiras, porque diante de tantos estigmas e preconceitos, reforçados pela mídia, a respeito da população periférica, havia uma recusa quanto à identificação popular com a palavra. No Brasil, apenas em 1980, é que se começa a utilizar o termo para se referir às comunidades que se encontravam às margens dos grandes centros urbanos, vivendo em condições de desumanidade e negação de direitos. No entanto, no início da década de 1990, há uma crescente divulgação do termo pelo movimento *hip-hop*. Com isso, há uma reivindicação da palavra “periferia” pelos moradores e ativistas através de uma relevante produção cultural a partir das comunidades (D’Andrea, 2020).

Outro marco importante, ainda segundo o autor Tiaraju D’Andrea (2020), em busca dessa identificação e reconhecimento dos moradores das favelas com o vocábulo “periferia” aconteceu no início dos anos 2000 com a produção e distribuição do filme *Cidade de Deus* — inspirado no livro de Paulo Lins, que carrega o mesmo título do longa-metragem; roteirizado por Bráulio Mantovani e dirigido por Fernando Meirelles, com codireção de Kátia Lund. Para além dessa obra audiovisual, as músicas do grupo de *rap* Racionais MC’s também contribuíram para construir uma narrativa sobre as periferias brasileiras: as letras são repletas de denúncias e abordam diversas questões vividas pelos moradores.

Ao longo dos anos, a periferia foi criando caminhos de identificação, reconhecimento e busca por uma consciência periférica. A visualidade a partir de suas próprias produções (ver Figura 1) tem sido, desde então, uma grande aliada nesse processo. Ivana Bentes (2012) defende que esse processo de identificação a partir da cultura das periferias nasce e se fortalece a partir de um discurso político que não vem da academia, do Estado, da política, nem tampouco da mídia; surge dos novos mediadores e produtores audiovisuais advindos das favelas.



Figura 1: Livro fotográfico sobre periferia do qual Roger é coautor com suas imagens

Fonte. Retirado de *Quando eu era pequeno, deitava no quintal da casa da minha vó a noite na beira do Rio Una, olhava* [Fotografia], por Roger Silva [rogersilvafotos], 2020b, Instagram.

(https://www.instagram.com/p/CF-1CCQJsSQ/?img_index=1)

Essas sujeitas e sujeitos periféricos são formados a partir da união de códigos culturais compartilhados, frutos de suas vivências e modos de existir nas favelas; de uma consciência de pertencimento a um lugar (D’Andrea, 2020; hooks, 2022), que leva a compreensão da posição urbana compartilhada em um determinado território; e do agir político (Bentes, 2012; D’Andrea, 2020). Tornam-se sujeitas e sujeitos políticos no processo de busca de reafirmação dos seus territórios. Dessa forma, “transitam pela cidade e ascendem à mídia de forma muitas vezes ambígua, podendo assumir esse lugar de um discurso político urgente e de renovação num capitalismo da informação” (Bentes, 2012, p. 54).

Com isso, fotógrafos negros das periferias brasileiras estão construindo nas últimas décadas uma contravisualidade negra-periférica engajada com um projeto decolonial coletivo, através do qual buscam “um mundo onde outros mundos possam existir, e onde, portanto, diferentes concepções de tempo, espaço e subjetividade possam coexistir e também se relacionar produtivamente” (Maldonado-Torres, 2020, p. 36).

De fato, na busca por representatividade enquanto sujeitos, fugindo dessa realidade racista e excludente, a negritude tem encontrado caminhos de existência e resistência. Tem utilizado a arte, a fotografia, a literatura, entre outros, como fuga desse lugar de subalternização e inferiorização. Como afirma Bernardino-Costa (2020), a negritude assume na atualidade uma lógica diferente da branquitude — a qual, ao invés de se reconhecer branca, quer ser tida como padrão universal por todas as raças.

Na lógica decolonial da negritude, o corpo negro assume seu lugar dentro do mundo pós-colonial. Nesse sentido, diferente da autonegação da negritude para ser aceite pelo olhar branco, a estratégia política contemporânea mobiliza a afirmação da negritude (Bernardino-Costa, 2020). Com isso, novas rotas de representação (Hall, 2013/2016) estão sendo traçadas com o fortalecimento de uma produção de sentido sobre suas próprias representações. Através dos retratos fotográficos, tem se proposto uma estética que conecta e reconecta o eu negro consigo mesmo, com suas ideias, questões e modos de ser (Maldonado-Torres, 2020).

Observamos que a produção imagética artística e cultural do povo negro, desde que eles tomaram para si os dispositivos de captura como possibilidade de representação, busca fundamentar-se em seus próprios referenciais, reforçando o ideal de pertencimento às suas origens e levando em conta a ancestralidade como manutenção da memória e existência enquanto povo (Hall, 2006, 2013/2016; Souto, 2020).

Dessa produção fotográfica, negra e periférica, emergem “visões do eu, dos outros e do mundo que desafiam os conceitos de modernidade/colonialidade” (Maldonado-Torres, 2020, p. 48). Para Mendes Guilherme (2022), esse movimento pós-colonial de “de(s)colonização das imagens” (p. 154) não deve estar direcionado apenas às mídias (o que a autora chama de “telas”), como a fotografia, mas relaciona-se a tudo que envolve e é envolvido pela linguagem. Maldonado-

Torres (2020) afirma que “o pensamento e a criatividade não podem por si só mudar o mundo” (p. 49). Assim, é preciso utilizá-los como estratégias para descolonizar o poder, o saber e o ser. É nesse momento que o condenado emerge como agente de mudança social (Maldonado-Torres, 2020). Nesse sentido, o autorretrato é uma importante ferramenta de autoinscrição para esses fotógrafos, que propõem uma subjetividade a partir da imagem de si e de uma estética que apresenta como reparação.

O Autorretrato Como Prática de Autoinscrição e Estética Reparativa

O autorretrato fotográfico é pensado neste trabalho a partir de uma modulação no campo do retrato, ao deslocar a função tradicional da tecnologia e do ato de captura e do assunto captado — o retratado — em uma confluência no mesmo sujeito. Tal condição inscreve o autorretrato em uma prática autorreferencial de negociação subjetiva com o olhar, que envolve agenciamentos tanto de quem produz a materialidade imagética e simbólica quanto de quem observa, demarcando uma certa singularidade de enunciação visual de si em relação a um outro. O gesto de inscrição do seu corpo, ao voltar a câmera para si, coloca como referente sua própria subjetividade, assumindo simultaneamente o lugar de sujeito e de autor da imagem (conforme vemos na Figura 2). Seu corpo desbloqueia imaginários de ordem física/material e ideológica, impedindo o seu esquecimento na medida em que se inscreve em tela na matéria pictórica fotográfica.



Figura 2: *Autorretrato de Roger Silva (2020)*

Fonte. Retirado de *Série: Metamorfose – 07. Não seja pequeno. Quando eu era menor tinha vários preconceitos... Com o outro e comigo mesmo* [Fotografia], por Roger Silva [@rogersilvafotos], 2020a, Instagram. (https://www.instagram.com/p/B_V9HzeDXCy/?img_index=1)

Para Sontag (1977), se o ato de fotografar pode ser compreendido como uma forma de afirmar o próprio ser e o mundo ao seu redor, o autorretrato está

inserido em uma relação de identidade e presença. A partir do pensamento de Dubois (1990/1993), o autorretrato fotográfico participa de uma estratégia de escrita de si a partir da luz em seu corpo e sua identidade são explorados enquanto matéria visual. Este tem sido um gesto que fundamenta a fotografia contemporânea, especialmente em sua dimensão performativa de exposição, que pode ser íntima, política ou estética (Poivert, 2010), abarcando formas simbólicas e conceituais de autorrepresentação. Como Soulages (1998/2010) defende, a performatividade passa assim a ser processo incontornável e que caracteriza toda a estética fotográfica a partir do que ele chama de “encenação fotográfica”, na qual a teatralização sugere uma alteração no noema barthesiano de “isso foi” para o “isso foi encenado” (Soulages, 1998/2010, p. 74). “Noema”, ou poderíamos citar “essência”, é o termo utilizado por Roland Barthes (1980/1984) para explicar o que é significado ou percebido a partir de uma fotografia, ou seja, o “isso foi”. O autor defende em sua obra que esse conceito se aplica à imagem fotográfica, pois a fotografia carrega o traço do real, um vestígio do que existiu.

Desta forma, o autorretrato é mais do que a captura de um corpo, é um jogo identitário entre o ser e o representar-se para além da encenação performática encenada, mas que evidencia estratégias de visibilidade, apresentando uma complexidade expressiva que borra as noções de autenticidade e representação para assumir uma posição fabulatória (Glissant, 1990). A tradicional exterioridade constitutiva no retrato se borra e complexifica no autorretrato, se instaurando um outro circuito autorreflexivo, no qual o sujeito da imagem se torna também autor e mediador simbólico da sua inscrição corpórea e performatividade representacional. A mimese se dilata em possibilidades performáticas, fabulatórias, inscritas e de autorrepresentação crítica, a partir de formas de contar histórias que insistem em outras ecologias alternativas de vidas (Campt, 2021).

Assim, o autorretrato fotográfico emerge como um gesto político-estético contemporâneo e de experimentações artísticas, que busca tensionar temáticas identitárias de gênero, raça, sexualidade e etnicidade em toda sua potência simbólica. É capaz de condensar identidade, vínculos de memórias, apagamentos visuais e temporalidades expandidas. Ao invés de apenas fixar uma identidade racial, de gênero ou de classe, artistas negros(as), indígenas, LGBTQIAPN+ e periféricos(as) têm reivindicado o autorretrato como espaço de invenção, de performatividade livre e de fabulação radical, que não se submete a rótulos da representação identitária e demandas normativas de *transparência* discursiva ou a uma obrigação explicativa ao olhar hegemônico. Como defende Édouard Glissant (1990), o direito à opacidade é o princípio de autonomia criativa, em que nem todos necessitam se tornar legíveis nos termos do outro para existir.

A partir dessa lógica, o autorretrato no controle representacional de artistas racializados deixa de ser apenas uma imagem de si e passa a ser também um espaço de fuga — instaurando modos de existência visuais que não se restringem à denúncia do racismo ou à reafirmação de um lugar de fala fixo (Ribeiro, 2017). Entende-se o “lugar de fala” como o reconhecimento de que somos moldados pelas experiências e posição social que ocupamos em determinada sociedade. Esse

conceito está ligado às estruturas de poder, de privilégio e de opressão a que as pessoas estão submetidas em uma sociedade. Dessa forma, temos então vivências históricas e cotidianas que nos colocam em posições de organização social que influenciam a forma como somos representados ou silenciados no âmbito social. O que Djamila Ribeiro (2017) defende é que precisamos ouvir e dar importância aos discursos que emergem a partir dessas experiências subalternizadas, pois é a partir deles que conseguiremos enquanto sociedade compreender a realidade social em suas imensas diferentes classes, gêneros, entre outros.

Ao pesarmos a fotografia enquanto tecnologia de inscrição do sujeito que o constitui a partir de um regime de visualidade, socialmente mediado, compreendemos porque o autorretrato tem sido um dos gêneros muito utilizado por artistas visuais e fotógrafos negros contemporâneos. Deborah Willis, Dana Scruggs, Zanele Muholi, Samuel Fosso, Rotimi Fani-Kayode, Roger Silva (ver Figura 3), Helen Salomão, Paulo Nazareth, Eustáquio Neves, entre outros, têm utilizado em seus trabalhos suas autoimagens como fontes de autoestima em um momento em que as imagens servem como um movimento de produção de arquivos e evidências, diante de um cenário de ausências e violências simbólicas de expropriação da imagem de pessoas negras (Mombaça, 2021).

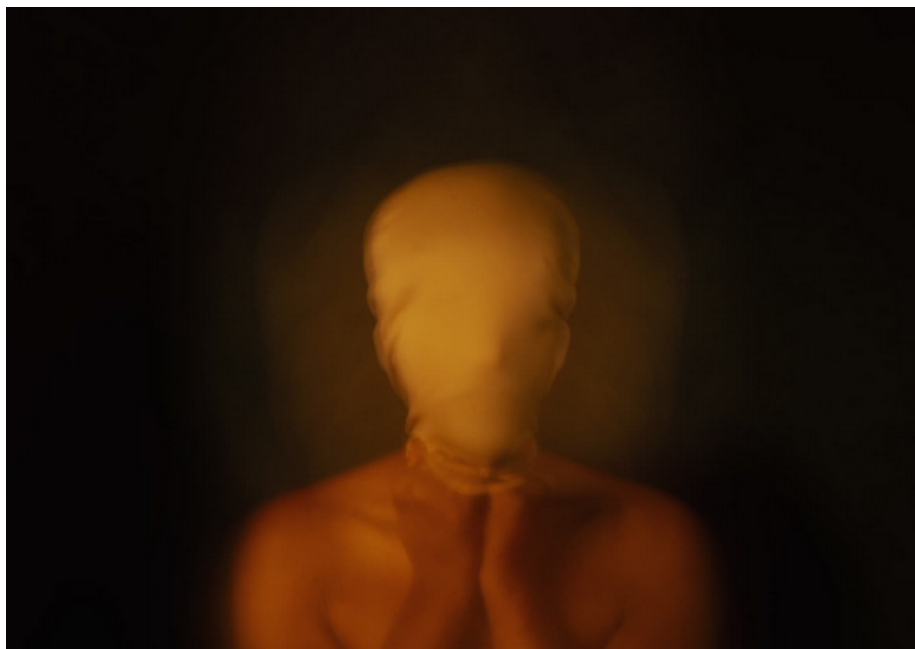


Figura 3: *Autorretrato do fotógrafo Roger Silva (2022)*

Fonte. Retirado de *A vida? Que vida seu Zé? Aquela que tiram de você, que matam sem "querer"* [Fotografia], por Roger Silva [@rogersilvafotos], 2022, Instagram.

(https://www.instagram.com/p/CYuteOer_nE/)

Para Hall (2013/2016), o autorretrato, neste momento histórico e nas práticas destes artistas, está ligado à celebração humanista num duplo sentido: uma exposição e, ao mesmo tempo, uma saída, em que o “eu” é pego emergindo no regime de representação racializado. Os autorretratos, assim, têm servido como uma resposta visual a experiências impensáveis e existências futuras (Campt, 2021), que demonstram como os artistas visuais têm utilizado a fotografia de si para construir novas visualidades, até então inexistentes, ao selecionarem seus próprios arquivos, criando e questionando como as imagens moldam os seus mundos. A beleza e as injustiças que permeiam indivíduos racializados são potencializados ao utilizarem das mesmas lentes para se olharem de dentro para fora em um movimento centrífugo, ao mesmo tempo que centrípeto, no qual são forçados a olharem para si mesmos, seus espaços e gestualidades de forma íntima e reflexiva. Ao exporem momentos de vulnerabilidade e desejos, documentam suas inquietudes, subvertendo a noção socialmente consolidada de posições e lugares ao qual a fotografia os enclausurou, como reflexos espelhados dos estigmas e estereótipos racistas, que limitam outras formas de existência imaginada (Azoulay, 2021).

O autorretrato atua como dispositivo capaz de produzir sentidos de reconhecimento de si e de elaboração da experiência coletiva em um contexto de ruptura, em que por meio de experimentações de autoimagem, artistas visuais negros se constituem e redefinem as representações alheias sobre suas subjetividades, desestabilizando formas consolidadas de representação sobre seus corpos. São registros sensíveis das tensões e afetos contemporâneos que moldam suas formas de existir e imaginar o mundo. Essa mediação tem sido desdobrada em um gesto consciente de autoafirmação e autoinscrição, que problematiza questões identitárias, ao mesmo tempo que desafia a posição da câmera, como ela capta seus corpos, seus gestos e constituem suas narrativas (Campt, 2021; Gomes, 2024). As fotografias passam a ser objetos enigmáticos que habitam nossa imaginação em espécie de vestígio para a percepção, em um espaço de tensionamento entre a confissão e a ficção.

Esse conjunto de artistas negros tem desafiado uma pretensa objetividade fotográfica, através de uma fotografia negra contemporânea de natureza autorreflexiva que produz novas gramáticas visuais de pertencimento, rumo ao deslocamento do domínio do retrato e da representação, transformando o autorretrato fotográfico em espaço de visibilidade de subjetividades dissidentes, contextos de estigmatização e apagamentos históricos. Não desempenham o papel de *outsiders* e suas autoimagens embaralham as fronteiras entre o eu e o outro, o espectador e o sujeito, dentro e fora. Essa prática tem adquirido dimensões políticas e afetivas, quando acionada por artistas que operam a partir de um engajamento decolonial, como no caso do artista visual Roger Silva. Em sua série *Autorretratos: Arquitetura do Desaparecimento*, as imagens se sifuncionam como um gesto de autoinscrição (Gomes, 2024), que tensiona os regimes visuais normativos e propõe uma revisão crítica das narrativas coloniais de representação dos corpos negros, particularmente no Brasil.

A autoinscrição, nesse sentido, não é um gesto meramente afirmativo, mas também reparador. Ao pensarmos nestas imagens em uma prática oposta à lógica excludente da colonialidade do saber e do ver, a autoinscrição busca reconstruir imaginários através de uma agência visual que se reconhece e se posiciona. A autoinscrição negra e a estética reparativa (Best, 2016) oferecem uma perspectiva poderosa para compreender o autorretrato fotográfico negro contemporâneo enquanto espaço de ressignificação e cura. Artistas, como Roger Silva, tendem a assumir o controle sobre suas próprias narrativas e imagens, desafiando os estereótipos coloniais que os reduzem à subalternidade. Visam restaurar as subjetividades apagadas, buscando oferecer uma experiência de reparação emocional e simbólica, revertendo representações históricas estigmatizantes em novas formas de contemplação, que promovem a dignidade e uma autoagência, que Tina Campt (2017) chama de “automodelação” negra.

A noção de “estética reparativa” não se refere a um meio ou estilo, mas a uma forma de ver, de pensar e de intencionalidade a partir de uma ação de construção simbólica de imaginários. O termo está ancorado em uma genealogia conceitual das teorias psicanalíticas de Melanie Klein, sobretudo à ideia da posição defensiva, a qual chama de “paranoica”, como possibilidade de restauração simbólica dos objetos internos fragmentados pelo ódio ou pelo mecanismo de defesa projetiva que permite ao sujeito a recomposição simbólica de feridas e traumas internos.

Para Susan Best (2016), o termo “reparação” é pensado por sua capacidade de assimilar os efeitos da destruição, da violência passada, de perdas e danos a partir das práticas artísticas, como formas criativas de uma compreensão diferenciada de histórias complexas. Essa operação de “reparar” (Klein, 1984) fundamenta o que Eve Kosofsky Sedgwick (2003) denominou de “leitura reparadora” como um modelo capaz de produzir caminhos e possibilidades, mesmo quando estes se mostram hostis e discriminatórios. A prática reparadora, assim, se estrutura como uma estratégia política que visa a recomposição subjetiva por meio do engajamento e da criação de outras formas simbólicas e estéticas, produzindo uma saída do controle da alteridade a partir de suas múltiplas e novas existências possíveis que a reparação pode produzir.

Essa virada reparativa encontra desdobramentos no campo da arte contemporânea, em especial na fotografia. Na arte, esse paradigma desafia uma revelação crítica limitante nas leituras marcadas pela violência, e propõe em seu lugar uma articulação complexa entre dor e prazer, reconhecimento e deslocamento. Para Best (2016), reparar é manter o negativo e o positivo juntos na capacidade de assimilar a violência. Assim, o autorretrato fotográfico negro contemporâneo pode ser pensado a partir de uma prática de testemunho e contramemória, na medida em que articula o reconhecimento de traumas raciais com a possibilidade de reinscrição subjetiva e visual dos corpos negros, não como retorno a uma totalidade anterior representativa, mas, como bell hooks (1995) enfatiza, a um lugar e um caminho para o cuidado, para a memória e para transformação.

As práticas reparadoras, nesse sentido, não se limitam à reconstituição de identidades feridas, mas visam a criação de mundos outros, fabulatórios, po-

tencializados pelo desejo de saída, em que essa estética busca complexificar o campo da representação, da agência e da denúncia ao inserir a fabulação em sua linguagem. Essa abordagem propõe que a imagem, o corpo e o testemunho não sejam apenas formas de representação, mas dispositivos de materialização de afetos, histórias e subjetividades em um processo de recomposição no campo simbólico visual (Best, 2016). Assim, os autorretratos negros contemporâneos, como os de Roger Silva aqui analisados, operam como um *assemblage* dinâmico entre o corpo racializado fotografado, a memória e o desejo de reconstrução, não apenas para anular o trauma, mas para atravessar e fabular outras possibilidades de existência.

No caso da fotografia negra contemporânea brasileira, como exemplifica a série *Arquitetura do Desaparecimento*, o autorretrato performa uma contraestética que subverte o olhar colonial e estetiza a resistência como gesto político. A série constrói uma visualidade que convoca o espectador à posição de testemunha (Best, 2016), não apenas da violência histórica, traumática, vergonhosa e perturbadora contra os corpos negros; coloca o espectador como testemunha, em toda sua potência de reexistência. Roger Silva assume uma dupla posição de sujeito e objeto da imagem, de narrador e figura, instaurando um espaço intersubjetivo no qual se processa a elaboração simbólica do trauma racial. O corpo negro antes silenciado torna-se arquivo vivo e visível, signo de memória e de denúncia, mas também de reinvenção.

A autoinscrição e a reparação estética possibilitam o autorretrato negro não apenas em um novo regime de visibilidade, de experiências apagadas, mas também intervêm nas formas pelas quais a memória e o pertencimento são construídos, através de suas fotografias. Roger cria novas possibilidades de apresentação que têm a intencionalidade de escapar à lógica classificatória da colonialidade, possibilitando e reconfigurando as experiências do ver em uma reivindicação ao desejo de ser visto em uma contravisualidade (Mirzoeff, 2015/2016).

O Fotógrafo Roger Silva e a Câmera Como Instrumento Bélico Decolonial

Roger Silva nasceu em 1980 na cidade de Barreiras, interior de Pernambuco. Viveu com os avós até os 15 anos, quando teve que ir morar com os pais em Maceió, Alagoas. De acordo com o jornal *El País* (Magri, 2020), em matéria publicada em 2020, Roger disse que quando seu pai morreu, em 2002, precisou mudar-se para Maragogi, litoral alagoano, e lá trabalhou durante anos em uma locadora. Só em 2014, Roger decidiu voltar para Maceió e ingressar no curso de História na Universidade Federal de Alagoas. Formado em 2019, começou a dar aulas em escolas particulares, mas a paixão pela fotografia sempre foi um caminho trilhado pelo fotógrafo, onde encontrou lugar para denunciar o racismo e as dores que sofreu ao longo de sua vida.

Em sua conta na rede social Instagram¹, Roger Silva diz nunca se ter conformado com a desvalorização do negro na sociedade e, por isso, utiliza suas imagens como denúncias sobre as desigualdades raciais e sociais no Brasil. Ao ser observada, a fotografia de Roger é como uma lança que nos atravessa o estômago. Esse jogo de utilizar a imagem fotográfica como instrumento de luta é uma forma de contestar o regime imagético da branquitude, é um posicionamento do corpo negro no mundo branco, é a autoinscrição desses corpos em uma lógica visual que os marginaliza.

A Figura 4 expõe a violência sofrida por Roger, mas também compartilhada com tantos outros negros. Através de uma estética reparativa (Best, 2016), o fotógrafo nos convida a revisitar um passado tão presente na vida de mulheres e homens negros no Brasil. A técnica da dupla exposição na imagem, permite que Roger sofra a violência, ao mesmo tempo em que a comete. Poderíamos inferir que essa primeira imagem exemplifica a autoinscrição do fotógrafo em um regime de visibilidade que expõe de forma subjetiva a violência racial que indivíduos de cabelos crespos e cacheados são expostos diariamente.



Figura 4: *Print de publicação no Instagram do fotógrafo Roger Silva*
 Fonte. Retirado de *Série de autorretratos: Arquitetura do Desaparecimento - 01*.
 A *Série Arquitetura do desaparecimento nasce a partir de reflexões sobre o corpo negro* [Fotografia], por Roger Silva [@rogersilvafotos], 2024a, Instagram.
 (https://www.instagram.com/p/C6XXVxKrErX/?img_index=1)

Roger escreve na legenda desta imagem, a qual integra a primeira publicação da série de autorretratos *Arquitetura do Desaparecimento*, o seguinte texto: “vivemos ainda, mesmo depois do fim da escravidão, em uma sociedade, onde ser negro, transitar enquanto corpo negro, é muito perigoso. O racismo nos persegue, dia

¹Post do dia 29 de abril de 2024, disponível em [#https://www.instagram.com/p/C6XXVxKrErX/?img_index=1](https://www.instagram.com/p/C6XXVxKrErX/?img_index=1).

após dia, velado ou explícito não importa. Ele nos caça feito presas” (*post* de 30 de abril de 2024; https://www.instagram.com/p/C6XXVxKrErX/?img_index=1).

Com isso, desde que se nasce negro, o indivíduo é obrigado a utilizar máscaras brancas, como defende Fanon (1952/2008). Isso porque o direito de transitar nos espaços sociais está condicionado a algumas determinações raciais, como exemplifica o fotógrafo na mesma publicação: “ser negro não pode, ou pode, desde que você alise o cabelo, faça a barba, tire as tranças, ande sempre arrumado e com documentos sempre a mão”. Ele continua descrevendo comportamentos que são exigidos da população negra como forma de controle:

seja pacífico e sempre agradeça dizendo sim senhor ou sim senhora. Não jogue capoeira, não toque tambor, não se orgulhe do seu cabelo, muito menos da sua pele. Fomos criados a partir de uma lógica eurocêntrica, onde o preto só serve, quando serve. (*post* de 30 de abril de 2024; https://www.instagram.com/p/C6XXVxKrErX/?img_index=1)

Essa lógica colonial que aprisiona corpos negros em todo o mundo é um projeto de apagamento da identidade negra, como apresenta Roger através da crítica refletida em seus retratos fotográficos e na legenda que os acompanha nas redes sociais. Os retratos de Roger expõem uma linguagem visual de denúncia social atravessada por marcadores interseccionais de raça, classe social e território. Os retratos fotográficos dessa contravisualidade (Mirzoeff, 2015/2016, 2016) negra-periférica se estabelecem como um contra-ataque à lógica visual da narrativa colonial através de rotas de reexistência.

A série fotográfica de Roger Silva denuncia o violento processo de embranquecimento ao qual os indivíduos negros são expostos. Nas imagens, o autorretrato e os gestos representados são utilizados como ferramenta de denúncia e de obediência à uma lógica visual da branquitude. Os primeiros retratos da série expõem a violência e o racismo que sofrem os indivíduos de cabelos crespos. O corte representa a mutilação de uma parte importante na construção do indivíduo e no reconhecimento de sua negritude. O cabelo crespo é tido, por muitos, como um símbolo de resistência em uma sociedade que insiste em controlá-lo, alisá-lo ou, até mesmo, cortá-lo. A própria legenda que acompanha as imagens abaixo (Figura 5), escrita por Roger, evidencia o sofrimento exposto nas imagens: “ser negro não pode, ou pode, desde que você alise o cabelo” (*post* de 30 de abril de 2024; https://www.instagram.com/p/C6XXVxKrErX/?img_index=1).



Figura 5: *Sequência de fotografias de mutilação do cabelo da série de autorretratos do fotógrafo*

Fonte. Retirado de *Série de autorretratos: Arquitetura do Desaparecimento – 01*. A *Série Arquitetura do desaparecimento* nasce a partir de reflexões sobre o corpo [Fotografia], por Roger Silva [@rogersilvafotos], 2024a, Instagram. (https://www.instagram.com/p/C6XXVxKrErx/?img_index=1)

Roger corta o cabelo com expressões carregadas de sofrimento, que expõem, para além da imagem, uma profunda violência, que é imposta através de uma pressão social que tem como padrão a branquitude. Há uma dor internalizada no rosto de Roger que é fruto da rejeição social pela qual foi submetido ao longo de sua vida, pelo sentimento de não-aceitação que o leva a conformar-se com a estética branca como norma. Por isso, com as próprias mãos, ele corta o cabelo com feição angustiada. Essas imagens revelam uma performance que expõe a dor racial da pessoa negra que tenta se adequar às normas raciais da branquitude com a mutilação simbólica (Fanon, 1952/2008). Alguns autores como bell hooks (2022), Fanon (1952/2008) e Neusa Santos Souza (2021) falam sobre essa dor que é parte do cotidiano e da psique de pessoas negras. Na série de autorretratos, assim como na sociedade, a cada imagem essa violência se aprofunda.

A série *Arquitetura do Desaparecimento*, de Roger Silva, apresenta-se como uma poderosa intervenção visual que articula autorretrato, autoinscrição (Gomes, 2024), automodelagem (Campt, 2017) e estética reparativa (Best, 2016). Seu corpo se configura enquanto suporte, ao mesmo tempo que agente narrativo, que simultaneamente testemunha a violência que abate sobre corpos negros no contexto brasileiro e propõe estratégias estéticas de reinvenção e resistência.

Voltando à imagem anterior, primeira sequência da série de autorretratos *Arquitetura do Desaparecimento*, o corte do cabelo evidencia um gesto de ruptura,

em que o artista corta seus próprios cabelos com gestos tensos e repetidos. O elemento simbólico (cabelo) é representado em um campo de disputa estética, ao mesmo tempo de resistência cultural. A sequência de imagens fabula, a partir de uma dupla exposição fotográfica, o gesto de cortar o seu próprio cabelo, de maneira dura, improvisada, performática e encenada (Soulages, 1998/2010). Nessa intervenção ativista, o artista reescreve o seu autorretrato num campo de embate para além de um ritual de denúncia íntima sobre sua transformação e a perda de uma característica identitária que o aproximaria e o faria reconhecido em sua racialidade em um ato de desnegrificação. Roger mescla sua percepção identitária em uma estratégia de sobrevivência que se transforma em seu ponto de ruína racial. Ao mascarar o reconhecimento racial com o corte de seu cabelo crespo, os olhares que assentariam sobre sua pele negra se amenizam e atenuam com os vários tons de cinza da fotografia a preto e branco. A ausência do demarcador do cabelo e a indefinição do seu tom de pele se apresentam como possibilidades de fuga, ao mesmo tempo que se envolve na superfície branca, “mesclando também a sua percepção identitária” (Carrera, 2024, p. 58).

Esse movimento de desaparecimento, anunciado no título da obra, anuncia uma operação paradoxal de construir formas de se apagar e fazer sumir seus marcadores de opressão racial. Seu autorretrato contrasta com a violência simbólica do gesto de fazer desaparecer seu cabelo, ao criar uma tensão entre seu ato de fuga do universo brutal da raça em que ele atua como uma testemunha reparativa (Best, 2016) de cura do seu trauma identitário, que o paralisa sobre uma demanda do olhar que ora o encara, ora somente se retira do contexto da racialidade. Essa performance de desaparecer ao tornar-se branco propõe um debate sobre a violência e o controle que o corpo negro sofre socialmente.

Percebemos, através da série de autorretratos que o corpo de Roger entra em confronto direto com a pressão simbólica da branquitude, que impõe formas violentas e opressoras de existência (Figura 6). O uso da substância branca é como uma invasão da integridade física desse corpo, é uma camada que apaga sua identidade, silencia sua existência e oprime o corpo negro até que ele não possa mais existir.



Figura 6: *Série de autorretratos: Arquitetura do Desaparecimento*
Fonte. Retirado de *Arquitetura do Desaparecimento – 02. Perdido num mundo branco, morrendo de medo que ele não se torne vermelho por causa de* [Fotografia], por Roger Silva [@rogersilvafotos], 2024b, Instagram.
(https://www.instagram.com/p/C6Z6vsjRzzK/?img_index=1)

Essa sequência amplia a potência simbólica do autorretrato em que, em uma nova etapa narrativa e simbólica, o artista cobre seu corpo com um pó e tecidos brancos, até se tornar, progressivamente, uma figura indistinta, completamente velada e, finalmente, infiltrada no branco absoluto do fundo — infiltrada na branquitude. Longe da crueldade e da violência narcísica da branquitude, a violência de raça e de gênero se atenuam enquanto uma tecnologia de resistência. Roger Silva radicaliza a reflexão sobre o desaparecimento dos corpos negros na história visual e social do Brasil ao materializar o pó, o tecido, a luz e o fundo branco, intenso. O desaparecimento, nessa arquitetura imagética, não

é definitivo, mas sim tensionado, exposto, materializado para que possa ser enfrentado.

Na fabulação do movimento de se envolver em tecido (Figura 7) e se deixar engolir pela brancura, o artista constrói uma metáfora visual para os mecanismos de sobrevivência, camuflagem e fuga criativa, que podem ser entendidos como recusa, um movimento recriador de territórios e espaços de vida, assim como um lugar de segurança e refúgio, em uma proposta de escapismo para um território “livre”, em que Dénètem Bona (2020) chama de “arte da fuga”.



Figura 7: *Série de autorretratos: Arquitetura do Desaparecimento*

Fonte. Retirado de *Série: Arquitetura do Desaparecimento - 06 – Fé. Você já se sentiu só mesmo em meio a uma multidão? Daí em um* [Fotografia], por Roger Silva [@rogersilvafotos], 2024c, Instagram. (<https://www.instagram.com/p/C7Sf0-1xArF/>)

A estética do desaparecimento da obra de Roger se apresenta como um modelo para um método de ação, ou uma tática de “descaptação”, que não significa necessariamente desaparecer, mas sumir como estar em outro lugar. A fuga pode ser um “abrir mão”, um abandono identitário para a recriação e que se configura enquanto uma estratégia para lidar com o trauma de habitar a indefinição e a travessia (Mombaça, 2021) de um lugar corporal de racialidade e mestiçagem, que está em constante movimento e que anula o fetichismo de caça e da punição como algo normal e moralmente aceitável (Bona, 2020).

O deslocamento de Roger Silva, de uma representação corporal explícita de uma presença para uma ausência, aponta para uma complexa operação de autorrepresentação, através dos seus autorretratos. A imagem fotográfica opera a partir do regime de visibilidade, em suas múltiplas camadas de opacidade (Glissant, 1990). Se esconder não significa desaparecer de fato, mas transformar a ausência em signo de reflexão crítica e reconstrução. Assim, o *desaparecimento* da série que poderia evidenciar a metáfora da ausência dos corpos negros no campo da história, da memória e da visualidade, não é um fato consumado, mas um campo de luta estética e política de autoinscrição de novas possibilidades de ser e de ser visto (Mirzoeff, 2016). As imagens reparam (Best, 2016) não apenas a exposição da violência sobre corpos racializados, mas vislumbam e gestam espaços de reconstrução para que novas narrativas fabulatórias críticas sobre a existência negra possam ser recriadas.

A capacidade materializada de transformar o sofrimento em gesto poético e político permite, a partir do autorretrato, ser compreendida como uma estratégia de cura simbólica e de contestação histórica que desafia a invisibilidade, a brutalidade e a possibilidade de uma automodelagem agencial (Campt, 2017).

Considerações Finais

A arte aliada a lutas sociais tem ocupado um papel cada vez mais relevante na esfera pública. Certamente que a democratização do acesso a tecnologias de produção e difusão de conteúdos, bem como uma participação cívica cada vez mais difusa, interconectada e informal, contribuem para estes processos. Aquilo que podemos definir como um “ativismo imagético” assente na ilustração, no vídeo ou na fotografia, muitas vezes com forte entrelaçamento com o mundo digital, é um elemento central da forma como certas comunidades se expressam, constroem laços identitários e impõem uma nova agenda pública. O corpo enquanto lugar de opressão histórica representa, também, o lugar de emancipação. Daí que o corpo seja um objeto de discurso fundamental, o referente simbólico a partir do qual se podem questionar as representações dominantes, reivindicando novas possibilidades semânticas.

Este artigo propõe um processo de reflexão sobre o autorretrato enquanto prática estética e política fundamental na construção de uma contravisualidade negra, a partir da análise da série *Arquitetura do Desaparecimento*, do fotógrafo Roger

Silva. Para além da operacionalização de registro de si, o autorretrato do artista emerge como uma tecnologia de autoinscrição, por meio de como reinscreve sua subjetividade, ativando um regime de visibilidade que recusa as demandas normativas do olhar hegemônico, instaurando em seu lugar uma estética da opacidade e da fabulação.

As estratégias visuais presentes na série, desde o corte do cabelo ao apagamento simbólico com pó e tecidos brancos, apresentam a encenação fotográfica enquanto estratégia contemporânea em que o corpo performático do artista ganha força. A performance nos autorretratos nos faz pensar a ficção e a encenação na fotografia em sua capacidade de fabular mundos e possibilitar estratégias fugitivas de experimentação e liberdade, em uma maneira de produzir sentido e construir narrativas contestatórias que operam como dispositivos de uma estética reparativa.

Neles, o autorretrato não apenas documenta o trauma e a violência simbólica que recaem sobre o corpo racializado no contexto contemporâneo brasileiro, mas também propõe caminhos para sua elaboração crítica e poética fabulatória. A autoinscrição se torna, assim, um gesto de resistência e cura: é ao mesmo tempo reconfiguração, exposição, recusa, visibilidade e fuga. *Arquitetura do Desaparecimento* busca criar imagens que fabulam novas possibilidades de existência, ao transformar a própria imagem em campo de disputa. Roger Silva instaura uma visualidade insurgente negra visual e contemporânea, na qual o autorretrato negro se afirma como espaço radical de reinvenção subjetiva.

Notas Biográficas

Emanuele de Freitas Bazílio é mestre e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Brasil, com estágio doutoral no Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa. É especialista em Direitos Humanos pela Faculdade Tecnológica de Palmas (2022). É graduada em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela UFRN (2016). É pesquisadora de imagens, raça, cultura visual, cultura popular, mídia e direitos humanos. Integra o Grupo de Pesquisa VISU — Laboratório de Práticas e Poéticas Visuais — Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. É professora, pesquisadora e profissional da fotografia, com experiência profissional em produção de programas de televisão e rádio, assessoria de imprensa (governamental e privada) e fotografia. Colaboradora no projeto de pesquisa *Olhos Negros: Visibilidades e Alteridades na Fotografia Negra Contemporânea*. Já integrou a Rede de Estudos e Pesquisa em Folkcomunicação e participou de projetos de extensão da UFRN, como a Agência Fotec de Comunicação Experimental Multimídia (UFRN) e *Comtrilhas — Comunicação no Trilhas Potiguares* (UFRN).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0317-7675>

Email: manufreitasfotografia@gmail.com

Morada: CCHLA - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (Azulão), UFRN
Campus Lagoa Nova, Natal (Rio Grande do Norte), 59078-900

Daniel Meirinho é professor adjunto da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil. É professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia (Universidade Federal do Rio Grande do Norte). É líder do grupo de pesquisa VISU — Laboratório de Práticas e Poéticas Visuais — Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). É pesquisador Produtividade em Pesquisa — PQ2-CNPq. É doutor em Ciências da Comunicação pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa (2013), com intercâmbio acadêmico na Colégio Goldsmiths (Universidade de Londres) e na Universidade Autônoma de Barcelona. É mestre em Comunicação e Artes pela mesma universidade (2009). Possui pós-doutoramento pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (2019). Foi professor do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2016–2025) e pesquisador visitante FAPERJ (2024–2025) na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É fotógrafo, artista visual, curador independente e produtor cultural. Desenvolve pesquisa na área das políticas da imagem com enfoque em abordagens artísticas e contemporâneas, sobretudo ligadas aos estudos sobre raça, representação, arte afro-brasileira contemporânea, fotografia, performance e decolonialidade.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4658-5556>

Email: daniel.meirinho@eco.ufrj.br

Morada: Escola de Comunicação, Av. Pasteur, 250 – Fundos, Praia Vermelha –
Urca, Rio de Janeiro – RJ, CEP: 22.290-902

Ricardo Campos é licenciado e mestre em Sociologia e doutor em Antropologia Visual. É investigador no Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais (Universidade NOVA de Lisboa), Portugal. Atualmente, coordena dois projetos de investigação: *Artcitizenship – Jovens e as Artes da Cidadania: Ativismo, Cultura Participativa e Práticas Criativas* (2019–2021) e *TransUrbArts – Artes Urbanas Emergentes em Lisboa e São Paulo* (2016–2020), ambos financiados pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia/ Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior. É também um dos editores da revista académica brasileira *Cadernos de Arte e Antropologia* (<https://cadernosaa.revues.org/>), cocoordenador do Grupo de Cultura Visual da Associação Portuguesa de Estudos de Comunicação e co-ordenador da Rede Luso-Brasileira de Estudos em Artes e Intervenções Urbanas.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4689-0144>

Email: ricardocampos@fcsh.unl.pt

Morada: Colégio Almada Negreiros (CAN), Universidade NOVA de Lisboa,
Campus de Campolide, 3.º piso – Sala 333

Agradecimentos

O presente estudo foi parcialmente financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) — Chamada Pública Atlânticas MCTI/CNPQ/MIR/MMULHERES/MPI, Nº 36/2023, para bolsas no exterior (SWE E PDE), Programa Beatriz Nascimento de Mulheres na Ciência.

Referências

- Azoulay, A. A. (2021). Toward the abolition of photography's imperial rights. In K. Coleman & D. James (Eds.), *Capitalism and the camera: Essays on photography and extraction* (pp. 25–54). Verso.
- Barthes, R. (1984). *A câmara clara: Nota sobre a fotografia* (J. C. Guimarães, Trad.). Nova Fronteira. (Trabalho original publicado em 1980)
- Bentes, I. (2012). Redes colaborativas e precariado produtivo. *Periferia*, 1(1), 53–61. <https://doi.org/10.12957/periferia.2009.3418>
- Berger, J. (1999). *Modos de ver* (M. M. Ribeiro, Trad.). Rocco. (Trabalho original publicado em 1972)
- Bernardino-Costa, J. (2020). Convergências entre intelectuais do Atlântico Negro: Guerreiro Ramos, Frantz Fanon e Du Bois. In J. Bernardino-Costa, N. Maldonado-Torres, & R. Grosfoguel (Eds.), *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico* (pp. 45–68). Autêntica.
- Best, S. (2016). *Reparative aesthetics: Witnessing in contemporary art photography*. Bloomsbury.
- Bona, D. T. (2020). *A arte da fuga: Dos escravos fugitivos aos refugiados*. Cultura e Barbárie.
- Campos, R. (2013). *Introdução à cultura visual. Abordagens e metodologias em ciências sociais*. Mundos Sociais.
- Campos, R., & Simões, J. A. (2024). Digital artivisms: Creative practices, digital technologies, and political participation among young Portuguese artists. *International Journal of Communication*, 18, 1851–1869.
- Campt, T. M. (2017). *Listening to images*. Duke University Press.
- Campt, T. M. (2021). *A Black gaze: Artists changing how we see*. The MIT Press.
- Carrera, F. (2024). *Sarará: Memórias de colorismo*. Mauad X.
- D'Andrea, T. (2020). Contribuições para a definição dos conceitos periferia e sujeitas e sujeitos periféricos. *Novos Estudos CEBRAP*, 39(1), 19–36. <https://doi.org/10.25091/S01013300202000010005>

- Dubois, P. (1993). *O ato fotográfico e outros ensaios* (M. Appenzeller, Trad.). Papirus. (Trabalho original publicado em 1990)
- Fanon, F. (2008). *Pele negra, máscaras brancas* (R. da Silveira, Trad.). EDUFBA. (Trabalho original publicado em 1952)
- Glissant, É. (1990). *Poétique de larelation*. Gallimard.
- Gomes, J. D. (2024). Direito a olhar. Direito a ser visto. Direito a existir. In G. Cunha (Ed.), *Retratistas do morro: Afonso Pimenta e João Mendes* (pp. 20–25). Sesc.
- Hall, S. (2006). Identidade cultural e diáspora. *Comunicação & Cultura*, (1), 21–35. <https://doi.org/10.34632/comunicacaoecultura.2006.10360>
- Hall, S. (2016). *Cultura e representação* (D. Miranda & W. Oliveira, Trans.). Apicuri; Editora PUC-Rio. (Trabalho original publicado em 2013)
- Hines, S. (2020). Sex wars and (trans) gender panics: Identity and body politics in contemporary UK feminism. *The Sociological Review*, 68(4), 699–717. <https://doi.org/10.1177/0038026120934684>
- hooks, b. (1995). *Art on my mind: Visual politics*. New Press.
- hooks, b. (2022). *Pertencimento: Uma cultura do lugar* (R. Balbino, Trad.). Elefante.
- Jenks, C. (1995). The centrality of the eye in western culture: An introduction. In C. Jenks (Ed.), *Visual culture* (pp. 1–25). Routledge.
- Klein, M. (1984). *Love, guilt, and reparation: And other works, 1921-1945*. Free Press.
- Magri, D. (2020, 24 de agosto). “O negro está isolado há muito tempo. A pandemia só aprofundou isso”, diz vencedor de concurso. *El País*. <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-08-23/o-negro-esta-isolado-ha-muito-tempo-a-pandemia-so-aprofundou-isso-diz-vencedor-de-concurso.html>
- Maldonado-Torres, N. (2020). Analítica da colonialidade e da decolonialidade: Algumas dimensões básicas. In J. Bernardino-Costa, N. Maldonado-Torres, & R. Grosfoguel (Eds.), *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico* (pp. 27–53). Autêntica.
- Martins, J. C. F., & Campos, R. (2023). The body as theme and tool of activism in young people. *European Journal of Cultural Studies*, 27(2), 232–252. <https://doi.org/10.1177/13675494231163647>
- Martins, J. de S. (2019). *Sociologia da fotografia e da imagem*. Editora Contexto.
- Meirinho, D. (2022). Aquilombamentos artísticos contemporâneos: Reterritorializações simbólicas na fotografia negra brasileira. *Contemporanea*, 19(3), 157–178. <https://doi.org/10.9771/contemporanea.v19i3.45810>

- Mendes Guilherme, A. C. M. (2022). *Comunicadoras indígenas e a de(s)colonização das imagens* [Tese de doutoramento, Universidade Federal do Rio Grande do Norte]. Repositório da UFRN. <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/49569>
- Mirzoeff, N. (2016). *Como ver el mundo: Una nueva introducción a la cultura visual* (P. H. Lazcano, Trad.). Paidós. (Trabalho original publicado em 2025)
- Mirzoeff, N. (2016). O direito a olhar. *ETD - Educação Temática Digital*, 18(4), 745–768. <https://doi.org/10.20396/etd.v18i4.8646472>
- Mombaça, J. (2021). *Não vão nos matar agora*. Cobogó.
- Oliveira, C., & Amaral, M. E. P. (2023). Decolonialidade na obra fotográfica de Walter Firmo. *V!RUS*, 1(27), 105–121.
- Pinney, C. (1996). História paralela da antropologia e da fotografia. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 2, 29–52.
- Poivert, M. (2010). *La photographie contemporaine*. Flammarion.
- Ribeiro, D. (2017). *O que é lugar de fala?* Letramento.
- Rice, C., Dion, S., & Chandler, E. (2021). Decolonizing disability through activist art. *Disability Studies Quarterly*, 41(2). <https://doi.org/10.18061/dsq.v41i2.7130>
- Rinelli, L. (2021). Distorção de lentes: Captura de imagem, racismo e subversão da fotografia colonial à “iborder”. *Revista Debates*, 15(3), 104–132. <https://doi.org/10.22456/1982-5269.119597>
- Sarrouy, A., Simões, J., & Campos, R. (Eds.). (2022). *A arte de construir cidadania: Juventude, práticas criativas e ativismo*. Tinta da China.
- Sealy, M. A. (2016). *Decolonising the camera: Photography in racial time*. Lawrence Wishart.
- Sedgwick, E. K. (2003). *Touching feeling: Affect, pedagogy, performativity*. Duke University Press.
- Silva, R. [@rogersilvafotos]. (2020a, 24 de abril). *Série: Metamorfose – 07. Não seja pequeno. Quando eu era menor tinha vários preconceitos... Com o outro e comigo mesmo* [Fotografia]. Instagram. https://www.instagram.com/p/B_V9HzeDXCy/?img_index=1
- Silva, R. [@rogersilvafotos]. (2020b, 6 de outubro). *Quando eu era pequeno, deitava no quintal da casa da minha vó a noite na beira do Rio Una, olhava* [Fotografia]. Instagram. https://www.instagram.com/p/CF-1CCQJsSQ/?img_index=1
- Silva, R. [@rogersilvafotos]. (2022, 15 de janeiro). *A vida? Que vida seu Zé? Aquela que tiram de você, que matam sem "querer"* [Fotografia]. Instagram. https://www.instagram.com/p/CYuteOer_nE/

- Silva, R. [@rogersilvafotos]. (2024a, 30 de abril). *Série de autorretratos: Arquitetura do Desaparecimento – 01. A Série Arquitetura do desaparecimento nasce a partir de reflexões sobre o corpo* [Fotografia]. Instagram. https://www.instagram.com/p/C6XXVxKrErX/?img_index=1
- Silva, R. [@rogersilvafotos]. (2024b, 1 de maio). *Arquitetura do Desaparecimento – 02. Perdido num mundo branco, morrendo de medo que ele não se torne vermelho por causa de* [Fotografia]. Instagram. https://www.instagram.com/p/C6Z6vsjRzzK/?img_index=1
- Silva, R. [@rogersilvafotos]. (2024c, 23 de maio). *Série: Arquitetura do Desaparecimento - 06 – Fé. Você já se sentiu só mesmo em meio a uma multidão? Daí em um* [Fotografia]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/C7Sf0-1xArF/>
- Sontag, S. (1977). *On photography*. Farrar, Straus and Giroux.
- Soulages, F. (2010). *Estética da fotografia: Perda e permanência* (I. Poleti & R. Salgado, Trans.). Senac. (Trabalho original publicado em 1998)
- Souto, S. S. de. S. (2020). Aquilombar-se: Insurgências negras na gestão cultural contemporânea. *Metamorfose*, 4 (4), 133–144.
- Souza, N. S. (2021). *Torna-se negro ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Zahar.
- Viviani, M. C. S., & Noronha, D. P. (2021). Práticas decoloniais: A representação dos corpos pelo olhar de Naiara Jinknss. *Esferas*, (22), 264–286. <https://doi.org/10.31501/esf.v0i22.13353>

Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.