

Afetocolagens: a ressignificação de visualidades negras no trabalho de Silvana Mendes

Affect-collages: the resignification of black visualities in the work of Silvana Mendes

Clarice Lima Borges Alves

Universidade Federal de Goiás

Goiânia, Goiás, Brasil

claricelimab@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0003-7108-0458>

Recebido em: 30 de junho de 2024

Aceito em: 30 de julho de 2024

Resumo

O presente artigo utiliza a perspectiva interpretativa da Análise do Discurso para discorrer sobre o papel da imagem fotográfica, em especial a fotografia colonial, na construção de uma memória institucionalizada compartilhada a partir de formações ideológicas hegemônicas e como, no Brasil, isto foi utilizado para inserir sujeitos negros em posições de subalternidade. Para isso, exploramos o arquivo memorial formado a partir da produção do fotógrafo alemão Alberto Henschel (1827-1882) no Brasil e as possibilidades de ressignificação dos imaginários dela advindos a partir do trabalho da multiartista maranhense Silvana Mendes denominado *Afetocolagens: Reconstruindo Narrativas Visuais de Negros na Fotografia Colonial* (2019-2023), escolhido em razão de sua interação com os retratos de Henschel no intuito de romper e alterar visualidades no presente, configurando um “acontecimento”, segundo a teoria pecheutiana. Com isso, buscamos avaliar como a fotografia pode tanto formar arquivos retificados estereotipantes quanto se tornar uma instância artística poderosa de ressignificação de identidades e visualidades.

Palavras-chave: Análise do Discurso. Memória. Fotografia. Ressignificação. Acontecimento.

Abstract

This article uses the interpretative perspective of Discourse Analysis to discuss the role of the photographic image, especially the colonial photography, in the construction of a shared institutionalized memory based on hegemonic ideological formations and how, in Brazil, this was used to insert black subjects into positions of subalternity. To do this, we explored the memorial archive construed by the production of the German photographer Alberto Henschel (1827-1882) in Brazil and the possibilities of re-signifying the imaginaries that come from it through Silvana Mendes' work *Afetocolagens: Reconstruindo Narrativas Visuais de Negros na Fotografia Colonial* (2019-2023), chosen because of its interaction with Henschel's portraits in order to break and alter visualities in the present, configuring an “event”, according to Pecheutian theory. In doing so, we sought to assess how photography can both form stereotypical reified archives as well as become a powerful artistic instance for re-signifying identities and visualities.

Keywords: Discourse Analysis. Memory. Photography. Re-signifying. Event.

Introdução

No campo da Análise do Discurso, a memória é significativa enquanto ordem histórica constitutiva do texto por materializar sentidos e efeitos simbólicos na textualidade e estabelecer relações entre já ditos e não ditos, atravessando os âmbitos da constituição e da formulação do discurso. A síntese entre memória coletiva e história encontra-se, segundo Davallon (1999), na materialidade dos objetos culturais, concebidos como capazes de regular a memória social, dado que, sendo dispositivos duráveis no tempo, eles constituem e conservam determinadas formações e práticas discursivas. A imagem, documento e monumento de produções do passado, configura-se, logo, como um significativo operador de simbolização cultural por gravar uma escolha representacional dentre um conjunto de escolhas possíveis, definindo modos de leitura e de compreensão de textos visuais a partir de determinadas perspectivas ideológicas.

A fotografia, nesse sentido, atua como “um trabalho social de produção de sentido, pautado sobre códigos convencionalizados culturalmente” (Mauad, 1996, p. 7) por meio da retomada ou da refutação de significados presentes na memória coletiva. O discurso fotográfico apresenta-se como passível de expressão e manutenção de imaginários historicamente solidificados, tal como de ressignificação de visualidades pautadas em formações ideológicas que perpetuam a violência e a opressão no meio social. Historicamente, a comunicação fotográfica propiciou a formulação de uma cultura visual assentada em simbologias e valores pertencentes às formações ideológicas hegemônicas, dado a restrição do acesso a sua produção a grupos privilegiados, que promoveram a construção de uma “memória institucionalizada” (Orlandi, 2007) por meio da formação de arquivos que inseriram certos corpos e identidades em posições de subalternidade, formulando imaginários racializados e genderizados nas artes visuais a partir de reproduções simbólicas de assujeitamento e objetificação.

No Brasil, isso pode ser percebido nos arquivos da fotografia oitocentista, que fundou as bases da política de representação visual do país a partir do estabelecimento de diferenças e hierarquias por índices imagéticos que ainda circulam nas práticas representacionais contemporâneas. Neste período, a imagem era subserviente ao projeto imperial, constituindo um modo de informar e fixar identidades e relações sociais, hierarquizadas porém ainda representadas de modo pacífico sob a organização do Império, mediante a criação de realidades por padrões de representação e esquemas estéticos que transformavam indivíduos em estereótipos visualmente identificáveis. Um dos fotógrafos mais proeminentes e

produtivos da época foi Alberto Henschel (1827-1882), alemão que atuou no Brasil na segunda metade do século XIX e autor de retratos que permanecem em meios de circulação social, especialmente as suas *cartes de visite* de sujeitos negros, que chamam atenção pela objetificação, exotização e erotização dos corpos, reduzidos a “tipos” em um padrão imagético taxonômico que institui a alteridade e a submissão.

Apesar da capacidade da produção fotográfica de formular e manter imaginários, Pêcheux (1999) aponta para a ocorrência de um jogo de forças no interior do âmbito da memória entre a veiculação sistemática de dizeres fundamentados e o rompimento do *continuum* discursivo pelo deslocamento de sentidos culturalmente consolidados, possibilitando a desarticulação de implícitos nocivos e a reelaboração de formações discursivas danosas. Tendo isso em consideração, nota-se, hoje em dia, a utilização da arte como forma de resistência e contraposição a formações ideológicas de dominação, inclusive no âmbito fotográfico, como elaborado pela multiartista visual, negra e maranhense, Silvana Mendes em sua série *Afetocolagens: Reconstruindo Narrativas Visuais de Negros na Fotografia Colonial* (2019-2023). Com o suporte artístico da colagem digital, Mendes se apropria e manipula fotografias coloniais, interferindo sobre as suas visualidades negativas e atribuindo-as elementos afetivos com o intuito de questionar e ressignificar essas imagens e os sentidos comumente atribuídos a elas. O seu trabalho artístico constitui, dessa forma, uma força de desmobilização de narrativas visuais racistas, podendo ser caracterizado como um “acontecimento” (Pêcheux, 2012, p.17), gerado a partir das possibilidades do dizer que não foram contempladas na construção do sujeito negro brasileiro no campo das artes.

Diante do exposto, este trabalho, regido pelo viés interpretativo da Análise do Discurso, devido a sua produtividade crítica e teórica em relação às dinâmicas entre memória, história e ideologia, propõe a investigação do discurso fotográfico como documento da memória institucionalizada, capaz de administrar percepções coletivas, porém também como meio de modificar os sentidos estabelecidos no coletivo. Para isso, realizou-se uma análise de fotografias coloniais, com foco no trabalho de Alberto Henschel, e, sequentemente, da ressignificação de suas visualidades negras pelas construções de Silvana Mendes. Foram selecionadas, dentre as imagens produzidas pela artista maranhense desde 2019, duas *afetocolagens* veiculadas pelo Instagram, e posteriormente expostas em mostras de museus, por terem sido desenvolvidas a partir de fotografias de Henschel de mulheres negras não identificadas, e, portanto, desapropriadas de suas identidades, histórias e humanidade, e cuja dignidade a artista busca resgatar. Ademais, as colagens em questão foram preferidas por

manterem aspectos regulares das fotografias e utilizarem retratos relativamente conhecidos, enfatizando o confronto entre as forças do passado e do presente e a “relação entre a consciência racial e a descolonização do corpo *negro*, bem como entre as ofensas racistas e o controle do corpo *negro*” (Kilomba, 2019, p.128, grifo da autora).

Fotografias coloniais: os retratos de Alberto Henschel

Susan Sontag, em seu livro *Sobre a fotografia* (2004, p.10), estipula que “existe sempre uma agressão implícita em qualquer emprego da câmera”, tendo em vista que fotografar é, segundo a autora, apropriar-se do corpo fotografado, sua existência histórica e lugar social, a partir da impressão de um olhar específico que eterniza, na estaticidade da imagem, o investimento de um sentido marcado ideológica e culturalmente. Orlandi (2001, p.66) corrobora tal afirmação a partir da delineação da “divisão social do trabalho da leitura”, a partir da qual distingue-se, no interior do corpo social, os que detém direito à administração sócio-histórica da produção e interpretação dos sentidos e os que realizam cotidianamente o trabalho de sustentação e repetição dos já-ditos gravados na memória coletiva e em seus bens culturais. A divisão social da leitura, portanto, determina os gestos de apreensão e compreensão de materialidades discursivas de acordo com perspectivas hegemônicas, estabilizando e institucionalizando imaginários sociais e sítios de significância.

Em uma sociedade edificada pela colonialidade, a fotografia legitimou modalidades de recepção e interpretação de signos provenientes do imaginário colonizador, registrando, na memória do colonizado, tipos e narrativas visuais que oportunizaram uma educação do olhar adequada à visão dos aparelhos ideológicos dominantes. Os retratos da sociedade oitocentista imperial brasileira, como aponta Mauad (2008), foram relevantes na fundação deste acordo de olhares, tendo em consideração que operaram em prol da fabricação de identidades estereotipadas que, ultimamente, fundaram a cultura visual do país. De acordo com a pesquisadora, a comunicação fotográfica da época “com toda a sua possibilidade de encenação, inventava uma memória para ser perenizada, eternizando-se na emulsão fotográfica uma vontade de ser” (p. 78), tornando os seus bancos de imagens em inventários de representações simbólicas a serem reproduzidas discursivamente ao longo dos séculos em um ciclo de contínua re-institucionalização de sentidos e manutenção de ordenações sociais.

O arquivo memorial resultante dessas imagens fabricou realidades e narrativas desiguais por meio da manipulação de códigos visuais figurativos de significações implícitas, como é possível observar, por exemplo, na utilização de trajes de acordo com os lugares e as

significações que pretendiam-se atribuir aos diferentes corpos e classes no âmbito da matriz colonial de poder. Enquanto as visualidades produzidas sobre as elites eram permeadas de emblemas diferenciadores de poder, os retratos de pessoas negras, muitas vezes escravizadas, foram perpassados por efeitos de sentido reducionistas e racistas que destituíram a humanidade dos fotografados, relegando-os a uma posição social de dominação e alienação no âmbito imagético, reforçada pela ausência da identificação das pessoas e pela destinação dos retratos, utilizados como cartões-postais para viajantes estrangeiros ou como evidências etnográficas de diferenças (Nery, 2023). No Brasil, o acervo fotográfico colonial demarcou a sistematização de corporeidades por meio de idealizações estereotipadas, advindas de escolhas representacionais ideologicamente motivadas, que conservam, na materialidade das narrativas visuais, um sistema de regularização hierárquica de identidades que permanece no meio social, no qual o sujeito negro ainda é representado e percebido por meio de “fantasias brancas sobre o que a *negritude* deveria ser” (Kilomba, 2019, p.38, grifo da autora).

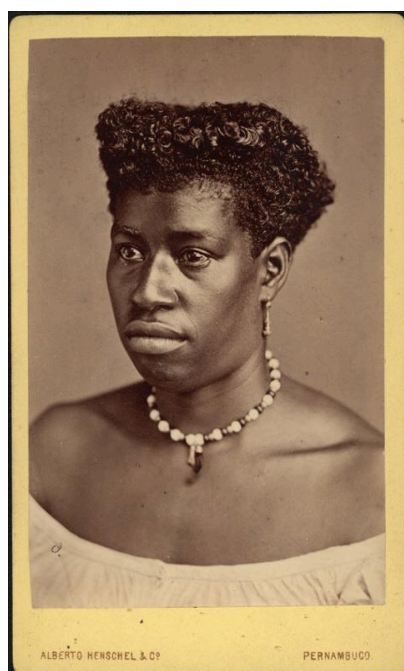
A fotografia foi responsável pela produção de imagens de controle de visualidades negras por conter investimentos de sentidos determinados por aqueles que possuíam os seus meios de produção, usualmente alinhados à lógica colonial dominante, se tornando agentes culturais imperiais, sendo um exemplo primordial Alberto Henschel e as suas *cartes de visite*, posteriormente incluídas e difundidas por obras como o *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*, de Boris Kossoy (2002), e *O negro na fotografia brasileira no século XIX*, de George Ermakoff (2004). Por meio de práticas de representação vazias de referências identitárias e de possibilidades de agência, com a adoção de poses e fundos padronizados que representam tanto a pretensa harmonia do sistema escravista brasileiro pretendida pelo Império, quanto a desumanização dos indivíduos, os retratos de Henschel formularam catálogos de pessoas/objetos e contribuíram para a formação de um conhecimento racializado degradante do outro, simbolicamente transformando o sujeito afro-brasileiro em um objeto genérico e manipulável, ou seja, estereotipado. Segundo Stuart Hall, “a estereotipagem reduz, essencializa, naturaliza e fixa a ‘diferença’” (Hall, 2016, p. 191, grifo do autor), constituindo um mecanismo de manutenção da ordem social e simbólica por meio da colonização de individualidades. Ao incorporar o mecanismo da estereotipagem na fabricação de bens culturais, assegurou-se a formação de uma identidade coletiva marcada pelo signo da alteridade colonizada e subalternizada pela inscrição do simbólico na imagem, “operador de memória social” (Pêcheux, 1999, p.51), que repercutiu ao longo do tempo no interior de práticas discursivas.

Figura 1 - Mulher negra de turbante



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles

Figura 2 - Mulher negra não identificada



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles

O olhar tipificador de Henschel pode ser percebido nas fotografias acima, que evidenciam duas mulheres negras não identificadas com posturas e roupas semelhantes, sendo os aspectos diferentes o uso do turbante pela primeira retratada, que demonstra a sua ancestralidade africana, porém também a exotiza frente ao olhar eurocêntrico preconceituoso, e pelos acessórios, mínimos e desiguais. A semelhança e rigidez das imagens constata a planificação e o aniquilamento de suas subjetividades, inserindo-as em um não lugar de vazio identitário, histórico e relacional, elaborando imagens estereotipadas pela negação de suas individualidades. Os vestidos excessivamente decotados para a época, exibindo os ombros e as clavículas, demonstram a erotização e a objetificação de seus corpos, que são apresentados de modo passivo frente à ação predatória da câmera (Sontag, 2004), a não ser pelo olhar direto e quase desafiador da mulher de turbante, que observa o espectador em uma retribuição do olhar, comumente unilateral em fotografias, e em uma afirmação de sua presença.

A excepcionalidade desse olhar em contraste com as outras *cartes de visite* do autor, nas quais os rostos majoritariamente se voltam para a esquerda, evitando o encontro com a câmera, popularizou este retrato, que posteriormente se tornou símbolo de movimentos e capa de livros, dentre eles *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*, de Abdias Nascimento (2017), e gerou a associação popular da fotografada com Luísa Mahin, liderança da Revolta dos Malês, ocorrida em Salvador em 1835, e mãe do poeta, advogado e abolicionista Luís Gama, apesar da fotografia ter sido produzida anos após a sua juventude. As brechas históricas que se impõem sobre as vidas dessas mulheres tornaram-as anônimas no fluxo histórico, viabilizando casos de identificação errônea, sendo outro exemplo relevante o de Tereza de Benguela, líder quilombola do séc. XVIII que, pela ausência de seu registro fotográfico, tem diversas imagens de mulheres negras não identificadas atreladas a seu nome, expondo a dissolução e o apagamento da memória, da história e da identidade dessas mulheres, individuais porém tornadas indistintas sob jugo do imaginário e do olhar brancos.

Essas imagens, assim, tal como as outras *cartes de visite* de Henschel, ocupam uma função simbólica na manutenção das opressões por promoverem a constituição de uma ética do olhar que indica as modalidades de recepção e interpretação desses signos. Imagens, redutos temáticos e suportes de memórias, são capazes de ensinar gramáticas visuais a partir de programas de leitura que assinalam certas posições interpretativas aos espectadores a partir de efeitos de repetição e reconhecimento, possibilitando a constituição de uma “comunidade de olhares” (Davallon, 1999, p.31), especialmente nociva para mulheres negras, dado que,

como apontou Lélia Gonzalez (2020, p.174), “ser mulher e negra (ou negra e mulher?) implica ser objeto de um duplo efeito de desigualdade muito bem articulado e manipulado pelo sistema que aí está”, sendo a desumanização e a invisibilização de sua existência algo que acontece pela intersecção de opressões, nomeadamente o racismo e o sexismo, posicionando-a em um “terceiro espaço” (Kilomba, 2019, p. 97), apartado da comunidade de mulheres e de afrodescendentes.

A reprodução contínua e hegemônica dos sentidos e olhares racistas, reducionistas da humanidade, se mantém pelo fato da interpretação ser realizada “entre a memória institucional (arquivo) e os efeitos da memória (interdiscurso)” (Orlandi, 2007, p.68), fazendo com que os campos de sentido hegemônicos se repitam tanto em materialidades discursivas quanto em modos de convivência social, propiciando a recorrência de pressupostos preconceituosos quanto à existência e subjetividade dos sujeitos retratados e os que se assemelham a eles. Representações imagéticas de indivíduos negros no Brasil, portanto, “construíram e educaram a população brasileira de forma acrítica, com sua capacidade de produzir uma realidade amena e idealizada” (Meirinho, 2020, p. 57), sendo os catálogos de pessoas/objetos provenientes dos retratos de escravizados de Alberto Henschel fundamentos dessa educação imagética. Ao carregarem visualidades de pessoas negras de elementos de domesticação, generalização e erotização, principalmente das mulheres, as fotografias de Henschel manipularam a realidade, fabricando instâncias interpretativas que inscreveram, no âmbito da memória, sentidos racistas ainda presentes em práticas representacionais racializadas.

Afetocolagens: o trabalho de Silvana Mendes

A institucionalização desses estereótipos raciais estéticos na memória discursiva coletiva dificultou e invisibilizou as tentativas de promoção de uma pluralidade representacional em produções artísticas, fixando, nas ordens da formulação do discurso e da operação da interpretação, a reprodução de sentidos estabilizados. Pêcheux (1999), todavia, aponta para a possibilidade da desestabilização da regularidade desse *continuum* histórico-interpretativo por meio da ocorrência de um “acontecimento”, unidade localizada no encontro entre a atualidade e a memória capaz de formular uma nova instância discursiva. Apesar dos gestos de interpretação e dos sítios de significância estarem, em certa medida, previstos pela estabilidade das formações discursivas em pauta, ainda há a possibilidade, no interior do interdiscurso, do sentido vir a ser outro pela atualização das condições de produção e da função-autor, rompendo a conformidade dos sentidos via um acontecimento, que

“provocando interrupção, pode desmanchar essa ‘regularização’ e produzir retrospectivamente uma outra série sob a primeira” (Pêcheux, 1999, p.52).

Nessa perspectiva, há, atualmente, um movimento de retomada e criação de trabalhos imagéticos por artistas negros que instauram acontecimentos frente à regularidade das representações limitadas e racistas de pessoas negras ao reformarem a memória por contextos positivos e afetivos de produção desde o olhar negro. Exemplos recentes de elaboração e de interpretação de contra-discursos que intervêm nas formações ideológicas hegemônicas contém o resgate, por pesquisas acadêmicas, do estudo etnográfico de 1916 de Manuel Querino, *A raça africana e seus costumes na Bahia*, que utilizou a fotografia e a memória oral para a identificação das contribuições da população afro-brasileira na formação sociocultural do país, bem como a produção contemporânea de artistas como Silvana Mendes, Rosana Paulino, Fernando Banzi, Gê Viana, dentre outros que modificam fotografias coloniais com técnicas de colagem que renunciam a autoridade colonial do centro e oferecem outras possibilidades narrativas pela criação a partir dos não ditos do discurso.

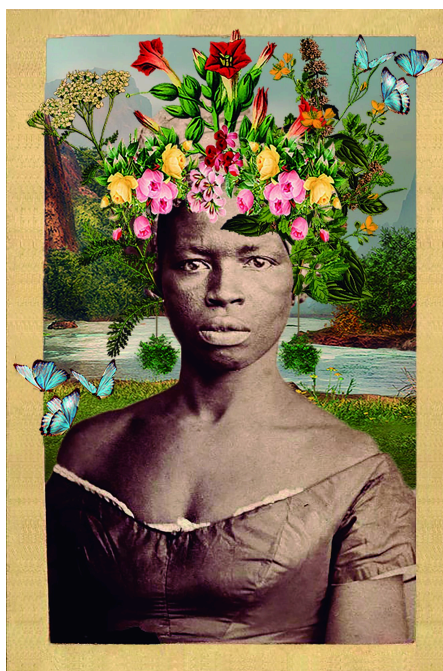
O trabalho da colagem é especialmente significativo como acontecimento pela promoção da interferência direta nos sentidos estabilizados ao atuar na zona de indeterminação representacional do repertório memorial disponível, deslocando os programas de leitura comumente definidos aos retratos. Isso ocorre uma vez que o assujeitamento das fotografias permite tanto a solidificação de uma memória discursiva de subjugação, quanto a sua atualização pela atribuição de elementos estéticos que reorganizam as estruturas visuais de poder, interrompendo narrativas coloniais pela atribuição de novos sentidos a imagens históricas, agora pensadas a partir do reconhecimento da humanidade dos retratados, tal como exposto por Silvana Mendes (2022a) em um post no Instagram: “Ela tinha nome, nasceu em algum lugar, alguém chorou sua partida e mesmo sem saber de onde ela veio eu sei que alguém esperou ela chegar. Quem quer que ela seja e onde quer que ela esteja agora, eu só quero que ela saiba que me importo com quem ela era”. As lacunas identitárias e históricas são, por conseguinte, reimaginadas a partir de uma consciência racial atualizada e crítica à hegemonia visual eurocêntrica, materializando novos discursos e perspectivas pela apropriação de imagens.

Assim sendo, o trabalho de colagem digital realizado por Silvana Mendes, cuja pesquisa artística se desenvolve a partir de questões raciais e mediante o uso da colagem, pintura, videoarte e fotografia, se destaca por confirmar que “a opressão forma as condições de resistência” (Kilomba, 2019, p. 69) ao utilizar o repertório da memória institucional como

material de produção, ressignificando suas memórias, simbologias e conotações racistas, e transformando sua realidade material pela introdução de elementos afetivos e curativos. Sua prática artística aproxima-se de uma das propostas de Stuart Hall (2016, p.219) contra a estereotipagem em *Cultura e representação*, considerando que, no lugar de se esquivar do corpo negro e de sua representação comum, subordinada e passiva, Mendes “o toma positivamente, como o principal local de suas estratégias representacionais, tentando fazer com que os estereótipos operem contra eles próprios”, desconstruindo imagens de poder e construindo figuras e narrativas afro-centradas que recuperam a individualidade e a dignidade dos sujeitos.

Reconhecendo o poder da imagem na constituição da memória institucionalizada, a multiartista rompe com significados estabilizados por meio da recuperação de fotos coloniais em arquivos digitais públicos e da posterior alteração com colagem digital, com a qual “rostos são retirados de relações de dominação e inseridos em contextos possíveis de pessoalidade, expressividade e vida” (Mendes, 2022b), para que, por fim, haja a exposição das *afetocolagens* em plataformas digitais, como o Instagram, e em meios materiais, como em lambe-lambes colados em espaços públicos e em museus, tendo o seu trabalho já sido apresentado em diversas exposições, como “Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para os Brasileiros”, no Instituto Moreira Salles de São Paulo entre 2021 e 2022, “Um defeito de Cor”, no Museu de Arte do Rio em 2022, e “Encruzilhadas da arte afro-brasileira”, no Centro Cultural Banco do Brasil Belo Horizonte em 2024. A divulgação das *afetocolagens* em canais de ampla divulgação, especialmente o Instagram, onde a artista atualmente reúne mais de dezoito mil seguidores, interfere nos ciclos de reprodutibilidade de imagens nos domínios midiáticos e de repetição dos sentidos homogêneos pela criação de novos campos de sentido devido ao deslocamento de unidades significantes, questionando o acordo de olhares hegemônico pela apresentação de outras possibilidades discursivas em uma extensa cadeia de circulação social.

Figura 3 - *Afetocolagem* de Silvana Mendes



Fonte: Portas Vilaseca Galeria

Figura 4 - Afetocolagem de Silvana Mendes



Fonte: Página de Silvana Mendes no Instagram

A materialidade fotográfica construída como índice reducionista, arquivo de sujeitos objetificados em representações racistas, renova-se na prática afetiva de Silvana Mendes pela inclusão de elementos discursivos que instalam contraposições entre passado e presente, subalternidade e liberdade, alienação e identidade em imagens já existentes, como

evidenciado nas colagens acima, com as quais tive contato por meio do Instagram, confirmando a importância do meio digital para a divulgação de discursos contra-hegemônicos. A modificação apenas dos arredores das figuras preserva a integridade das corporeidades, respeitando suas existências históricas e, simultaneamente, inserindo-as em contextos de afirmação e enaltecimento simbólico de suas pessoalidades, com a transformação dos cenários neutros do estúdio fotográfico em paisagens vibrantes e únicas, construindo uma contestação imagética às representações tradicionais simplistas solidificadas na memória coletiva.

A adição de cores por meio da inserção de imagens da fauna e da flora contrasta com o tom sépia das fotografias, enfatizando as posições históricas das mulheres no passado enquanto há, paralelamente, a conferência de signos que simbolizam vida, liberdade e mobilidade, em oposição à rigidez e austeridade das fotos de Henschel, com a presença de plantas em floração, borboletas em pleno voo e até mesmo um rio, elementos estéticos representantes de uma natureza que cresce e se afirma como presença a não ser ignorada. A substituição do turbante por um buquê de flores é particularmente significativa pela liberação que promove em relação ao cabelo da mulher fotografada, que provavelmente utilizava o adereço em razão da domesticação colonial de seu cabelo, uma vez que, “Historicamente, o cabelo único das pessoas *negras* foi desvalorizado como o mais visível estigma da negritude” (Kilomba, 2019, p. 126, grifo da autora), sendo que Mendes, em contraposição, positiva o lugar do cabelo ao relacioná-lo a flores. As vestimentas da segunda retratada também foram modificadas, com a inclusão de um véu, que garante uma maior cobertura de seu corpo, antes sexualizado pela considerável exposição da pele, e atribui um sentido de santidade, e de mangas bufantes, semelhantes às utilizadas pela elite na época, conferindo sentidos de nobreza e dignidade, diferentemente da representação original.

Em relação às condições de produção, é prescrito direcionar o olhar para o contexto histórico-social no qual a sujeita enunciativa, Silvana Mendes, se encontra, tendo em vista que as colagens engajam em um jogo de memória e atualidade que confronta a materialidade de objetos culturais do passado e a possibilidade de suas modificações no presente por posições ideológicas e ferramentas de produção modernas e diferenciadas. No âmbito da formação discursiva da memória, observa-se a presença do passado colonial no qual as imagens originais foram produzidas, enquanto na atualidade dispomos da herança racista e sexista resultante desse período histórico, constantemente contestada e refutada por movimentos de resistência. Diante disso, as *Afetocolagens* surgem no cruzamento entre

acontecimentos do passado e processos de ressignificação de relações de poder e de imagens de controle que perduram no presente e definem “historicamente os lugares de subalternidade, animalização e inferioridade da população negra” (Meirinho, 2020, p. 58), desafiando a anterioridade do processo discursivo subjacente à sua produção, e, conseqüentemente, os campos de sentido e imaginários racistas do presente.

Nesse viés, a posição da interlocutora e a sua inscrição ideológica também são essenciais para a criação de efeitos de sentido contra-hegemônicos, uma vez que a função-autor é, aqui, ocupada por uma mulher negra afetivamente alinhada à luta de sua comunidade, no lugar de um fotógrafo europeu que atendia a interesses coloniais, e que distorce a configuração tradicional da divisão social da leitura ao colocar-se como produtora de discursos artísticos, inserindo o seu trabalho no campo de uma arte negra que “funde o objeto do sujeito artista à obra, não apenas na tentativa de demarcar uma categorização ou contexto de subalternidade, mas de trazer uma concepção de contraposição e contestação de como este sempre foi representado e apropriado” (Meirinho, 2020, p.61). A coincidência de seu posicionamento identitário com as mulheres retratadas é igualmente notável, tendo em vista que a ordem racista e misógina suprime duplamente a humanidade e a agência de mulheres negras, fazendo com que as imagens coloniais representem, para elas, não apenas mensagens simbólicas, porém diretrizes normativas de existência, que afetam diretamente a sua vida, que “consiste em uma série de negociações que visam conciliar as contradições que separam nossas próprias imagens internas de mulheres afro-americanas com nossa objetificação como o Outro” (Collins, 2019, p.203). O trabalho de Mendes sobre elas, assim, recupera o direito da mulher negra de ser sujeita de seu discurso e de sua história (Gonzalez, 2020) ao elaborar uma rede memorial que conecta mulheres através do tempo.

Ao contestar as representações raciais e genderizadas pejorativas, contrariando a determinação da outridade e afirmando o pertencimento e a identidade, Silvana Mendes questiona as posições de autoridade e as formações ideológicas que subalternizaram mulheres negras, restringindo e inibindo suas identidades, discursos e memórias. Sua contestação representacional das narrativas visuais pertencentes ao imaginário político de dominação faz com que o seu trabalho participe de movimentos de resistência e renovação estética e discursiva, uma vez que, nele, além da percepção de um regime racista e sexista, há a ressignificação de elementos simbólicos a partir da possibilidade da “retomada, a repetição, a refutação e também o esquecimento desses elementos de saber que são os enunciados” (Possenti, 2009, p.365) da memória coletiva. Os efeitos de sentido resultantes de suas

colagens são do campo da reformulação da memória coletiva, revelando e reconfigurando diretrizes discursivas hegemônicas de criação, bem como abrindo espaço para novas e renovadas interpretações imagéticas.

Conclusões finais

Fazendo uso da perspectiva da Análise do Discurso, foi possível analisar a importância da imagem fotográfica para a constituição de uma memória compartilhada e de uma cultura visual assentada em representações racistas, sexistas e desumanizadoras e como o trabalho sobre elas pode contribuir para a reconfiguração das visualidades e perspectivas no meio social. Para isso, foram apresentadas duas imagens do arquivo de Alberto Henschel e as *afetocolagens* posteriormente geradas pela interferência de Silvana Mendes, que constituem, juntamente à sua série completa de colagens, um “acontecimento” subversivo no interior de uma formação ideológica social ainda carregada de preceitos e preconceitos coloniais. O seu trabalho foi, dessa forma, considerado de extrema relevância ao aproveitar a “presentificação do passado” (Mauad, 2008, p.10) da mensagem fotográfica para revelar os imaginários racistas e estereotipantes que perduram em nossa sociedade e ressignificá-los por meio da colagem digital, atualizando os sentidos histórica e culturalmente construídos sobre visualidades e corporeidades negras.

As modificações apresentadas por Mendes realocam sentidos a partir da conferência de elementos positivos às corporeidades negras, representantes de vida, liberdade e identidade em oposição à reificação promovida pelas *cartes de visite* de Henschel, ressignificando narrativas visuais históricas permeadas por sentidos racistas e simplistas oriundos de uma matriz colonial do poder. Em suas obras, o olhar configura-se a partir das possibilidades do dizer derivadas da memória constitutiva não contempladas na constituição da gramática visual colonial, firmando um acontecimento de resistência e renovação frente às estéticas e discursos tradicionais sobre sujeitos e sujeitas negros nos campos artístico e social, reestruturando a memória no presente a partir da recusa da estereotipagem do passado. O registro fotográfico, após esse processo, deixou de se identificar como um ato predatório que se conforma aos ideais hegemônicos, como apontado por Sontag (2004), e se tornou uma instância de fortalecimento identitário coletivo.

REFERÊNCIAS

- COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e política do empoderamento*. São Paulo: Boitempo, 2019.
- DAVALLON, Jean. A Imagem, uma Arte de Memória?. In: ACHARD, Pierre [et al.]. *Papel da Memória*. Campinas, SP: Pontes, 1999. p.23-38.
- GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: Ensaio, intervenções e diálogos*. São Paulo: Editora Zahar, 2020.
- HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.
- HENSCHER, Alberto. *Mulher de turbante*. Coleção Gilberto Ferrez. Rio de Janeiro, 1870 circa. Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/67157>. Acesso em: 5 set. 2023.
- HENSCHER, Alberto. *Negra de Pernambuco*. Convênio Leibniz-Institut fuer Laenderkunde, Leipzig/ Instituto Moreira Salles. Pernambuco, 1869 circa. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiana/handle/20.500.12156.1/4503>. Acesso em: 5 set. 2023.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano*. São Paulo: Editora Cobogó, 2019.
- MAUAD, Ana Maria. *Poses e Flagrantes: ensaios sobre história e fotografias*. Niterói: Editora da UFF, 2008.
- MEIRINHO, Daniel. Ressignificações contemporâneas dos imaginários racializados nas artes visuais. *Revista Farol*, Espírito Santo, vol. 16, n. 23, 2020, p. 55-70. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/farol/article/view/34029>. Acesso em: 8 set. 2024.
- MENDES, Silvana. *Afetocolagens série II, 2022*. 11 jul. 2022a. Instagram: @sil.vana. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Cf4qJqBpyaA/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em: 3 set. 2023.
- MENDES, Silvana. *As colagens da série Frestas visam reconstruir essas imagens*. 9 out. 2024. Instagram: @sil.vana. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DA4D8TzvisG/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em: 9 out. 2024.
- MENDES, Silvana. *Reconstruindo Narrativas Visuais de Pessoas Negras na Fotografia Colonial*. 19 abr. 2022b. Instagram: @sil.vana. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CciUjqsOf0n/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em: 3 set. 2023

MENDES, Silvana. *sobre o uso da fotografia como documento, como forma de ordenar, criar "verdades" e os usos das imagens*. 16 jun. 2021. Instagram: @sil.vana. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CQM9VHdJZbe/>. Acesso em: 3 set. 2023.

NERY, Karina Silveira. *Colagem e apropriação fotográfica na arte contemporânea brasileira: "Imagens curam imagens"*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2023.

ORLANDI, Eni P. Autoria e interpretação. In: _____. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. 5 edição. Campinas, SP: Pontes Editores, 2007. p. 63-78.

ORLANDI, Eni Puccinelli (org.). *Discurso fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional*. 2 edição. Campinas, SP: Pontes, 2001.

PÊCHEUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. 6 edição. Campinas, SP: Pontes Editores, 2012.

PÊCHEUX, Michel. Papel da Memória. In: ACHARD, Pierre [et al.]. *Papel da Memória*. Campinas, SP: Pontes, 1999. p.49-58.

POSSENTI, Sírio. Teoria do discurso: um caso de múltiplas rupturas. In: MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Christina (orgs.). *Introdução à Linguística: fundamentos epistemológicos*. 4 ed. Vol. 3. São Paulo: Cortez, 2009. Cap. 10, p. 353-391.

PORTAS VILASECA GALERIA. *Silvana Mendes*. Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.portasvilaseca.com.br/wp/br/artistas/silvana-mendes/>. Acesso em: 3 set. 2023.

SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. 1 edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Vasconcellos, C. S. (2009). O Uso de Fotografias de Africanos no Estudo Etnográfico de Manuel Querino. *Sankofa (São Paulo)*, 2(4), 88-111. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/sankofa/article/view/88747>. Acesso em: 3 set. 2024.