arcos DESIGN

Fotopintura como estratégia para acionar imaginários sobre corpos racializados na obra de Fernando Banzi

Ariadne Fernanda de Souza Grabowski (UFPR)
afsgrabowski@gmail.com

Ronaldo de Oliveira Corrêa (UFPR)
olive.ronaldo@gmail.com

Maria Lucia Leite Ribeiro Okimoto (UFPR)
lucia.demec@ufpr.br

Audrey Tieko Tsunoda
atsunoda@gmail.com

Arcos Design
Rio de Janeiro, v. 16, n. 2, Julho 2023, pp. 197-216. ISSN: 1984-5596
https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign

Fotopintura como estratégia para acionar imaginários sobre corpos racializados na obra de Fernando Banzi

Resumo: Esse texto tem por objetivo analisar as estratégias de atualização de corpos racializados por meio da série *Tipos* (2018) do artista paulista Fernando Banzi, composta por 28 fotopinturas digitais aplicadas em retratos no formato carte-de-visite do fotógrafo Alberto Henschel, realizados em Recife e Salvador, no período de 1860. Para tanto, utilizamos entrevista do autor sobre a série, disponibilizada no Museu da Imagem e do Som (MIS-SP); textos de divulgação presentes no portfólio do artista; notas de diário de campo (julho de 2022) e aporte teórico. Propomos a apresentação deste conjunto de imagens como estratégia para refletir sobre os enunciados acerca do acionamento de imaginários nacionais sobre corpos racializados.
Palavras-chave: Imaginário. Fotopintura. Fernando Banzi. *Tipos* (2018). Alberto Henschel.

Photopainting as a strategy to activate imaginaries about racialized bodies in the work of Fernando Banzi

Abstract: *This text aims to analyze the strategies for updating racialized bodies through the series Types (2018) by São Paulo artist Fernando Banzi, composed of 28 digital photopaintings applied to portraits in the carte-de-visite format by photographer Alberto Henschel, made in Recife and Salvador, in the period of 1860. For this purpose, we used an interview with the author about the series, made available at the Museu da Imagem e do Som (MIS-SP); promotional texts present in the artist's portfolio; field diary notes (July 2022) and theoretical support. We propose the presentation of this set of images as a strategy to reflect on statements about the triggering of national imaginaries about racialized bodies.*
Keywords: *Imaginary. Photopainting. Fernando Banzi. Types (2018). Albert Henschel.*

1 Introdução

Tipos (2018) consiste em um conjunto de 28 retratos colorizados por meio da fotopintura digital, pelo artista Fernando Banzi. As imagens são registros de pessoas de ascendência e/ou origem africana, feitos em Recife e Salvador pelo fotógrafo teuto-brasileiro Alberto Henschel (1827–1882), no período de 1860, quando atuou como Photographo da Casa Imperial durante o segundo reinado[1].

Fernando Banzi é um homem branco, jornalista, pós-graduado em fotografia, fotógrafo freelancer, trabalha e reside em São Paulo (SP). Integra o coletivo Goma Oficina Plataforma Colaborativa[2], atua em arquitetura, intervenção urbana, fotografia, artes plásticas, design e produção cultural. Apresentou a série *Tipos* (2018) no Museu da Imagem e do Som (MIS-SP), como parte do projeto anual *Nova Fotografia,* que tem por objetivo "criar um espaço permanente para exposição de projetos fotográficos de artistas promissores" (MIS, 2022).

Tomamos conhecimento do trabalho de Fernando Banzi em uma oficina sobre intervenção fotográfica[3] ofertada pelo Arquivo Coleções de Histórias Ordinárias (ACHO)[4], de Campinas-SP. O artista dedicou dois dias

1 É preciso localizar a natureza dos arquivos que guardam a produção fotográfica de Alberto Henschel. Alemão radicado no Brasil, em 1866, atuou como empresário no campo da fotografia, tendo produzido um grande número de retratos no formato *carte-de-visite*. Na dissertação de mestrado de Monica Cardim (2012), por intermédio do cotejamento das fotos "de brancos com as fotos de negros", produzidas por Henschel, a autora comprova que "a produção das últimas visava a atender a uma demanda por imagens tipificadoras, adequadas ao colecionismo de caráter etno-antropológico" (CARDIM, 2012). A autora pontua que não teve por objetivo afirmar que Alberto Henschel baseava-se, diretamente, em concepções científicas que caracterizavam hierarquicamente distintos grupos humanos para produzir seus retratos de negros e de brancos. O que ela afirma é que, "como um excelente empreendedor da área da fotografia nascido na Alemanha e atuante no Brasil, Henschel soube identificar a potencialidade comercial dos retratos de negros que atendessem à demanda étnico-antropológica de colecionadores e pesquisadores europeus" (CARDIM, 2012).

2 Goma Oficina Plataforma Colaborativa é um coletivo interdisciplinar formado por arquitetos, designers, fotógrafos e pesquisadores que atua desde 2010 em São Paulo.

3 A oficina aconteceu dentro da programação da I Feira Mamona 2022, no Atelie CASA Campinas/ SP. A Mamona é um projeto de biblioteca e livraria de Fotolivros realizado por Helio Carvalho e Estefania Gavina.

4 O projeto, criado em 2004 por Estefânia Gavina e Fabiana Bruno, possui cerca de 15 mil fotografias e "reúne achados de fotografias que um dia perderam seu lugar de origem, sendo abandonadas, esquecidas em demolições urbanas, ou então descartadas, lançadas em caçambas de entulhos" (ARQUIVO COLEÇÕES DE HISTÓRIAS ORDINÁRIAS, 2004). O espaço fica situado no Ateliê Casa em Campinas – SP.

para compartilhar notas sobre sua produção. Nesta ocasião, chamou a atenção o modo como ele narrou sobre a colorização de retratos da série *Tipos* (2018), como um meio de conferir "direito à subjetividade" às mulheres e aos homens escravizados retratados (RIBEIRO; CUSTÓDIO, s.d.).

As imagens da série *Tipos* (2018) seguem o padrão *carte-de-visite*, um tipo de fotografia caracterizada por seu formato reduzido. Por convenção, o *carte-de-visite* contém uma fotografia de cerca de 9,5 x 6 cm montada sobre um cartão rígido de cerca de 10 x 6,5 cm. Patenteada por Eugène Disdéri (1819-1889)[5] em 1854, o invento permitiu a produção em massa de fotografias (MAUAD, 1996). Frequentemente, os cartões eram trocados com dedicatórias, ação que popularizou a arte do retrato e tornou-se um modismo na segunda metade do século XIX (BRASILIANA FOTOGRÁFICA, 2016).

O procedimento de intervenção – fotopintura digital - se deu a partir da ressignificação dos signos plásticos presentes nos registros imagéticos históricos de pessoas negras, existentes em arquivos como o Portal Brasiliana Fotográfica[6] do Instituto Moreira Salles (IMS) e dos significados cristalizados sobre essas pessoas na memória popular e, em alguns casos, na historiografia sobre o processo colonial/escravista brasileiro.

O artista afirma que o convite o qual as imagens pigmentadas fazem a quem às vê, permite outros modos de imaginar os eventos biográficos e experiências vividas por mulheres e homens escravizados. Fernando entende que ao manipular os elementos visuais da imagem, altera seu conteúdo, explicitando a unicidade (individualidade) de cada sujeito retratado. Para o artista, por meio da fotopintura, é possível àquelas pessoas "renomear-se, redefinir-se, trajar-se com novas cores", por fim, "tornar-se humano" (RIBEIRO; CUSTÒDIO, s.d.).

De alguma forma, manipular a imagem, e assim a imaginação sobre as pessoas retratadas, permite alguma agentividade (GELL, 2018) dessas imagens. Elas, as imagens, nos afetam, produzindo em nossas experiências sensíveis a reflexividade que nos mobiliza para o tema da violência colonial e a constituição da sociedade brasileira. Nesse sentido, a série constitui um espaço para as práticas de resistência étnico/racial, cujo propósito de produzir uma sociedade plural se impõe como projeto.

5 André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889) foi um fotógrafo francês representante do retrato fotográfico popular de corte academista.

6 Brasiliana Fotográfica é um portal digital que reúne acervos fotográficos do Brasil e do exterior. Foi fundado em 17 de abril de 2015 pela Biblioteca Nacional e pelo Instituto Moreira Salles.

Neste artigo temos por objetivo refletir sobre como a intervenção realizada pelo artista, tensiona os regimes de visualidade, em especial fotográficos/documentais, e a formação de imaginários nacionais sobre os corpos racializados negros. Informa esse objetivo o entendimento de que a imagem, enquanto um artefato/sistema técnico produzido na sociedade capitalista moderna, tornou-se protagonista na e para a constituição de narrativas sobre a realidade, o processo histórico e a constituição de subjetividades. Ademais de ser um território de disputas simbólicas importante para as disciplinas expressivas como as artes visuais, cinema, design, entre outras.

Por imaginário, filiamo-nos à noção de Gaston Bachelard, que define o imaginário como:

> *Um tipo peculiar de universo de imagens, uma constelação peculiar de imagens, surgidas ou segregadas pelo imaginário humano, com sua própria estrutura interna, seu código, sua lógica interna, com a peculiar sistematicidade orgânica de um tecido (*BACHELARD *apud* LAPOUJADE*, 2007, p.98)*

A estratégia metodológica utilizada baseou-se num conjunto heterogêneo de documentos, são eles, a entrevista de Fernando Banzi sobre a série, disponibilizada pelo Museu da Imagem e do Som (MIS-SP); textos de divulgação presentes no portfólio do artista; notas de diário de campo (julho de 2022) e aporte teórico. Almejamos interpretar, a partir das fontes listadas, os sentidos explicitados em sua narrativa. Ademais de refletir sobre as imagens produzidas e seus efeitos de sentido na instituição de formas de resistência.

FIGURA 1. Série Tipos (2018). Fonte: Dos autores (2022) com base em Banzi (2018).

2 Fotografia como marcador social

Alberto Henschel, conhecido pelo registro das paisagens do Rio de Janeiro e do cotidiano da monarquia brasileira durante o Segundo Reinado, registrou diversos extratos sociais do Brasil oitocentista: retratos geralmente no formato *cartes-de-visite* foram tirados da nobreza, dos comerciantes ricos, da classe média, e também de negros e negras, escravizados e libertos, em um período anterior à Lei Áurea (CUSTÓDIO; RIBE, s.d.).

No Brasil, houve desenvolvimento das atividades fotográficas a partir da década de 1860. A partir de um panorama sobre a difusão do retrato de estúdio traçado por Boris Kossoy (2002), no Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro, é possível perceber que:

> *Nas últimas décadas do século avolumava-se o número de estabelecimentos fotográficos em virtude da nova clientela constituída de comerciantes urbanos, professores, profissionais liberais, funcionários da administração, entre outros elementos de uma classe que almejava ter sua imagem perpetuada pela fotografia (KOSSOY, 2002, p.11)*

Neste trecho, destacamos que almejar "ter sua imagem perpetuada pela fotografia" pode ser uma pista para entender que o *carte-de-visite* – enquanto um formato fotográfico nesse momento específico da sociedade oitocentista brasileira –, atuou como um marcador de classe. De acordo com Leite (2016), houve um planejado processo de solidificação das fotografias *cartes-de-visite*. Nesse processo, que relaciona questões técnicas, sociais e mercadológicas, a fotografia operou como uma mediação que contribuiu para demarcar lugares e posições sociais.

Ressaltamos que não entendemos a fotografia como uma analogia da realidade. Nesse sentido, José de Souza Martins (2013) argumenta sobre a necessidade de uma sociologia do conhecimento visual para ler e interpretar a imagem, em particular a fotográfica. O autor denota o reconhecimento da imagem fotográfica como documento do imaginário social, e não preponderantemente como documento da factualidade social. Além disso, a fotografia, nessa acepção, é compreendida como uma opção que se formula diante de um conjunto de escolhas possíveis. Interessa, portanto, observar como as representações[7] existentes nas imagens operam como marcadores de classe, de gênero e de raça.

Fernando Banzi indica que os *cartes-de-visite* também tinham a função de servir para a "venda de escravos/escravizados, como se o 'senhor de gente' tivesse vários objetos ali na mão dele e ele iria vender essas pessoas a partir dessas cartas de visitas"[8]. Nesse aspecto, a produção dessas fotografias também operava como imagens-arquivo, na medida em que foram, e continuam a ser, formadas por múltiplas representações sedimentadas umas sobre as outras (BARRIENDOS, 2019), no processo descontínuo da heterogeneidade histórico-estrutural da modernidade/colonialidade. Na definição de Barriendos (2019), as imagens-arquivo podem ser entendidas como signos disparadores de múltiplos imaginários subjacentes e sua utilidade para o estudo das culturas visuais globais reside no fato de que, por meio de sua análise, é possível avançar na construção interdisciplinar da "arqueologia decolonial"[9].

7 Aqui, entendemos representação conforme proposto por Didi-Huberman, no sentido "estético e político" da palavra (DIDI-HUBERMAN, 2018).

8 Fernando Banzi, entrevista para o Museu da Imagem e do Som (SP), 17 de janeiro de 2019.

9 Para Barriendos a "arqueologia decolonial" descreve-se como uma expressão da colonialidade do ver, que está relacionada à matriz da colonialidade que subjaz a todo regime visual baseado na polarização e inferiorização entre o sujeito que observa e seu objeto (ou sujeito) observado. (BARRIENDOS, 2019, p. 43)

A respeito da proposta de ressignificação e atualização dessas imagens-arquivo, a estratégia adotada por Banzi é a fotopintura, técnica de restauração e colorização de fotografias. Tipicamente difundida pelo interior do Brasil, as fotopinturas tradicionalmente eram feitas a partir de retratos (muitas vezes deteriorados) enviados por famílias que gostariam de ter sua imagem recriada e ressignificada (SANTOS, 2022). Ao longo do século XX, a maioria das fotopinturas no Brasil foram feitas a partir de retratos de documentos trazidos aos ateliês por vendedores ambulantes que visitavam famílias de todo o país, principalmente nas regiões mais distantes dos grandes centros (SANTOS, 2022).

Fernando Banzi afirma que sua base e referência para o uso da fotopintura, foi seu contato com o Mestre Júlio Santos (1944-)[10], que segundo ele, é um dos expoentes na área (diário de campo, junho de 2022). Mestre Júlio realiza a fotopintura analógica, técnica que é obtida a partir de uma "base fotográfica em baixo contraste - que tanto pode ser uma tela quanto uma imagem sobre papel - sobre a qual o pintor aplica as tintas de sua preferência", podendo ser guache, para o papel, e óleo, para as telas (FOTOPINTURA, 2023). Embora se utilize do recurso digital a partir de fotografias e negativos digitalizados, Banzi argumentou que o princípio é o mesmo para a fotopintura analógica (diário de campo, junho de 2022). Para o processo digital, Banzi leva mais ou menos umas três a cinco horas para cada retrato. "Mas acho que o que dá mais trabalho em si é testar, às vezes eu testo três ou quatro tons de pele diferentes para tentar achar qual é o tom de pele que mais pareça"[11].

Na oficina, Fernando mencionou o exemplo de Mestre Júlio que, diante da imposição causada pelas novas tecnologias de captura e restauração de imagem e do desaparecimento no mercado brasileiro de insumos fotográficos analógicos, transpôs sua técnica para o *Photoshop*[12], onde reconfigurou suas ferramentas de acordo com as necessidades da fotopintura (SANTOS,

10 Mestre Júlio Santos (1944-) dedica-se ao desenvolvimento, execução e divulgação da fotopintura, técnica fundamental na construção da memória visual do povo brasileiro. Atualmente utiliza de forma criativa e experimental as ferramentas do Photoshop para realização da fotopintura digitalmente. Seu trabalho ganhou destaque em diversas exposições coletivas e individuais dentro do Brasil e no exterior. A despeito da notoriedade que seu nome vem recebendo das instituições de arte e da mídia, Mestre Júlio continua atendendo pedidos de fotopinturas encomendadas por famílias de todo o país (SANTOS, 2022).

11 Fernando Banzi, entrevista para o Museu da Imagem e do Som (SP), 17 de janeiro de 2019.

12 Adobe Photoshop é um software caracterizado como editor de imagens bidimensionais desenvolvido pela Adobe Systems.

2022). Em um trecho destacado no portfólio virtual do Mestre Júlio, há o entendimento de que:

> *Na América Latina e em outras periferias do globo, a pigmentação dos retratos ganhou um sentido extra e novas camadas simbólicas, pois vão além do embelezamento de fotografias planejadas com rigor e bem executadas em estúdio. Sua difusão nesses países tem força pois a fonte da criação está nas fotografias simples, comuns, e o resultado não é apenas coloração, mas restauração e imaginação (SANTOS, 2022)*

A partir desta relação com a imaginação e o contexto histórico da fotopintura, Banzi destacou que as pessoas retratadas, ao encomendar as fotopinturas, costumavam descrever como gostariam de ser representadas (diário de campo, julho de 2022). Manifestar os desejos de como desejavam que fosse a adição de cores no rosto, qual a base pictórica para as vestimentas, detalhes e acessórios, pinturas do fundo, e todos estes enunciados, evidenciam como a técnica da fotopintura permite "a inserção de elementos do mundo que agora podem habitar a imagem e constituir o sujeito de outra forma" (BRACCHI, 2020). Em outras palavras, é possível aferir que a fotopintura materializa, em alguma medida, os imaginários sobre si.

Ademais, essa relação entre sujeito e fotopintor instaura oura relação entre produtor e consumidor da imagem. A manifestação material de uma autoimagem, constituída a partir de um regime visual colonial, subverte a linearidade – contiguidade – entre representação e representado. A fotopintura sobrepõe, descontinua, inventa com a pigmentação – e agora com a manipulação digital -, outras visualidades, que estabelecem com a realidade conexões que não estão dispostas no código técnico da imagem fotográfica, mas sim na fatura da colorização, ou seja, na subversão da visualidade produzida pelo aparato técnico e tecnologias da modernidade/colonialidade.

3 Tipos

Destacamos seis imagens da série *Tipos* (2018) a fim de detalhar algumas questões. Banzi faz uso das cores e de padronagens vibrantes, que parecem visitar um imaginário jovial e alegre, como nos quatro cartões da Figura 2. O autor discute essas escolhas, ressaltando que "intervir e ressignificar essas fotografias é uma tentativa de afirmar o fazer artístico como expressão social, que 'apresenta cor e vivacidade' e 'traz à tona e evidencia os tipos sociais fotografados'" (BANZI, 2018). De acordo com o autor, "quando você vê

as fotografias em preto e branco, você vê mesmo como objetos e a fotopintura ela tem essa subjetividade de conseguir criar novas histórias" [13].

FIGURA 2. Seleção a partir da série Tipos (2018). Fonte: Dos autores (2022) com base em Banzi (2018).

Sobre o uso dos pigmentos, Stephanie Ribeiro (1993-)[14] nota que ao dar novas cores para os *carte-de-visite* de Alberto Henschel, Banzi "coloca um óculos sobre os nossos olhos, um óculos da imaginação, que nos faz refletir sobre essas figuras não apenas no lugar de vítimas objeto (...), mas de

13 Fernando Banzi, entrevista para o Museu da Imagem e do Som (SP), 17 de janeiro de 2019.

14 Stephanie Ribeiro é arquiteta Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela PUC- Campinas, escritora, palestrante e feminista negra. Foi uma das autoras do livro "Explosão feminista: Arte, cultura, política e universidade", de Heloísa Buarque de Hollanda, vencedor do Prêmio Rio (Stephanie Ribeiro, s.d).

vítimas PESSOAS [sic] dessa estrutura colonial" (CUSTÓDIO; RIBEIRO, s.d). A escritora, que atuou em coautoria com Banzi e Tulio Custódio[15] na escritura dos textos curatoriais da exposição de *Tipos* (2018) no MIS-SP, também complementa que considera a paleta utilizada pelo artista simbólica, isso, pela somatória de novas cores, tanto no sentido de incluir outras lutas, como a feminina e *lgbtqi+*[16], quanto de se fazer perceber pelas cores que compõem a estética do seu próprio corpo (CUSTÓDIO; RIBEIRO, s.d). Ela afirma que:

> *Fernando Banzi faz uso dessas influências atuais para recolorir esse passado presente, traçando um cruzamento de diversas narrativas e dando, até mesmo para nós, a nova geração, a tal geração "tombamento", a chance de criar pontes e raízes com a identidade que nos foi tirada (CUSTÓDIO; RIBEIRO, s.d)*

Também ressaltamos a escolha do artista em inserir texturas e estampas que remetem a elementos contemporâneos, como na Figura 3, onde reconhecemos na obra da esquerda, o uso da imagem do Manto da Apresentação (sem data), de Arthur Bispo do Rosário (1909- 1988)[17]. Na fotopintura da direita, identificamos três listras brancas, que referenciam a marca Adidas, empresa esportiva alemã conhecida internacionalmente. Em publicação sobre uma exposição de seu trabalho no festival Valongo[18], Fernando Banzi

15 Túlio Custódio é sociólogo, doutorando na Universidade de São Paulo e curador de conhecimento na Inesplorato. Escreve e fala sobre questões de raça, gênero (masculinidades) e desigualdades.

16 LGBTQIA+ é o movimento político e social que defende a diversidade e busca mais representatividade e direitos para essa população. Cada letra representa um grupo de pessoas: Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Queer, Questionando, Intersexuais, Curioso, Assexuais, Aliados, Pansexuais, Polissexuais, Familiares, 2-espíritos e Kink.

17 Arthur Bispo do Rosário (1909-1989), artista sergipano, destacou-se por ter desenvolvido, com objetos cotidianos da instituição em que viveu internado, uma produção em artes visuais reconhecida nacional e internacionalmente (ARTHUR, 2022). Manto da Apresentação (sem data) é o nome atribuído a uma das obras mais importantes realizadas pelo artista (MANTO, 2022).

18 Manifestando-se através de uma multiplicidade de práticas — como exposições, performances, shows, debates, seminários, oficinas, mostras de filmes e um programa de residência artística — realizadas em um ambiente que se propõe enquanto espaço singular de vivência, o Valongo Festival tem como objetivo aprofundar a investigação da cultura visual contemporânea e o sentido mesmo de imagem, abrindo espaço para a experimentação, a pesquisa e o encontro. O Festival, que acontece anualmente desde 2016 no bairro histórico do Valongo, na cidade de Santos (SP), é pensado para oferecer ao público a criação de espaços, trocas e sinapses; de ideias que surgem a partir do convívio social e de proposições estimuladas, discutidas e performadas através da programação oferecida.

conta a respeito dessas escolhas, que afirmam "um novo lugar de representação do trabalho desses fotógrafos e que contemporiza através da fotografia de época" (BANZI, 2018)[19]. Deste modo, é possível perceber que fazer um diálogo com a contemporaneidade, por meio da descontinuidade e sobreposição de significados e representações, é uma estratégia do artista.

Ao promover uma ruptura com a heterogeneidade histórico-estrutural do regime de visualidade colonial, ou seja, com a ideia de progresso que ordena as imagens a partir do contínuo da ancestral-contemporâneo – tal qual uma dicotomia -, Fernando Banzi, na série *Tipos* (2918), realiza o gesto arqueológico decolonial de explicitar as representações que se acumulam na superfície da imagem fotográfica, além disso, inclui – por meio da pigmentação -, outros imaginários que atualizam as disputas que medeiam a racialização de corpos negros na sociedade brasileira no século XXI.

FIGURA 3. Seleção a partir da série Tipos (2018). Fonte: Dos autores (2022) com base em Banzi (2018).

Banzi também ressalta que "como pesquisa e prática o ensaio se mantém em progresso para experimentar novas técnicas e linguagens, ou seja, o processo é tão importante quanto o resultado" (BANZI, 2018). Esse processo de experimentação de técnicas, pode ser compreendido pela lente do contexto histórico da fotopintura. As pessoas retratadas detalhavam características

19 Neste caso Fernando Banzi refere-se à produção de fotógrafos do fim do século 19: Felipe Augusto Fidanza, Friedrich Carel Hisgen, Jacques-Philippe Potteau e o estúdio de Woodbury e Page que, em comum, fotografaram diversas etnias e saíram de seu país de origem para fotografar (BANZI, 2018).

de indumentárias, penteados, acessórios e adornos de suas próprias pinturas. Deste modo existia uma a formação de um imaginário sobre si na descrição destes elementos. De acordo com Eduardo Queiroga:

> *Muitas vezes a encomenda de uma imagem idealizada, que passa pelo embelezamento da pessoa – retirada de rugas ou outros sinais indesejáveis, escolha de vestimentas que não fazem parte do cotidiano do retratado – cumpre o papel de diminuir a desigualdade social, de parecer pertencer a uma classe social mais abastada, de apagar – ao menos na memória familiar – sua situação mais humilde (*QUEIROGA, *2017, p.11)*

Portanto, conforme sinalizado por Daniela Bracchi (2020) existe "um imaginar-se e tornar-se a imagem de um ideal social no diálogo entre a verossimilhança fotográfica e a oportunidade que a pintura traz de sintetizar outros elementos da imagem" (BRACCHI, 2020).

Vale pontuar, ainda que a imaginação seja uma ferramenta útil no processo de subjetivação dos retratados e retratadas, essa é uma estratégia do artista, e não dos grupos subalternos. Nesse sentido, cabe a crítica formulada por Spivak (2010). A autora questiona o fato de que a fala do(a) colonizado(a) é sempre intermediada pela voz de outrem, que se coloca em posição de reivindicar algo em nome de um outro(a) (SPIVAK, 2010). A fala não é entendida num sentido literal, mas a autora pontua a ausência desse caráter dialógico (SPIVAK, 2010). Da mesma forma, podemos entender o processo de autorrepresentação do sujeito subalterno, que no caso da série *Tipos* (2018), não se efetua.

Sobre o processo de pesquisa que antecedeu à produção da série, Fernando comenta:

> *O processo até a exposição começa em 2017 quando tenho contato com essas fotografias digitalizadas, pesquisadas no site Brasilianas do Instituto Moreira Sales, também era recente a chegada dos meus sobrinhos Theo e Alice na família, que foi decisivo para mergulhar de vez na pesquisa e produção do trabalho, ambos filhos de brancos (irmão e irmã) e negros (Cunhada e Cunhado), aos poucos pude perceber que desde bebê já havia uma diferença nas palavras com eles, Theo nasceu de pele branca com traços negroides e Alice de pele retinta, notei que dentro de casa Theo passava e por vezes passa por branco e Alice não, para fora de casa isso se acentua, isso me tocou demais, foi quando queria saber de fato onde estavam os negros na fotografia? Passei sete meses indo e vindo do litoral norte, São Sebastião para São Paulo, foi nesse período que li sobre o assunto (continuo lendo) e fiz minhas pesquisas em tons de pele, tecidos de matriz africana, indumentárias, religião, fotografia do Sec. XIX no Brasil e carte-de-visite. Depois*

> *da pesquisa o trabalho foi pintar e experimentar muito, horas e horas na frente do computador. Tive ajuda de pessoas essenciais, trocas sinceras e necessárias com o fotógrafo e artista Moisés de Patrício, a jornalista Flora Morena e artista multimídia Mariá Gonçalvez. Para chegar o tom de peles usei como base o trabalho da fotografa brasileira Angelica Dass que tem um trabalho magnifico chamado Humanae, onde ela pesquisa o pantone das cores de pele, a para a escolha das músicas no local chamei um amigo e DJ Rogério Silvestre, que somou muito ao trabalho e o texto foi escrito a quatro mãos, pela Stephanie Ribeiro e Tulio Custódio (BANZI, 2019)*

Fernando Banzi mapeou as fotografias, as quais estavam disponibilizadas para domínio público, por meio do site Brasiliana Fotográfica gerenciado pelo Instituto Moreira Salles (IMS)[20]. No entanto, para ter acesso aos originais, foi necessária uma visita no banco de imagens do museu *Rijksmuseum*[21], em Amsterdam (Holanda) e no banco de imagens do Instituto *Leibniz-Institut für Länderkunde*[22], em *Leipzig* (Alemanha).

Vale destacar que o autor mantém a moldura das imagens, onde é possível ler "Alberto Henschel & Co". Esse índice textual permite pensar no contexto de produção e circulação das imagens e ressalta os locais onde Henschel produziu os *cartes-de-visite*, cuja função era apresentar os(as) escravizados(as) ao mercado (BRACCHI, 2020). Além de marcador histórico e social a respeito do consumo dessas fotografias, as bordas são molduras que podem, até certo ponto, destacar e separar a imagem do retratado (BRACCHI, 2020).

A manutenção desses marcadores materiais da e na imagem permite reconstruir a biografia dessas fotografias, como artefatos de identificação de tipos humanos, mediações para a negociação de pessoas escravizadas, documentos históricos em arquivos, e, por fim – mas não de forma permanente -, seu status de obra de arte. Essas marcações convertem-se em rastros que nos permitem reconstruir as disputas travadas em meio a violência da colonialidade do ver, que em articulação com a colonialidade do poder, do ser e do saber, constituem a modernidade.

20 O Instituto Moreira Salles é uma organização sem fins lucrativos fundada pelo diplomata e banqueiro Walther Moreira Salles em 1992, com a criação de seu primeiro centro cultural na cidade de Poços de Caldas.

21 *Rijksmuseum* é o museu nacional dos Países Baixos, localizado em Amsterdã na Praça dos Museus, dedicado a artes e história.

22 O Instituto Leibniz de Geografia Regional possui na Alemanha uma das únicas coleções de materiais significativos em geografia e história. A coleção fotográfica é formada por cerca de 120 000 fotografias históricas desde os anos 1860 com temas de todas as partes do mundo.

4 Considerações

Tipos (2018) de Fernando Banzi, além de permitir a discussão acerca da formação de imaginários nacionais sobre os corpos racializados negros, possibilita a reflexão sobre as práticas de resistência por meio de intervenções em registros fotográficos/documentais. O imaginário materializado por meio da técnica da fotopintura em conjunto com a narrativa do artista sobre sua produção são formas de resistência importantes para pensar no contexto dos regimes de visualidades atuais. Do mesmo modo, a série também pode ser percebida como uma tática para contrapor os diferentes contornos que o racismo toma na sociedade brasileira, sobretudo no âmbito da representação. Tomando o construto histórico do retrato e a fotopintura como substância central da poética do artista, entendemos que atualizar visualmente o modo como essas imagens circulam pode contribuir para uma perspectiva contra hegemônica, ao deslocar o sentido historicamente atribuído aos homens e as mulheres retratados(as) (BRACCHI, 2020).

No entanto, as pessoas retratadas na série *Tipos (2018)* permanecem anônimas. Por mais que se saiba a história por trás dessas imagens, a "situação fotográfica" de onde nasceram e seu contexto de opressão, não é possível investigar como e se esses sujeitos gostariam de ser representados por meio da fotopintura. Com isso, algumas perguntas se abrem. Se as pessoas fotografadas por Henschel foram obrigadas a posar para o retrato, a própria fotografia pode ser entendida como violência para que se torne legível o que está em jogo nas imagens controladas pelo governo colonial? Se o ato fotográfico constitui um testemunho deste embate, a circulação destas imagens, ainda que atualizadas por meio da obra de Banzi, reproduzem essa violação?[23] A escolha da preservação das molduras dos *cartes-de-visite*, as quais funcionam como indícios da memória colonial, sublinham esses valores?

Levando em conta que essa ação é realizada por um artista branco mobilizado pelo tema, retomamos a problemática formulada por Spivak (2010) de que o sujeito subalterno é destituído de qualquer forma de agenciamento. Nesse caso, o fato de um espaço dialógico não se concretizar também recai na impossibilidade de interação direta com os sujeitos retratados, visto que essa é uma intervenção contemporânea em retratos oitocentistas. Por outro

23 Para fazer estes questionamentos, tomamos por base a crítica realizada por Marcelo Ribeiro em *O silêncio da fotografia: Marc Garanger e as mulheres argelinas* ao abordar o fato de que, na tentativa de interpretação de uma foto, fazendo-a dizer o que desejamos ou tememos, podemos dar à foto que olhamos uma voz, para que diga alguma coisa, no entanto "nada disso pode destecer (...) os seus fios de silêncio, que a mantém aberta para outras vozes" (RIBEIRO, 2013).

lado, Spivak (2010) indica que, ainda que não se possa "falar" pelo subalterno, é possível trabalhar "contra" a subalternidade, criando espaços onde tais sujeitos possam se articular.

Uma possibilidade de estudo a partir desta série seria investigar os esquemas de visualidade nos quais elas operam. Para apontar um caminho de análise para *Tipos (2018)*, tomamos o conceito de colonialidade do ver, do historiador da arte mexicano Joaquín Barriendos. Nesse sentido, o conjunto de imagens poderia ser entendido como um objeto de estudo que permite a entrada na escavação das camadas que compõem os corpos e as imagens produzidos na experiência latino-americana, os quais circunscrevem os seguintes elementos: a origem eurocêntrica do saber etnográfico; o peso das retóricas cartográficas imperiais no processo de consolidação das hierarquias etnorraciais; e o racismo epistemológico como elemento constitutivo da formação e da metamorfose do sistema capitalista moderno/colonial (RODRIGUES apud BARRIENDOS, 2019).

Por fim, outro caminho seria pensar a partir desses imaginários os quais se dão *nas* e *por meio das* imagens, como produzem e mobilizam questionamentos sobre a representação dos povos. O imaginário possui uma função social e aspectos políticos, pois na luta ideológica e de legitimação de um regime político existe o trabalho de elaboração de um imaginário por meio do qual se mobiliza afetivamente as pessoas (SERBENA, 2003). Imaginar quem foram esses indivíduos de *Tipos (2018)*, permitindo, assim, diversas possibilidades narrativas e nos convidando a imaginar essas histórias, é, em alguma medida, atuar no campo do imaginário, um espaço onde é possível atuar na luta antirracista e na criação de práticas de resistência.

Referências

ARQUIVO COLEÇÕES DE HISTÓRIAS ORDINÁRIAS. **ACHO Imagens**, 2004. Página inicial. Disponível em: <https://www.achoimagens.org/>. Acesso em: 10 ago. 2021.

ARTHUR Bispo do Rosario. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.** São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10811/arthur-bispo-do-rosario. Acesso em: 27 de agosto de 2022. Verbete da Enciclopédia.

BANZI, Fernando. **Cores e valores**. 2019. Disponível em: https://gomaoficina.com/fotografia/tipos-alberto-henschel/. Acesso em: 27 ago. 2022.

BANZI, Fernando. **Lugar de todos no Photoespaña e no Valongo**. 2018. Disponível em: https://gomaoficina.com/fotografia/lugar-de-todos-no-photoespana-e-no-valongo/. Acesso em: 26 ago. 2022.

BARRIENDOS, J. **A colonialidade do ver**: rumo a um novo diálogo visual epistêmico, Revista Epistemologias do Sul, v.3, n. 1, p. 38-56, 2019.

BRACCHI, Daniela. **Ver e narrar**: verbos para fotolivros. Base de Dados de Livros de Fotografia, 2020. Disponível em: <http://livrosdefotografia.org/artigos/@id/10881/>. Acesso em: [dia] [mês] [ano].

BRASILIANA FOTOGRÁFICA. **Cartões de visita**: cartes de visite. cartes de visite. 2016. Disponível em: https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=3873. Acesso em: 27 ago. 2022.

CARDIM, Monica. **Identidade branca e diferença negra**: Alberto Henschel e a representação do negro no Brasil do século XIX. 2012. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-01072014-123956/. Acesso em: 28 jan. 2023.

CUSTÓDIO, Tulio; RIBEIRO, Stephanie. **Cores e Valores**. s.d. Festival Transatlântico Edição 2021. Instituto Mario Cravo Neto. Disponível em: https://festivaltransatlantico.com.br/pt/fotografo-4/. Acesso em: 27 ago. 2022

DIDI-HUBERMAN, Georges. In: **SESCSP.** Levantes. São Paulo, 2018. Catálogo de Exposição. Disponível em: https://issuu.com/sescpinheiros/docs/levantes_completo_issu

FOTOPINTURA. In: ENCICLOPÉDIA **Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3871/fotopintura. Acesso em: 27 de janeiro de 2023. Verbete da Enciclopédia.

FRANÇA, Ana Claudia Camila Veiga de. **Mulheres no circuito de cinema em Curitiba entre 1976 e 1989**. 2021. Tese (Doutorado em Tecnologia e Sociedade) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

KOSSOY, Boris. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro**: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910). São Paulo: Instituto Moreira Salles. Acesso em: 28 ago. 2022, 2002.

LEITE, M. E. **Retratos de corpo inteiro**: representações no estúdio do fotógrafo. Folha de Rosto, v. 2, n. 1, p. 39-47, 30 jun. 2016.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. O circuito: proposta de delimitação da categoria. **Ponto Urbe,** São Paulo, n. 15, 2014.

MANTO da apresentação. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.** São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35275/sem-titulo-manto-da-apresentacao. Acesso em: 27 de agosto de 2022. Verbete da Enciclopédia.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da Fotografia e da Imagem**. São Paulo: Editora Contexto, 2013.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história: Interfaces. 1996. **Revista Tempo**, vol.1 n. 2, p. 73-98 Disponível in: https://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg2-4.pdf. Acessado em: 27 de agosto de 2022.

MIS. Museu da Imagem e do Som. Governo do Estado de São Paulo. **Convocatória Nova Fotografia 2022**. 2022. Disponível em: https://mis-sp.org.br/programacao/a0a408ae-02d5-4f94-9f36-4aa8593031cb/nova-fotografia-2022-convocatoria. Acesso em: 22 jan. 2023.

NOEL LAPOUJADE, María. **Mito e imaginación a partir de la poética de Gastón Bachelard.** RF, Maracaibo, v. 25, n. 57, p. 91-111, dic. 2007. Disponível em <http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-11712007000300004&lng=es&nrm=iso>. Acesso em 27 agosto 2022.

RIBEIRO, Marcelo. **O silêncio da fotografia:** Marc Garanger e as mulheres argelinas. 2013. Disponível em: https://incinerrante.com/textos/o-silencio-da-fotografia-marc-garanger-e-as-mulheres-argelinas/. Acesso em: 26 ago. 2022.

RIBEIRO, Stephanie. Perfil [página do LinkedIn]. **LinkedIn**. Recuperado em 27 de agosto de 2022, em https://www.linkedin.com/in/stephanie-ribeiro-a2a06379/?originalSubdomain=br

RODRIGUES, T. R. **Mestiçagem como problema visual:** Notas sobre a co- lonialidade do ver na América Latina. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 540-562, jan. 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i1.8666346. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8666346.

SANTOS, Mestre Julio. **Mestre Julio Santos**: tradição e renovação. tradição e renovação. 2022. Disponível em: https://mestrejuliosantos.com.br/tradicao-e-renovacao/. Acesso em: 27 ago. 2022.

SERBENA, Carlos Augusto. Imaginário, ideologia e representação social. **Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas.** 2003.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2010. 135 p.

Entrevistas

BANZI, Fernando. Entrevista concedida para o Museu da Imagem e do Som (MIS-SP). São Paulo, SP, 17 de janeiro de 2019. **Nova Fotografia 2018**: Tipos. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=12DH1ptQYHg>. Acesso em: 14 ago. 2022.

Como referenciar

GRABOWSKI, Ariadne Fernanda de Souza; CORRÊA, Ronaldo de Oliveira. Fotopintura como estratégia para acionar imaginários sobre corpos racializados na obra de Fernando Banzi. **Arcos Design**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 2, pp. 197-216, jul./2023. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign.

DOI: https://www.doi.org/10.12957/arcosdesign.2023.73250

A revista **Arcos Design** está licenciada sob uma licença Creative Commons Atribuição – Não Comercial – Compartilha Igual 3.0 Não Adaptada.

Recebido em 07/03/2023 | Aceito em 04/05/2023