

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO CULTURA E
AMAZÔNIA
MESTRADO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO**

RAONI LOURENÇO ARRAES

**LENTE INTERSUBJETIVAS: ESTUDO ETNOGRÁFICO
DO MOVIMENTO FOTOGRÁFICO DE BELÉM/PARÁ**

BELÉM

2018

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO CULTURA E
AMAZÔNIA
MESTRADO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO**

RAONI LOURENÇO ARRAES

**LENTES INTERSUBJETIVAS: ESTUDO ETNOGRÁFICO
DO MOVIMENTO FOTOGRÁFICO DE BELÉM/PARÁ**

Dissertação apresentada à defesa de mestrado acadêmico, como requisito parcial, para obtenção do título de mestre em Ciências da Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCOM) da Universidade Federal do Pará (UFPA), sob a orientação do Prof. Dr. Fábio Fonseca de Castro.

BELÉM

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a)
autor(a)

A773l Arraes, Raoni Lourenço Arraes
Lentes intersubjetivas : estudo etnográfico do movimento fotográfico de
Belém/Pará / Raoni
Lourenço Arraes Arraes. - 2018.
112 f. : il. color.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em
Comunicação (PPGCOM), Instituto de Letras e
Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.
Orientação: Prof. Dr. Fabio Fonseca de Castro Castro

1. Movimento Fotográfico . 2. Belém. 3. Fotografia . 4. Comunicação. 5.
Circuito. I. Castro, Fabio
Fonseca de Castro, orient. II. Título

CDD 770.9811

RAONI LOURENÇO ARRAES

LENTES INTERSUBJETIVAS: ESTUDO ETNOGRÁFICO DO MOVIMENTO
FOTOGRAFICO DE BELÉM/PARÁ

Defendido eem:2018.

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Jane Felipe Beltrão – PPGA/UFPA (examinadora externa)

Prof^a. Dr^a. Rosaly de Seixas Brito – PPGCOM/UFPA (examinadora interna)

Profa. Dra. Manuela do Corral Vieira – PPGCOM/UFPA (examinadora interna)

Prof. Dr. Fábio Fonseca de Castro PPGCOM/UFPA - Orientador

A Camille Castelo Branco, que é minha fonte de amor e inspiração.
A professora Eneida Assis (*in memoriam*), que me ensinou a ser antropólogo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Fábio Fonseca de Castro, por toda a atenção, dedicação e paciência (principalmente paciência, digna de um monge tibetano) que um orientador possa ter com os seus orientandos, e por toda a sensibilidade que teve com todos os discentes do PPGCOM como coordenador.

Agradeço as professoras que compõem a minha banca, que se propuseram a contribuir com o meu trabalho e com a minha luta. A professora Dr^a Jane Felipe Beltrão, por toda atenção como professora e receptividade em seu grupo de estudo. A professora Dr^a Rosaly de Seixas Brito, por toda a contribuição na minha banca de qualificação e durante as ocupações da UFPA. A professora Manuela do Corral Vieira, por ter sido uma professora excelente, dividir a coordenação de um grupo de trabalho (e ter deixado usar o wi-fi durante as aulas) e por abrir os nossos horizontes na cibercultura.

Agradeciamentos a todos os docentes do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia, em especial as professoras Alda Costa, Elaide Martins e Danila Cal, por seu excelente trabalho como professoras, formadoras e coordenadoras do programa.

Agradeço a minha mãe Rosa Arraes, por todo carinho materno, discussões acadêmicas e aulas de história da arte desde que eu nasci; ela me ensinou a ver. Ao meu pai Jonas Arraes, por toda a compreensão e apoio que precisei na minha vida, por ter me apresentado tanto a música clássica como o Rock; ele me ensinou a ouvir. A minha irmã Luciana Arraes, que em sua saga épica em busca do doutorado, sempre foi uma inspiração na minha vida. To my new brother, Jonathan Moyer, for all the crazy adventures on the road of United States. E a todos os meus familiares tios e tias, primos e primas.

Agradeço ao amor da minha vida, Camille Castelo Branco, pelos cinco anos de namoro, por todas as risadas e choros, por todas as viagens, por todos os livros e livrarias, por toda borda de catupiry, por ser a luz lúcida que me tirou da beira do precipício da loucura, por segurar a minha mão todo dia, por me

amar sem nenhum limite e a toda velocidade. Obrigado por ter vivido o mestrado comigo, obrigado por ser a única poesia que importa.

Agradeço aos melhores amigos que uma pessoa pode ter: Gabriela Sousa, por mais de dez anos de amizade, conselhos e aulas gazetadas. Ao amigo Bruno Oliveira, pela grande amizade e por sua delicadeza. Aos eternos Gabriel, Tainara, Cibele, Thiago, Gustavo e Lúcio, por serem a melhor equipe. Agradeço aos meus lendários colegas de turma de Ciências Sociais 2008, Kelly, Karen, Cassiano, Willame e João, pelas trocas de conhecimentos até hoje, hasta la victoria siempre.

Aos meus psiquiatras André Luiz e José Wolton, por me ajudar a compreender a minha condição de indivíduo com ansiedade e mostrar o caminho para a cura. Agradeço a Nilda Barata, pelo pronto atendimento, durante um momento crítico.

A todos os fotógrafos que ajudaram essa dissertação a sair do papel, em especial: Leriton Brito, Luiz Oliveira, Janine Valente, Raphael Nunes, Rafael Fernando, Déia Lima, Anderson Vaner, Lucas Ohana, Bernard Cunha, Gustavo Rosal, Luciana Magno, Miguel Chikaoka, César Sarmento, Guy Veloso e Paula Sampaio.

Ao bloco carnavalesco, Filhos de Fábio, por toda troca acadêmica e amizade: Hans, Aline, Rebecca, Pedro e Daniel, foi um prazer.

Aos meus colegas da turma de 2016 do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia. Em especial ao Victor Lopes, Tarcízio Macêdo e Thais Siqueira, pelas trocas artísticas e co-autorias em artigos.

Agradeço a todos os estudantes que não se conformaram e ocuparam a Universidade Federal do Pará, por uma educação de qualidade, por uma universidade pública, por nenhum direito a menos e por Fora Temer.

Esse fotografar, amplamente falando, através desse sentimento de usar esse canal que nós temos, que é a visão, é um ato político fundamental, para que a existência não passe em branco

(Miguel Chikaoka, 2018)

RESUMO

Este estudo tem por objetivo analisar os processos intersubjetivos que envolvem os fotógrafos do movimento fotográfico da cidade de Belém do Pará. A proposta é compreender como trajetórias sociais, a partir de histórias de vida, constroem um movimento fotográfico, que se constitui a partir de um circuito, definido por Magnani (2005) como uma relação entre sujeitos e espaços, a partir de processos socioculturais comunicativos, que funcionam como mediadores de uma experiência coletiva. A partir de uma etnografia que comporta uma autoetnografia de perto e de dentro, com observação participante e entrevistas semiestruturadas, utilizando o questionamento “*porque Fotografar?*”, posso compreender as relações existentes entre a intersubjetividade e sociabilidades envolvidas no ato fotográfico. O estudo ainda discute uma proposta de uma Etnografia da Comunicação, a partir das relações intersubjetivas.

Palavras-Chave: Ato fotográfico; Autoetnografia; Etnografia da Comunicação; Movimento fotográfico; Intersubjetividade

ABSTRACT

This study aims to analyze the intersubjective processes that involve the photographers of the photographic movement of the city of Belém do Pará. The proposal is to understand how social trajectories, from life histories, construct a photographic movement, that is constituted from a circuit, defined by Magnani (2005) as a relation between subjects and spaces, from communicative sociocultural processes, which function as mediators of a collective experience. From an ethnography that involves an autoethnography from near and within, with participant observation and semi-structured interviews, using the questioning *why photograph?* I can understand the relationships between intersubjectivity and sociabilities involved in the photographic act. The study also discusses a proposal of an Ethnography of Communication, based on intersubjective relations.

Keywords: Photographic act; Autoethnography; Ethnography of Communication; Photographic movement; Intersubjectivity

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
1. Ajustando o foco.....	15
1.1. O Espaço Urbano.....	19
1.2. Cultura Fotográfica.....	24
1.3 . Por uma Etnografia da Comunicação.....	28
1.4. O ato fotográfico.....	34
2. Disparando o Obturador.....	37
2.1. Trajetórias Fotográficas.....	37
2.2. Porque Fotografar? – A fotografia como encontro.....	63
2.3. Fotojornalismo: breves considerações.....	67
3. Ângulo da Câmera.....	72
3.1. Saída Fotográfica.....	73
3.1.1. Trasladação do Círio de Nazaré.....	74
3.1.2 . Uma saída noturna.....	80
3.1.3. Acordando no Ver-o-Peso.....	85
3.2. Coletivos e o “Estar junto”	88
3.3.Associação Fotoativa.....	90
3.4. Fundação Curro Velho – “onde o artista pode ser artista”.....	97
3.5 – Vivência Digital – O caso BelémPhotos.....	100
Fotografar e Resistir.....	105
Referencial Teórico.....	107

Introdução

Ao escrever essa dissertação, tive uma nova percepção do que me fez fotógrafo durante esses trinta anos de vida. Antes, considerava apenas a minha experiência com a máquina fotográfica, mas percebi que o processo se iniciou muito antes, durante a minha infância, em particular em uma viagem que fiz com os meus pais e minha irmã em 1997, quando tinha apenas 9 anos de idade. Meus pais nos levaram em uma longa viagem de carro pelo Nordeste Brasileiro, com destino a Jericoacoara – CE. Meu pai pilotava dia e noite o seu fiat uno verde, passeando por praias, dunas, cidades, grutas e diversos locais, conhecendo de perto e de dentro as estradas brasileiras. Acredito que daí veio a minha paixão por viajar e por etnografar. Talvez por coincidência do destino, ou não, vim a ser Cientista Social, e, batizado com o nome de uma das maiores lideranças indígenas da história do Brasil¹, curiosamente também realizei, já adulto, pesquisas entre os Kayapó, povo do qual o meu nome é originário.

A Antropologia, por meio da fotografia, criou para mim uma ponte com a pesquisa em comunicação, e, assim como ao longo da vida retornei às origens do povo no qual o meu nome foi inspirado, precisei me voltar ao espaço que ocupo na cidade, e, como sujeito fotógrafo que retrata o urbano, busquei nessa dissertação compreender quem são essas pessoas que registram o cotidiano através das imagens.

Como outras capitais brasileiras, Belém é marcada por profundos processos de desigualdades sociais, culturais, políticas e econômicas, deixando marcas que podem ser aparentes ou não nessa metrópole. Tais processos atingem não apenas uma classe ou categoria social, mas a sociedade como um todo, a metrópole é definida e redefine por essas dinâmicas conflituosas.

A cidade, considerando todos esses processos que entram em conflito constantemente, se apresenta-se como um espaço antropológico, no qual irei desenvolver a minha pesquisa. Mesmo sendo um nativo da cidade de Belém e

¹ Me refiro ao cacique Raoni Metuktire, nascido em 1930, no Mato Grosso, hoje uma liderança indígena mundialmente conhecida por sua luta pelos direitos dos povos indígenas e pela preservação da Amazônia.

conhecendo algumas de suas ruas e realidades, o familiar se torna estranho quando olhamos com maior profundidade. Esse é um exercício constante que precisei praticar durante esta pesquisa, transformar o familiar em exótico.

O recorte dessa pesquisa se deu a partir de um categoria que me é familiar, a de fotógrafo. Busco dissertar sobre como é ser um fotógrafo em uma metrópole da Amazônia e de que forma tais sujeitos se relacionam entre si e com a cidade. De antemão, compreendo que esses sujeitos estão ligados a um movimento fotográfico, que tem uma forma de intervir na realidade social da cidade a partir do seu fazer artístico.

A aproximação com o objeto se deu a partir de uma construção familiar, que teve forte influência sobre as minhas escolhas acadêmicas e artísticas. Desde muito novo me foi repassado que deveria não apenas buscar uma formação acadêmica de nível superior, mas em nível de pós-graduação também. Por ter grande acesso a discussões políticas e livros de história em casa, optei por cursar Ciências Sociais na Universidade Federal do Pará.

A arte até então ficou em segundo plano, tanto a música como o desenho, que foram ensinadas a mim pelo meu pai², um músico, e minha mãe³, uma artista plástica, me voltando, em primeiro plano, aos estudos acadêmicos. Na academia, tive um trajeto voltado ao estudo das artes e de produção de festivais musicais, fui ativo no movimento cultural na Universidade.

Mas, vindo de uma família que valoriza a formação acadêmica, tive por incentivo seguir esse viés e não necessariamente buscar as origens artísticas que sempre me foram apresentadas. Nesse âmbito acadêmico, me vi diante da oportunidade de visitar uma aldeia indígena, juntamente com colegas de graduação e levei uma máquina fotográfica para fazer o registro. No processo de fotografar, foi quase imediata a identificação com o ato fotográfico, a

² Jonas Monteiro Arraes é formado em música pela Universidade Federal da Bahia e Mestre em artes musicais pela Campbellsville University. É professor da Universidade Estadual do Pará e doutorando em musicologia na Universidade Federal de Campinas.

³ Rosa Maria Lourenço Arraes é formada em engenharia civil pela Universidade Federal do Pará, em Educação Artística pela mesma instituição em em belas Artes pela Universidade Federal da Bahia. É mestre em História pela Universidade Federal do Pará e doutoranda em História pela mesma instituição.

afetividade em torno da produção fotográfica foi grande. Ali, nascia o interesse pela temática que se tornou mote da presente dissertação.

Esta pesquisa foi construída a partir das informações coletadas durante a realização da investigação sobre o movimento fotográfico de Belém do Pará. Do ponto de vista metodológico, optei pela realização de uma etnografia urbana, a partir de espaços dentro de um circuito. E de uma autoetnografia realizada a partir das minhas vivências em campo e trajetória.

Utilizei abordagens metodológicas diferenciadas, porque as experiências fotográficas foram das mais diversas e, ao mesmo tempo, inserido no campo, busquei compreender um grupo de sujeitos e percebi que a partir das minhas próprias experiências, podia iniciar um debate sobre o fazer fotográfico.

No primeiro capítulo, intitulado, *Ajustando o Foco*, inicio o debate sobre a minha fundamentação teórico-metodológica, para compreender o que apresentarei no campo. Faço uma discussão sobre a cultura fotográfica em um espaço urbano, onde é realizada a etnografia. Inicio um debate sobre o que seria uma etnografia da comunicação, um método tradicional da antropologia, trazido para as ciências da comunicação.

No segundo capítulo, intitulado, *Disparando o obturador*, abordo as trajetórias de alguns interlocutores. Para compreender, a partir de experiências aparentemente individuais, construções sociais complexas, buscarei semelhanças e particularidades nesse cenário artístico. Mostro como esse circuito vai se construindo a partir das trajetórias, apresentadas sob a égide das histórias de vida desses sujeitos e das minhas próprias experiências.

No terceiro capítulo, intitulado *Angulo da Câmera*, abordo os espaços que os fotógrafos ocupam na cidade, sejam esses espaços fluídos e efêmeros como as saídas fotográficas, sejam os espaços fixos, que são pontos de referência para os fotógrafos da cidade. Ambos são locais para os quais sujeitos fluem e trocam experiências a partir das suas intersubjetividades com o espaço.

Capítulo 1- Ajustando o Foco

Ajustar o foco é o momento em que o fotógrafo deixa nítido o que se pretende fotografar, analogia referente ao recorte epistemológico da pesquisa. Nesse primeiro capítulo apresentarei o recorte proposto na pesquisa em relação ao Movimento Fotográfico de Belém, como cheguei a esse recorte e porquê, seguido da discussão do método proposto, bem como da definição do objeto.

Recém formado em Ciências Sociais, não me considerava fotógrafo, mas sim um antropólogo que utiliza a fotografia como ferramenta etnográfica, ou melhor, colocando-a como uma ilustração do discurso antropológico. Hoje tenho conhecimento de que a fotografia não deve ser uma ilustração na pesquisa antropológica, e creio que uma abordagem mais apropriada, embora não seja a que utilizo no presente trabalho, seria a fotoetnografia, que tem capacidade de potencializar a pesquisa antropológica, como propõe Achutti (1997): “A proposta aqui é a do emprego da antropologia visual enquanto um recurso narrativo autônomo na função de convergir significações e informações a respeito de uma dada situação social” (p.13). Importante observar que, apenas após a finalização da minha graduação, alcancei esse outro entendimento sobre meu trabalho fotográfico, afinal ainda não tinha me assumido como fotógrafo e releguei a fotografia à um papel secundário em minha vida profissional.

Essa perspectiva começou a se transformar quando tive o primeiro contato com o meu objeto de estudo, durante um curso de estética fotográfica ministrado pelo fotógrafo Guy Veloso no SESC Boulevard⁴, em 2014. Em seu curso, Guy, por meio de seu trabalho fotográfico, transmitiu uma forma diferenciada de olhar a fotografia, uma forma diferenciada de se aproximar das pessoas as quais se pretende retratar, um olhar mais poético sobre a fotografia documental.

⁴ Serviço Social do Comércio (SESC) é uma entidade privada que objetiva proporcionar o bem-estar e qualidade de vida do comerciante, sua família e da sociedade. Fonte: <http://www.sesc-pa.com.br/index.php?page=menu/principal/OQueEOSesc> acessado dia 24/01/2018

O fazer fotográfico de Guy Veloso se aproxima muito do fazer etnográfico, tanto em sua estética, quanto em sua ética. Martins (2008) afirma que “Os chamados fotógrafos e documentaristas sociais são hoje produtores de conhecimento social, o que torna a fotografia e o documentário, praticamente, um campo auxiliar das ciências sociais” (p.11). O fotógrafo documentarista é um pesquisador, que utiliza a sua fotografia como discurso, a fim de expressar seus argumentos através da imagem, um argumento sociológico (ou antropológico). Martins (2008) afirma:

Na progressiva relevância da Sociologia fenomenológica e da temporalidade curta em relação à Sociologia preferentemente voltada para estruturas sociais e processos históricos, da temporalidade longa, o visual se torna cada vez mais documento e instrumento indispensáveis na leitura sociológica dos fatos e dos fenômenos sociais. Não só como documento em si, mas também como registro que perturba as certezas formais, oriundas do cientificismo que domina a Sociologia desde o seu nascimento. (2008, p. 10)

A partir de Martins (2008), entendo o fotógrafo documental como um pesquisador e, assim, como um profissional com um papel próximo ao do cientista social, pois sua pesquisa (a fotografia) pode ter a função de questionar a sociedade, e sobre ela propor novas visões, a partir de uma imersão social. Entendo o conceito de fotografia documental a partir de Sousa (2013):

o fotodocumentarista assenta a sua produção em projetos fotodocumentais que implicam o estudo tão exaustivo quanto possível de um assunto, do seu contexto, das condições que pode encontrar quando quiser fotografá-lo e da maneira de o fotografar” por isso “tende a providenciar aos leitores fotoinformação mais profunda e completa e um usufruto estético mais intenso. (2013, p.81)

A fotografia, assim como a sociologia e a antropologia, não pode ser feita sem uma interação direta, o pesquisador precisa ir a campo. A partir daquele curso tive maior contato com o movimento fotográfico de Belém. Nesse curso conheci pessoas diversas, algumas para quem iria trabalhar, outras de quem seria colega de sala e outras com quem iria inclusive organizar eventos fotográficos. Esse curso representou uma guinada em minha possibilidade de ser fotógrafo, pois a partir daquele momento eu estava incluso em um *locus*, que antes conhecia de forma superficial. Pude ter a primeira

experiência de sociabilidade entre fotógrafos, tanto no momento de aula, como na saída fotográfica realizada no curso.

Ao final de 2015, quando estava reescrevendo meu projeto de mestrado, e também estava estudando para a disciplina de *Fotografia, Cultura e Sociedade*, que fazia parte da especialização em *Arte Fotográfica Digital*, da faculdade Estácio⁵ Belém, e lia o livro de Philippe Dubois⁶, *O ato fotográfico e outros ensaios*, que aborda a história da fotografia, me senti instigado a realizar uma pesquisa sobre fotografia em Belém.

Na época, me senti inspirado por Wacquant (2002), que escreve um livro sobre uma academia de boxe nos Estados Unidos. O autor começou a treinar na academia como um boxeador, para ter a vivência etnográfica de um nativo. Diferente de Wacquant, eu já era fotógrafo e, por mais que não refletisse sobre a minha condição de uma maneira acadêmica, me senti instigado a aprofundar essa relação, entre o meu fazer artístico e a pesquisa acadêmica.

Nesse sentido, a pesquisa difere dos clássicos da Antropologia e Sociologia, que pesquisavam objetos ligados a populações tradicionais, o que representa em si certa limitação, pois as construções culturais em tela não são as mesmas e, nesse sentido, a forma de retratar a realidade sempre seria a de um estrangeiro, confrontado com uma relação de alteridade radical. Nesse sentido, a antropologia clássica guarda uma lição fundamental para compreensão da realidade, a partir do exercício do estranhamento. DaMatta (1978) descreve a experiência de diálogo com outras culturas:

É vivenciando esta fase que me dou conta (e não sem susto) que estou entre dois fogos: a minha cultura e uma outra, o meu mundo e um outro. De fato, tendo me preparado e me colocado como tradutor de um outro sistema para a minha própria linguagem, eis que tenho que iniciar minha tarefa. (1978, p. 25)

Diferente de DaMatta, que aqui representa uma tradição antropológica de pesquisar o outro, não estou entre duas culturas: estou inserido na cultura

⁵ Universidade Estácio de Sá, é uma instituição privada de ensino superior brasileira, localizada em vários estados da federação, tendo pólo aqui em Belém.

⁶ Philippe Dubois (1952) é professor no Departamento de Cinema e Audiovisual da Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, sendo o Ato Fotográfico como primeiro livro publicado.

que me proponho a analisar, sou sujeito e interlocutor da minha pesquisa, o que me proporciona um olhar privilegiado sobre o meu objeto de estudo. Por outro lado, também traz uma fragilidade, que é o olhar familiar, que por vezes pode me tirar o “foco”, ou seja, prejudicar a observação participante como pesquisador em campo. Apesar dessas dificuldades, acredito trazer diálogos e questões importantes sobre meu objeto.

Em uma pesquisa feita no espaço urbano e como um pesquisador/nativo, escolhi um objeto de estudo familiar, do qual eu fazia parte, e, devido à esta condição, vi a necessidade de buscar aportes que me direcionassem a um recorte epistemológico. Defini o objeto de estudo ao ter contato com o livro “Fotografia Contemporânea Paraense 80/90”, que possui um artigo que discute a fotografia e o movimento social. Esse artigo me interessa a partir da seguinte citação de Castro *apud*⁷ Fernandes Junior (2002)

Belém tem um movimento fotográfico angustiado e guerreiro. Algumas tendências já surgiram em aspectos técnicos e em seu conteúdo crítico. Impasses e objetos. Nem sempre se cogita falar aqui das tendências técnicas e estéticas, mas quanto ao processo político que motiva o ato de fotografar a Amazônia sendo da Amazônia. Podemos localizar certos impasses, certas pretensões que conspiram para se transformar em tendências e bandeiras. (...) Fotografar a Amazônia. Mas com que olhos? (2002, p. 28)

A partir desse trecho, compreendi que o meu objeto poderia ser o Movimento Fotográfico de Belém. Um movimento que possui sociabilidades peculiares, com espaços novos e tradicionais. Há sujeitos já conhecidos pelos seus trabalhos e que se tornaram um referencial dentro da cena artística, tanto local como nacional, mas também, a cada ano, apresentam-se novos sujeitos que ganham destaque na cena local, ou até podem permanecer menos conhecidos, mas também constroem a cena artística da cidade.

Independente de serem mais ou menos experientes, fotógrafos(as) em suas produções artísticas desenvolvem uma pesquisa, um processo racional,

⁷ O documento original estava inacessível, uma condição comum ao tipo de impressão pela qual foi produzido: trata-se de uma fanzine, publicação não profissional e não oficial, produzida por entusiastas de um assunto particular (como um gênero literário ou musical) para o prazer de outros que compartilham seu interesse. Como as impressões são feitas em pequena tiragem e de modo improvisado e um tanto precário, é comum que muito deste material se perca com o tempo.

seja no desenvolvimento da técnica, seja no da estética. Tendo em vista, que há uma atividade artística profundamente ligada a pesquisa, me reporto ao que Castro (2011) afirma:

Curioso observar que a soma das enunciações, imaginações, alegorias produzidas e consumidas na cidade de Belém, se reencanta o mundo, o faz por meio da beleza. É pela arte, e não por outro caminho, que está sendo enunciada essa Amazônia Atual. É a arte, e não outro caminho, que expressa o vitalismo social da Amazônia atual. E por que a arte? (Castro, 2011, p.87)

Por que arte? Por que a fotografia? Nesta reflexão, não irei pesquisar os motivos ou como a Amazônia é enunciada, tampouco iniciar uma análise de fotografias que caracterizam uma Amazônia urbana. O meu intuito é compreender as relações intersubjetivas entre fotógrafos na cidade de Belém. Irei analisar como, a partir do ato fotográfico, é gerada uma sociabilidade na cena artística de Belém, porque a fotografia atrai esses sujeitos a espaços comuns e gera as mais diversas interações. Apesar de fronteiras geográficas não serem um limite para os fotógrafos, há um retorno e uma maior circulação deles na cidade, e a partir dessa compreensão escolhi falar dos fotógrafos que residem em Belém e aqui desenvolvem o seu trabalho.

1.1 - O Espaço Urbano

Ao falar de uma pesquisa na cidade, falo de um espaço urbano, que passa por um modo de organização social e redes de sociabilidade particulares ao território da cidade. Os sujeitos dessa pesquisa, circulam e vivem em Belém, e interagem com a cidade. Fotografar a cidade é a forma pela qual fotógrafos(as) refletem sobre esse espaço. Ao falar da cidade como *locus* de uma pesquisa, reflito a partir de Rocha e Eckert (2001):

A Cidade assume, assim, um lugar estratégico como *locus* privilegiado para a reflexão antropológica em sua busca de apreender, a partir de uma perspectiva compreensiva, tanto a "comunicação" que preside as formas de vida social no meio urbano, como as multiplicidades e as singularidades que encerram o vivido humano no interior deste espaço existencial criado pelo homem da civilização. (2001, p.3)

Há um desafio ao realizar uma pesquisa sobre um movimento fotográfico, que é de não limitá-lo a uma única cidade, mas ao mesmo tempo,

fazer um recorte, capaz de dar conta dos objetivos propostos. Um movimento artístico não pode ser condensado: uma cidade está ligada a um estado, a um país, a toda uma rede de interrelações, onde essas fronteiras se dissolvem. Sujeitos podem ou não se limitar a espaços. Quando se fala em fotografar, há toda uma tradição entre fotógrafos(as) de buscar novos lugares para representar em sua arte. A cidade é um ponto central, pois além de ser um *assunto* a ser fotografado, é um espaço de convivência e confluência. O fotógrafo(a) comumente tem um local para voltar, um espaço que é a sua origem, - no caso de artistas, a sua origem é o local onde iniciam ou desenvolvem o seu fazer artístico - e como somos produtos de umas construção sócio-cultural, o espaço é uma variável importante.

A pesquisa é uma análise de como se desenvolvem as relações intersubjetivas de sociabilidade nesse movimento artístico, que interagem em um *locus* urbano. Esses espaços podem se caracterizar por serem voltados para a atividade fotográfica de forma prioritária, ou podem ser espaços em que o movimento se insere temporariamente. A exemplo do primeiro, cito a sede da Associação Fotoativa, que irei descrever mais adiante, como um espaço voltado prioritariamente a atividades fotográficas. A segunda espacialidade manifesta-se de duas formas: 1) em espaços como Museus, onde comumente fotógrafos(as) expõem seus trabalhos, mas não são espaços unicamente voltados à fotografia ou, por exemplo, o Sesc Boulevard, citado anteriormente e que tem uma forte tradição de oferecer minicursos e oficinas de fotografia, mas não é um espaço única ou prioritariamente voltado à fotografia. 2) as saídas fotográficas, que são uma forma de os fotógrafos(as) fazerem incursões artísticas pela cidade, se apropriando daquele espaço, apenas naquele momento.

Quando falo de uma interrelação entre pessoas e espaços, aplico um conceito, que julgo ser mais aprofundado que o de *rede*, que compreende a relação de sociabilidade entre pessoas. O conceito que utilizo para compreender o Movimento Fotográfico em Belém é o de *circuito*, desenvolvido por Magnani (2005):

Com relação a circuito, trata-se de uma categoria que descreve o exercício de uma prática ou a oferta de determinado serviço

por meio de estabelecimentos, equipamentos e espaços que não mantêm entre si uma relação de contiguidade espacial; ele é reconhecido em seu conjunto pelos usuários habituais. A noção de circuito também designa um uso do espaço e dos equipamentos urbanos – possibilitando, por conseguinte, o exercício da sociabilidade por meio de encontros, comunicação, manejo de códigos –, porém de forma mais independente com relação ao espaço, sem se ater à contiguidade. (2005, p 178-179)

Escolho esse conceito como forma de melhor interpretar o objeto dessa pesquisa, pois identifico uma relação entre o espaço urbano e os fotógrafos(as) de Belém. Entendo a fotografia atrelada à representação e autorrepresentação de grupos e sociedades culturais, que estão diretamente ligadas a grupos em espaços urbanos. Em uma pesquisa dentro do espaço urbano, ainda em diálogo com Magnani, proponho uma etnografia de perto e de dentro, “capaz de apreender os padrões de comportamento, não de indivíduos atomizados, mas dos múltiplos, variados e heterogêneos conjuntos de atores sociais cuja vida cotidiana transcorre na paisagem da cidade e depende de seus equipamentos”. (2002, p.17)

Essa perspectiva dialoga com a ideia de coletividade que o movimento fotográfico da cidade compõe, e complementa o conceito de circuito de Magnani (2005), como uma categoria analítica que permite realizar uma discussão de maior abrangência dentro do espaço urbano, permitindo compreender as territorialidades físicas ou fluidas dentro da metrópole belenense. Magnani defende que, em um circuito, a relação se constrói não apenas entre sujeitos e sujeitos, mas também na relação entre esses sujeitos e os espaços que frequentam.

Para um estudo em comunicação, com influências da antropologia, que utiliza certos passos etnográficos, há algumas “diretrizes” a serem seguidas. Como Magnani (2005) falou de uma pesquisa de perto e de dentro, complemento, por meio do trabalho de campo, sobre como atuar nessa proximidade. Construo esse fazer etnográfico a partir de Roberto Cardoso de Oliveira (2006), que em seu livro “O Trabalho do Antropólogo” expõe as três ações que caracterizam uma pesquisa antropológica, que seriam “olhar, ouvir e escrever”, que também se assemelham ao ato fotográfico: 1) no “olhar”, o etnógrafo, assim como o fotógrafo, deve sempre estar atento a todos os

estímulos visuais, formas de se vestir e de se movimentar, ver objetos e perceber como se caracteriza visualmente o espaço. 2) o “ouvir” durante uma etnografia é de suma importância; ouvir, prestar atenção no dito e no não dito; no caso do fotógrafo, a escuta é importante no sentido de estar atento ao seu redor, não se limitar apenas pelo olhar para encontrar o seu assunto. 3) o “escrever”: Sempre anotar tudo sobre o campo, dos grandes aos pequenos detalhes, até gravar entrevistas e conversas, para posteriormente produzir artigos e monografias no chamado “gabinete”; o fotógrafo “escreve” a partir da imagem, a sua reflexão se expressa na fotografia.

A utilização da antropologia e sociologia e do método etnográfico, para um estudo em comunicação em espaços urbanos, está aportada nas reflexões de Velho (2009), pois “A complexidade, dimensão e heterogeneidade dos grandes centros urbanos moderno-contemporâneos introduzem novas dimensões na experiência e comportamento humanos” (p.13). Faz-se necessário um estudo inter e multidisciplinar para compreender esse espaço urbano, multifacetado e heterogêneo.

A partir da vivência nesse espaço urbano, pude relacionar os espaços nos quais os fotógrafos se sentem pertencentes, onde se sentem fotógrafos, havendo uma circulação de pessoas entre espaços e sujeitos que constroem esse circuito, que não necessariamente são fotógrafos, mas participam de outras formas. Identifico que, no movimento fotográfico de Belém, há uma relação importante com esses espaços, onde foi construída a história do movimento. A partir disso, irei abordar a importância de espaços como, por exemplo, a Associação FotoAtiva e o Curro Velho: um sendo um espaço construído a partir de uma iniciativa privada e o outro como política pública do Estado, sendo que em ambos ocorre a formação de fotógrafos(as)

Segundo Velho (2009), os estudos antropológicos se desenvolvem juntamente com a sociedade industrial, mas há uma nova forma de cidade se apresentando, que não mais essa metrópole industrial, mas, de acordo com Canevacci (2009), uma metrópole comunicacional, na qual se discute uma nova forma de ser em sociedade. Trata-se não só de discutir um sistema de consumo, mas também compreender como essas multifacetadas da sociedade

contemporânea e da tecnologia afetam diretamente as identidades e as formas de socialização dos sujeitos. Gilberto Velho (2009) fala de uma identidade multifacetada, em que os sujeitos manifestam várias formas de ser em sociedade, uma observação que se relaciona com o que apresento na pesquisa: muitos fotógrafos(as) não tem a fotografia como única profissão, há alguns que possuem outras ocupações, como médicos, farmacêuticos, advogados, arquitetos, engenheiros, administradores, biólogos entre muitas outras. Embora essas profissões possuam destaque em suas vidas, a fotografia também ocupa uma parte importante, às vezes crucial, no ser desses sujeitos. Canevacci (2009) destaca, de forma similar, como essas multifacetadas são muitos mais plurais e com uma alta capacidade de flexibilidade, o que Bauman (2001) chamará de liquidez.

Ao falar desses centros urbanos, Canevacci (2009) os define como policentrismo:

O policentrismo significa que o consumo, a comunicação e a cultura têm agora uma importância maior do que aquela da produção. E que, em particular o consumo, que é baseado não somente sobre shopping centers, também parques temáticos, serviços diversos, etc., desenvolve um tipo de público que não é mais o público homogêneo, massificado, da era industrial (2009, p. 10)

A partir da ideia de uma cidade baseada em consumo, comunicação e cultura na Amazônia, é necessário ponderar sobre a cultura fotográfica em um sociedade digital. A tecnologia digital ocupa, em diversos âmbitos e na fotografia não seria diferente, um papel determinante do ser em sociedade, do ser e fazer fotografia.

Estamos conectados, muito antes do advento da internet ou do ciberespaço. Quando falo de uma sociedade em rede, sim, falo de uma sociedade conectada a internet. Nesse contexto surge o ciberespaço, mas se faz necessário considerar que estamos conectados muito antes dessa era virtual em que vivemos. Para melhor definição de sociedade, utilizo Simmel (1983):

Aqui, 'sociedade' propriamente dita é o estar com um outro, para um outro, contra um outro que, através dos veículos dos impulsos ou dos propósitos, forma e desenvolve os conteúdos

e os interesses materiais ou individuais. As formas nas quais resulta esse processo ganham vida própria. São liberadas de todos os laços com os conteúdos; existem por si mesmas e pelo fascínio que difundem pela própria liberação destes laços.” (1983, p.168)

Atualmente, essa sociedade está em constante mudança, principalmente na área da comunicação, mas não apenas disso, uma mudança social e cultural. É o que Pierre Levy (1999) chamará de segundo dilúvio, que seria o dilúvio informacional e esse fluxo de informação não aparenta ter um fim, nos colocando em uma nova fase social.

Para essa era da informação, a internet é o tecido que dá vida a tudo isso, o que proporciona a existência de uma vida *online* da qual não podemos retroceder e vivermos, como sociedade, fora dela (Castells, 2003). O que nos leva a refletir: será possível, em uma sociedade com um avanço tecnológico que popularizou tanto o acesso à internet e a fotografia, a fotografia existir fora desse ciberespaço?

Acredito que hoje não se pode mais falar de um movimento fotográfico, principalmente um circuito em um espaço urbano, que esteja desassociado do ciberespaço. Para aprofundar essa reflexão, utilizo Lemos (2007) que afirma:

No começo de século XXI as mídias locativas reforçam a hibridação do espaço físico com o ciberespaço, trazendo novas implicações para o espaço urbano. O fluxo comunicacional se dá por redes sem fio e dispositivos móveis, caracterizando a era da comunicação ubíqua, senciente e pervasiva (Lemos, 2006) das mídias locativas. Novas práticas sócio-comunicacionais emergem como vimos. As referências da cidade não se vinculam apenas às marcas territoriais físicas, mas a eventos informacionais dinâmicos, embarcados nos objetos e localidades. Essas transformações configuram a ciberurbe (Lemos, 2005). (Lemos, 2007, p.11)

Uma dessas mídias, responsáveis por essa hibridização, são as redes sociais, mais especificamente a que trabalho nessa pesquisa, o Instagram. A cultura fotográfica encontra a cibercultura, as redes sociais, espaços onde sujeitos se relacionam nos mais diversos níveis.

1.2 - Cultura Fotográfica

Quando a fotografia surge durante o século XIX, a sociedade inicia um processo de mudança, a visualidade irá modificar a forma como se consome

imagem, a partir das técnicas desenvolvidas por Nièpce (heliografia)⁸ e Daguerre (daguerreótipo)⁹. Em contrapartida aos inventores europeus, mais especificamente os franceses, no Brasil surge, em um mesmo período, a fotografia a partir de Hercule Florence, a quem Kossoy (2006) chamou de “inventor isolado da fotografia”. Em 1833, Florence, descobriu como realizar um processo fotográfico, que intitulou de *photographie*, termo que acreditava-se ter sido criado na Europa e Kossoy (2006) comprova que foi utilizado pela primeira vez por Florence, no Brasil.

A origem da fotografia está intimamente vinculada ao seu momento histórico, a revolução industrial. Foi um período de alto crescimento tecnológico, caracterizado pela larga expansão e desenvolvimento industrial, na primeira metade do séc. XIX. Nesse contexto surge a fotografia, uma forma de arte condizente com o período em que surge, no qual a sociedade passa por um processo de modernização, caracterizado pelo aumento da velocidade de produção de bens. A forma como esse momento será retratado também precisava acompanhar essa dinâmica.

A imagem reproduzida a partir de uma câmara escura afeta a cultura da sociedade europeia de forma permanente: “desde cedo o retrato fotográfico se coloca como uma prova material da existência humana, além de alimentar a memória individual e coletiva de homens públicos e de grupos sociais” (Borges, 2005, p.41). A fotografia passa a buscar seu espaço, entre a história e a arte, mesmo que, inicialmente, tenha sido rejeitada pelas duas.

Segundo Borges (2005), se hoje a fotografia é reconhecida como fonte histórica válida, é devido ao fato de os membros da comunidade das ciências históricas não mais se orientarem pela perspectiva da história metódica ou escola metódica¹⁰. Primeiro porque os fotógrafos dos primeiros anos da fotografia eram o “homem comum”, sujeitos não ligados a academia, em sua maioria artistas, que ou eram pintores que usavam a fotografia como ferramenta de auxílio a pintura, ou eram pintores que abandonaram a pintura

⁸ Joseph Nicéphore Nièpce (1765-1833), inventou a heliografia em 1826, que consistia em revestir uma placa de betume, acoplar a uma câmara escura e expor ao sol.

⁹ Louis Jaques-Mandé Daguerre (1787 – 1851), inventou o daguerreótipo, que consistia na utilização de placas de prata, que posteriormente eram reveladas com mercúrio.

¹⁰

para seguir na fotografia. Segundo, “para a comunidade de praticantes da historiografia metódica, o conceito de fato histórico estava estritamente atrelado ao estudo dos acontecimentos passados” (2005, p. 30). Por último, só o texto era considerado como documento histórico, relegando as imagens à condição de fontes secundárias, sejam elas fotografias, sejam pinturas.

Foi necessária uma mudança de paradigma do que se compreendia como documento histórico para que a fotografia pudesse ter seu valor redimensionado. Le Goff (2013) fala de uma *revolução documental* considerando que “a história faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando estes existem. Mas pode fazer-se, deve fazer-se sem documentos escritos, quando não existem” (p.490). A fotografia ganha seu reconhecimento, mas essa revolução não é apenas sobre fontes, mas também a origem delas, quem as produziu e quem elas retratam:

Está revolução é, ao mesmo tempo, quantitativa e qualitativa. O interesse da memória coletiva e da história já não se cristaliza exclusivamente sobre os grandes homens, os acontecimentos, a história que avança depressa, a história política, diplomática, militar. Interessa-se por todos os homens, suscita uma nova hierarquia mais ou menos implícita dos documentos. (Le Goff, 2013, p. 490-491)

É importante frisar essa questão, pois ela é fundamental para compreender o segundo capítulo dessa dissertação. Considerando as trajetórias dos interlocutores desse trabalho, não irei hierarquiza-los a partir da longevidade de sua carreira, relevância para o movimento, premiações ou qualquer forma. Busquei traçar uma teia de relações, em que as suas histórias de vida se interrelacionam a partir de um denominador comum: a fotografia.

No campo da arte, a fotografia enfrentou um percurso mais difícil, o reconhecimento como documento histórico veio, mas como arte não. A fotografia começou a ser considerada uma forma apenas de técnica de reprodução. A obra de arte possuía uma *aura*, definida por Benjamin (2017) como algo único, singular, portanto, só poderia haver uma versão desta. A fotografia transforma essa ideia, pois a partir de uma chapa, uma foto pode ser reproduzida várias vezes, não sendo possível identificar a “original”, pois essa não existe. A mudança também ocorre a partir do fato de que a fotografia

reproduziu outras obras de artes. Benjamin (2017) fala sobre como a obra de arte sempre foi reproduzida, porém a reprodução fotográfica é algo novo, a quebra da limitação da obra de arte trouxe incômodos, afinal, a possibilidade de reprodução fotográfica traz consigo um processo de democratização da arte, não mais sendo restrita a alta sociedade, bem como o receio de uma perda do valor da obra de arte, perante sua massificação.

Dubois (1998) caracteriza esse primeiro momento como *a fotografia como espelho do real*, que consistia em discursos da época que tomavam a fotografia apenas como espelho, com um olhar ingênuo de que a fotografia nada mais era do que a reprodução do objeto fotografado, sem nenhum juízo de valor.

O aperfeiçoamento da tecnologia fotográfica propiciou ao fotógrafo mais possibilidades em torno da criação da fotografia, desenvolvendo e atingindo novas formas juntamente com a estética fotográfica. Com essas possibilidades crescentes, também há o processo de massificação da fotografia, algo característico da indústria cultural. Esse momento de maior difusão da fotografia é definido por Sontag (2004):

Em época recente, a fotografia tornou-se um passatempo quase tão difundido quanto o sexo e a dança — o que significa que, como toda forma de arte de massa, a fotografia não é praticada pela maioria das pessoas como uma arte. É sobretudo um rito social, uma proteção contra a ansiedade e um instrumento de poder. (2004)

Hoje há uma crescente produção de representações visuais, principalmente na fotografia. Com o desenvolvimento da tecnologia e sua popularização, fotografar deixou de ser algo elitista¹¹, e passou a ser popular. Com o avanço da tecnologia e suas portabilidades, cresceu também o número de produção de imagens fotográficas, juntamente com o desenvolvimento das redes sociais *online* a sua difusão. Segundo Souza e Silva (2013) “Tem sido bastante comum a crítica ao crescente excesso de imagens que passaram a ser produzidas após as facilidades tecnológicas advindas da fotografia em sua configuração digital” (p.204). Também é possível afirmar que esse crescente

11 Entendo elite segundo Johnson (1997): “Elite é qualquer grupo ou categoria em um sistema social que ocupa uma posição de privilégio e dominação”. Possuir um dispositivo que produza fotografia já foi restrito é um privilégio.

aumento da produção de imagens contribui para o aumento de manifestações artísticas, especialmente no âmbito da fotografia. Segundo Monteiro (2004):

A fotografia impõe-se também como uma importante manifestação da poética visual contemporânea. Ao invés de suporte, se transforma, em si mesma, numa fonte de estudos de sociologia da comunicação (2004, p. 364)

Essa característica de poética visual, é identificável na política que o Belém Photos (galeria de fotos que irei analisar mais adiantes) adota, e também está presente em uma das intencionalidades da galeria, de ser um banco de imagens, tanto para consumidores de arte, como pesquisadores. Cresce a importância da fotografia para compreender a sociedade contemporânea, pois, ao falar de uma cultura fotográfica, não falamos mais apenas dos grandes nomes da fotografia, e nem dos espaços tradicionais em que elas residem (museus, galerias, etc): a cultura fotográfica faz parte do cotidiano da vida social.

Falar de cultura fotográfica pode trazer problemas no que tange a ideia de cultura, mas em uma sociedade moderna e midiaticizada, penso a partir de Maria Inez Turazzi (1998) que:

A cultura fotográfica, portanto, é também uma das formas de cultura, ideia reforçada pelo argumento de que a fotografia foi e continua sendo um recurso visual particularmente eficaz na formação do sentimento de identidade (pessoal ou coletiva), materializando em si mesma uma 'visão de si, para si e para o outro', como também uma 'visão do outro' e das nossas diferenças. É a existência dessa cultura específica que provoca nosso apelo e nosso interesse pela fotografia, transformando-nos em espectadores e, ao mesmo tempo 'aqueles que se põem na sua expectativa'. (1998, p. 9)

A fotografia se tornou uma importante vertente para se compreender diversos grupos que praticam a sociabilidade, podendo analisar suas identidade e/ou identificações a partir dela. A minha pesquisa é mais voltada para os fotógrafos do que para seu produto, mas acho importante problematizar em que sociedade atualmente os fotógrafos estão inseridos.

1.3 - Por uma Etnografia da Comunicação

A comunicação, como área de estudo, é mais que a fórmula conhecida de emissão e recepção de informações, que passam por meio de um código.

Compreendo comunicação segundo Castro (2014), a partir da “intersubjetividade, ou seja, o processo de interação social em sua sedimentação na experiência social”. Uma etnografia da comunicação apresenta as formas como os sujeitos se relacionam em diversos âmbitos, em diferentes espaços, interagindo a partir de um circuito que os conecta, sem necessariamente estarem se comunicando diretamente.

Os estudos etnográficos na comunicação não são algo novo e vem, na verdade, se dividindo em duas vertentes: uma surgiu com Dell Hymes em seu artigo “Ethnography of Speaking” de 1962, no qual analisa a sociedade a partir da fala, ou do ato de comunicar, fazendo do seu objeto principalmente a linguística; E uma outra vertente, pautada em uma etnografia dos espaços comunicacionais (redação de jornal, agências publicitárias). Aqui, proponho uma terceira forma de etnografia da Comunicação, voltada aos fenômenos sociais, abordados pela comunicação que se apresenta na interação social.

Hymes (1962) cria então uma corrente de estudos etnográficos da comunicação, voltados a linguística, que busca compreender a cultura da sociedade a partir do ato de falar. Saville-Troike(2003), que segue a corrente de Hymes, define como essa corrente se apresenta de duas formas:

As with any science, the ethnography of communication has two foci: particularistic and generalizing. On the one hand, it is directed at the description and understanding of communicative behavior in specific cultural settings, but it is also directed toward the formulation of concepts and theories upon which to build a global metatheory of human communication. (2003, p.1-2)¹²[Como com qualquer ciência, a etnografia da comunicação tem dois focos: particularista e generalizante. Por um lado, é dirigida à descrição e compreensão do comportamento comunicativo em contextos culturais específicos, mas também é direcionada para a formulação de conceitos e teorias sobre as quais construir uma metateoria global de comunicação humana.] (tradução livre)

Para os seguidores dessa corrente, a língua falada é a forma como se compreende a cultura a partir da comunicação. Nesse âmbito utiliza-se a língua para compreender como sujeitos se expressam e interagem entre si, as

¹² Como em qualquer ciência, a etnografia da comunicação tem dois focos: particularista e generalizante. Por um lado, é dirigida à descrição e compreensão do comportamento comunicativo em contextos culturais específicos, mas também é direcionada para a formulação de conceitos e teorias sobre as quais construir uma metateoria global de comunicação humana.

particularidades de sua cultura e, por outro lado, a compreensão dessas sociedades pode levar para questões mais universais.

Segundo Johnstone e Marcellino (2010) o desenvolvimento de Hymes, continua no sentido de uma sociolinguística. Acredito na possibilidade de essa tradição ser uma ramificação da etnografia da comunicação, apesar de estar mais próxima da sociolinguística, principalmente quando é definida por Hymes como comunidade de fala, conforme demonstram Johnstone e Marcellino (2010):

The social unit proper to sociolinguistics is the 'speech community'. By speech community, Hymes does not mean a community defined by common language, but rather by common linguistic norms: 'a community sharing rules for the conduct and interpretation of speech, and rules for the interpretation of at least one linguistic variety'¹³ (Hymes, 1972b: 54)¹⁴. (2010, p.7) [A unidade social própria da sociolinguística é a "comunidade de fala". Por comunidade de fala, Hymes não significa uma comunidade definida pela linguagem comum, mas sim por normas linguísticas comuns: "uma comunidade compartilhando regras para a conduta e interpretação da fala e regras para a interpretação de pelo menos uma variedade linguística"] (tradução livre)

Apesar de não concordar com o que Hymes define como etnografia da comunicação, reconheço a importância dos estudos da fala para avançar na discussão. A priori, é comum pensar que a comunicação se dá pela fala ou pela língua de um povo, mas há uma outra forma de comunicação, que se baseia nos processos intersubjetivos. A exemplo dessa comunicação, exemplifico uma vivência, que explanarei no decorrer da dissertação, que são as saídas fotográficas, citando uma situação específica, na trasladação que antecede o Círio de Nazaré¹⁵. Ao andar em grupo, os fotógrafos, para não se perderem, levantam suas câmeras como um sinal de localização. Ou, quando vamos fotografar alguém desconhecido em um ato político ou manifestação religiosa, temos o consentimentos muitas vezes só com a troca de olhares.

¹³ A unidade social própria da sociolinguística é a "comunidade de fala". Por comunidade de fala, Hymes não quer dizer uma comunidade definida pela linguagem comum, mas sim por normas linguísticas comuns: "uma comunidade compartilhando regras para a conduta e interpretação da fala e regras para a interpretação de pelo menos uma variedade linguística"

¹⁴ Hymes, D. H. **Models of the interaction of language and social life**, in J. J. Gumperz and D. Hymes (eds) *Directions in sociolinguistics: The ethnography of communication*. New York: Holt, Rinehart & Winston. 1972. pp. 35-71.

¹⁵ Festividade Religiosa de origem católica, que ocorre anualmente na cidade de Belém do Pará.

Nesses casos, os gestos e não a fala mediam a comunicação entre sujeitos no circuito fotográfico.

Um desenvolvimento desse campo de análise da etnografia foi a etnografia da produção jornalística (Travancas 2010, Mateus 2015) na qual esses autores desenvolvem um pensamento a partir de Hymes (1962), voltados a espaços comunicacionais, no caso as redações jornalísticas. O que se propõe em suas pesquisas não se diferencia da etnografia trabalhada na área da antropologia. Não se pode confundir uma etnografia da ciência da comunicação e etnografia de objetos tradicionalmente da mesma ciência.

A perspectiva etnográfica que busco vem a partir de estudos desenvolvidos pelo Grupo de Pesquisa de Fenomenologia da Cultura e da Comunicação. Compreendo a etnografia da comunicação nos moldes propostos por Freitas (2017), que a entende como uma experiência comunicativa a partir de experiências socioculturais, para compreender o fenômeno de socialidade entre sujeitos. No processo de fazer uma etnografia da comunicação, é preciso fazer uma análise dessas experiências sociais, como Freitas destaca:

A análise de experiências sociais cotidianas precisa considerar, também, a essência sensível e as dimensões estéticas que estão imbricadas no viver em sociedade. Pode-se afirmar que no bojo da contemporaneidade, a manifestação imediata das emoções, a comunhão de sentimentos e os vínculos afetivos são potencializadores de experiências de sensibilidade que se produzem comunicativamente. Segundo Maffesoli (1996), os vínculos sociais, os da vida corrente, das instituições, do trabalho, do lazer, não são mais regidos por instâncias transcendentais, a priori e mecânicas. Tais relações passam a ser estruturadas por meio de ações vividas no dia a dia e estão cada vez mais voltadas para o que é da ordem da proximidade. É através de uma visão de mundo que se aproxima de uma razão sensível que a obra de Maffesoli (2010) ajuda a compreender o fenômeno da socialidade existente entre os torcedores do Clube do Remo. (2017, p. 50)

A pesquisa se assemelha a que foi realizada por Freitas (2017), que também fez um etnografia como nativa, mas na condição de torcedora de futebol. Eu realizei esse processo como fotógrafo e minha inserção nos ambientes me proporciona experiências a fim de analisar as formas de socialidades desenvolvidas por fotógrafos em espaços específicos. Esses

vínculos sociais, a partir de tipificações, são compreendidos a partir de Castro et al (2016)

A tipificação conforma, nessa perspectiva, uma experiência básica e estruturante da vida social (Schutz, 1967). Em nossa pesquisa procuramos compreender a dimensão comunicacional do processo intersubjetivo da tipificação, com foco na dimensão sensível da interação social, ou seja, como o afeto, o gosto, o *ethos*, o prazer, a empatia, a curiosidade, o medo, a nostalgia, etc são tipificados e se fazem presentes na vida social cotidiana. Procuramos fazer um esforço de aproximação do referencial fenomenológico e hermenêutico à pesquisa das ciências sociais, usando centralmente a prática etnográfica (2016, p. 100).

A partir dos processos intersubjetivos da tipificação poderemos compreender como se constrói um movimento fotográfico em Belém, quem são seus sujeitos e como se dão as experiências comunicativas nos espaços desse circuito.

Para chegar a essa Etnografia intersubjetiva, por mais que eu estude um grupo em específico, também há um processo de *autoetnografia*, como descrito por Fortin (2009):

A auto-etnografia (próxima da autobiografia, dos relatórios sobre si, das histórias de vida, dos relatos anedóticos) se caracteriza por uma escrita do “eu” que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si. (2009, p.83)

Em processo de estudo de grupos, essa forma de etnografar tem que possuir um direcionamento, não pode ser um processo de auto-análise, como aponta Fortin (2009) “O praticante pesquisador que se volta sobre ele mesmo não pode ficar lá. Seu discurso deve derivar em direção a outros”. Como pesquisador e fotógrafo do espaço urbano, me incluo como interlocutor, o que propicia certa autoridade para fazer uma análise do contexto no qual estou inserido, onde eu sou um nativo, como pontuado por Geertz (2008): “Por definição, somente um “nativo” faz a interpretação em primeira mão: é a sua cultura”. Por ser um movimento inserido em uma cultura, o fotógrafo tem o seu *ethos*. Como fotógrafo e pesquisador, esse trabalho a autoetnografia tem por intuito compreender um contexto social. Portanto, segundo Bossle e Molina Neto (2009)

é possível supor que a autoetnografia está fundamentada em requisitos que têm como base a descrição, a reflexão e a introspecção tanto intelectual quanto emocional não somente do autor, mas dos autores que atuam dentro de um contexto social ou cultural e do leitor que se apropria desses conceitos. (2009, p. 134)

Parto inicialmente de uma autoetnografia, mas, como já dito anteriormente, cuidados se fazem necessários em uma pesquisa como essa, um exercício de estranhamento do que se é familiar, para não ceder a estereótipos e essencializações, que possam comprometer a pesquisa. Segundo da Serra Netto (2012)

Ser, ao mesmo tempo, pesquisador e sujeito do processo ao qual se propõe interpretar já se tornou praticamente um “lugar comum” na antropologia, e já há uma grande discussão em torno dessas questões - vejam-se as próprias discussões que envolvem a etnografia. Assim, de uma forma ou de outra, sendo também objeto da própria pesquisa ou não, o pesquisador é um sujeito ativo desse processo. Mas ainda assim alguns cuidados se fazem necessários e, no caso de se estudar o próprio ambiente que nos cerca. (2012, p.192)

Quando eu entrar na descrição do campo, e de como eu me envolvo com ele, faz-se necessário o cuidado de não essencializar ou romantizar as atitudes dos meus interlocutores. Em se tratando de uma pesquisa sobre fotografia, feita por um nativo, não a pretendo objetiva, mas é necessário aplicar o exercício de estranhamento para o que me é comum e, a partir de uma abordagem fenomenológica, vejo como a fotografia se aproxima do fazer etnográfico, assim como também se aproxima de uma sociologia fenomenológica. Para refletir sobre o ato fotográfico, me aproximo do conceito de ação a partir de Schutz, descrita por Castro (2012) com três características: 1) a **projetabilidade**, que é a capacidade de refletir na consequência que aquela ação terá; 2) a **tipicidade**, que são as experiências, que constroem aquela ação; 3) a **socialidade**, que a ação no tempo presente, ou seja, o decorrer em si dela. Posso afirmar que o ato fotográfico possui essas três características: a fotografia em si seria a projetabilidade; as experiências, técnicas e educação do olhar através de uma estética constituem a tipicidade; e o ato fotográfico seria a socialidade. Complementando esse pensamento, segundo Castro (2012) a “Socialidade, enfim, seria o poder de interação e articulação entre mentes, no processo de consecução da ação. Tal como a

projetabilidade se conforma no futuro e a tipicidade no passado, a socialidade se dá no presente”

A Projetabilidade, conforme o termo sugere, diz respeito o ato de projetar. Para o fotógrafo, esse ato de projeção pode ser equivalente ao que Mills (1965)¹⁶, chamou de imaginação sociológica. No caso da fotografia, Martins (2008) chama de imaginação fotográfica. O momento em que fotógrafo, antes de realizar a sua fotografia, compreende a sua relação com o que pretende fotografar, é o momento antes do disparo do obturador.

Considerando a Tipicidade, é importante ter em vista que o ato de fotografar é realizado por um sujeito, que possui vivências e experiências no cotidiano. Apesar da arte ter também um caráter lúdico, é importante compreender que por de trás da fotografia há um sujeito, como afirma Entler (2007):

Toda fotografia reconstrói seus lugares e personagens com base em códigos estabelecidos por alguma tradição. Ser fotografado é, portanto, ser apreendido por categorias estéticas e epistemológicas. [...] A imagem parte de um lugar sempre situado no passado, mas aponta também na direção de uma virtualidade, isto é, constitui uma encenação quase atemporal dentro da qual um vasto universo de atores pode ser inserido. (2007, p.30)

Chegando a Socialidade como uma relação intersubjetiva, ao fotografar, o sujeito se comunica e a partir da sua fotografia, interage com o outro, mesmo que não haja esse diálogo direto. O ato fotográfico se constitui como junção dessas três características, e não seria possível uma desassociar-se da outra.

1.4 – O ato fotográfico

Entendo o ato fotográfico como uma manifestação do *Dasein*¹⁷ compreendido em um determinado grupo e, segundo, o ato fotográfico como *Mitsein* no qual esse mesmo ato necessita de um contato com o outro. Segundo Castro (2013) o falatório (*gerede*) de Heidegger é a comunicação do

¹⁶ Compreende a Imaginação Sociológica, segundo Mills (1965) definiu como uma forma metodológica de análise da sociedade a partir do seu caráter biográfico e histórico, onde o sociólogo analisa a relação de indivíduo e sociedade

¹⁷ Compreendo *Dasein* e *Mitsein*, segundo Castro (2013), que compreende esses conceitos a partir de Heidegger, o primeiro significa o “ser no mundo” e o segundo, esse *ser* precisa estar em contato com outros indivíduos, um “ser com outros”.

“estar junto” desse indivíduo, podendo entender então que o ato fotográfico é essa relação, na qual fotografar é a forma de se manifestar o *Mitsein* do fotógrafo.

Também compreendo esse ato fotográfico como uma forma de existir do fotógrafo, pensando a partir de Heidegger (2007):

Somente o homem *existe*. Nesse modo de dizer, tomamos a palavra existência e existir num sentido que só deve expressar o *ser do homem*. *Ecsistência*: o homem é ec-sistente, um sendo que *sai de dentro* de si mesmo. Em seu ser e durante seu ser, o homem é e está, por assim dizer, fora de si mesmo. Ele se acha sempre com *outro* sendo e a partir daí é que retira a relação essencial consigo mesmo, exposto e aberto para o *sendo em sua totalidade* (2007, p.186).

A ideia de Heidegger (2007) de existir compreende que esta é uma forma do sujeito refletir sobre si mesmo, por isso essa noção de um ser fora de si, um ser que se analisa e se conhece como ser. Os fotógrafos, ao se sociabilizarem a partir do ato fotográfico, também a partir dele refletem sobre o seu estar no mundo. A fotografia é o produto de uma reflexão do que se vê, mas é também uma reflexão sobre si.

O ato fotográfico é diretamente influenciado pelo seu meio, pela máquina, criando assim uma relação entre humano e máquina, para a produção da imagem, ao mesmo tempo em que cria essa relação entre sujeitos, que é intermediada pela máquina.

A fotografia também passou por um aperfeiçoamento tecnológico, propiciando ao fotógrafo mais possibilidades em torno da criação da fotografia, evoluindo juntamente com a técnica a estética fotográfica. A fotografia sempre está em uma disputa abstrata entre fotógrafo e sua ferramenta, havendo uma constante divergência entre eles. Segundo o Flusser (1985):

[...]a do fotógrafo e a do aparelho. O fotógrafo visa eternizar-se nos outros por intermédio da fotografia. O aparelho visa programar a sociedade através das fotografias para um comportamento que lhe permita aperfeiçoar-se. A fotografia é, pois, mensagem que articula ambas as intenções codificadoras. Enquanto não existir crítica fotográfica que revele essa ambigüidade do código fotográfico, a intenção do aparelho prevalecerá sobre a intenção humana.(1985 p. 35)

Quase todo fazer artístico tem um meio que leva o artista até a sua obra, mas a fotografia e o cinema possuem um meio tido como moderno e tecnológico. Flusser (1985) entra justamente nessa discussão, questionando se o meio tecnológico vai substituir o artista: quem faz a arte é o sujeito ou a máquina? Esse questionamento ganha força, em diálogo com Sontag (2004) que refere a automatização da fotografia, ao citar o exemplo do anúncio da câmera fotográfica Yashica Electro-35 gt, que afirmava que o “cérebro eletrônico” da câmera faz tudo pela pessoa, uma tentativa de banalização da fotografia, no sentido do ato fotográfico ser algo corriqueiro, como dirigir um carro. A questão que fica é, essa banalização aconteceu? Ou ainda há quem tenha uma relação ontológica com a fotografia?

Capítulo 2 - O disparo do obturador

O abrir e fechar do obturador de uma câmera, chamado de “disparo” é o momento em que se captura a imagem do assunto escolhido. Criei essa metáfora para dissertar sobre a minha incursão ao campo de estudo, conectando e problematizando as situações vividas a partir do meu referencial teórico. Neste capítulo, abordarei como os sujeitos se relacionam com os espaços dentro do circuito do movimento fotográfico.

2.1 - Trajetórias Fotográficas

Nesse momento da pesquisa, dedico-me a fazer um trajeto etnográfico a partir dos relatos de meus interlocutores sobre suas vivências interpessoais, em uma pesquisa em que utilizo como método a autoetnografia, o que me possibilita identificar padrões e similaridades entre as minhas vivências pessoais e as dos meus interlocutores e, também, identificar as diferenças nessas trajetórias. A partir de Gilberto Velho (1997), penso a trajetória como tendo “um poder explicativo, mas deve ser dimensionada e relativizada com a tentativa de perceber o que possibilitou essa trajetória particular e não outra” (p. 106)

Em diálogo com a perspectiva de Gilberto Velho (1997) sobre trajetória, utilizo a de Beltrão, Barata e Aleixo (2017) em seu artigo sobre corporeidades violadas de mulheres indígenas e quilombolas, para afirmar a importância da pesquisa etnográfica a partir de experiências aparentemente individuais, mas que na verdade representam uma realidade social: “esta última [a experiência corporal], que pode parecer mais individualizada e circunstancial num primeiro olhar, ganha contornos coletivos quando se observa o compartilhamento de histórias, as redes de ajuda e solidariedade criadas pelas mulheres, entre outras agências.” (p.594). A partir dessa transversalização entre temas, o importante a se considerar para minha pesquisa é como as trajetórias são pessoais e, ao mesmo tempo, se constroem em realidades coletivas, e como as vivências “individuais” são fruto de uma construção social mais complexa.

A compreensão de trajetórias em um estudo etnográfico se dá a partir do diálogo com as histórias de vida. Nesse tocante, parto das considerações de

Kofes (1994) que a partir dessas histórias busca fazer a “reconstrução de um processo sociocultural através de uma experiência de vida” (p.117), no caso dessa dissertação, experiências de vida. É importante salientar que, ao tomar conhecimento de experiências individuais, é possível compreender fenômenos sociais de forma mais abrangente, pois mesmo que essas vivências sejam particulares, são resultados de construções sócio-culturais, reflexos das sociedades em que estão inseridas.

Para compreender essa e as demais histórias de vida, não pode se ignorar a afetividade que o fotógrafo tem com o seu ofício. Considerando Freitas (2017):

A compreensão da complexidade envolvida nos fenômenos comunicacionais, a partir da dimensão sensível é um tema da maior atualidade sociológica. Observo que a afetividade e a comunicação do sensível são dimensões essenciais para que a interação social seja estabelecida, sobretudo, nos tempos presentes. (2017, p.52)

Para falar de trajetórias de fotógrafos, primeiramente descrevo a minha história de vida. A arte, de uma forma ampla, foi introduzida em minha vida desde muito cedo. Minha mãe, que é artista plástica e meu pai, que é músico, tiveram influência definitiva nas trajetórias de minha irmã, que acabou seguindo a carreira de violinista e na minha, um cientista social, que aos poucos foi descobrindo a fotografia.

Em 2007, quando fui o fotógrafo do projeto “Revitalização do Acervo Música Vicente Salles” que ocorreu na Biblioteca do Museu da UFPA, ocorreu minha primeira experiência com fotografia. Depois do projeto, tive um hiato durante a minha graduação, fiz poucos experimentos fotográficos, até o momento que fui convidado em setembro de 2011 para ir a uma aldeia Kayapó no Sul do Pará, para participar da festa do Timbó¹⁸. Passei uma semana em visita à aldeia Turedjam, localizada perto do Município de Ourilândia do Norte. Lá, fiz as minhas primeiras fotografias com maior preocupação estética e a

¹⁸ A festa do Timbó consiste em uma pesca em larga escala, que ocorre em diferentes lugares anualmente. Ela tem como intuito marcar um ciclo de renovação ecológica. O epicentro do evento, é o momento em que os homens adentram a floresta e colhem o timbó (uma espécie de cipó), que possui um veneno poderoso, que em contato com a água, mata todo tipo de vida aquática, porém é inofensivo ao ser humano. Em grupo adentram uma área, que previamente represaram para mergulhar esse maços e bate-los com um bastão de madeira.

partir dessa experiência tive, inclusive, a oportunidade de expor na Biblioteca Nacional de Portugal, em janeiro de 2017.

É importante salientar que minha relação com a fotografia surge também a partir do cinema. Quando entrei na graduação de Ciências Sociais em 2008, minhas primeiras intenções de pesquisa foram voltadas ao cinema. Apesar de ter uma prática com a fotografia, esse foi o primeiro objeto de estudo pelo qual me interessei, e, sobre ele, cheguei a publicar alguns trabalhos em anais de eventos e ganhei o 3º lugar no prêmio Lévi-Strauss modalidade A na 28ª Reunião Brasileira em Antropologia ocorrida em 2012, com a pesquisa intitulada “Cinema Indígena: Novos registros de velhas práticas sociais”.

A partir dos depoimentos de onze interlocutores, defino algumas trajetórias que se coincidem e se distanciam dentro do movimento fotográfico em Belém. A partir do questionamento “porque fotografar?”, obtive as mais diversas respostas.

Para melhor visualizar os/as interlocutores(as) dessa pesquisa, esquematizei um quadro, no qual organizo as informações por nome, uma curta descrição e os espaços do circuito que mais frequentaram.

Quadro 1: Relação de fotógrafos entrevistados.

Interlocutor	Breve Descrição	Espaços
1. Leriton Brito	Possui graduação em administração pela UFPA e especialização em arte fotográfica digital pela Estácio. Atualmente trabalha como técnico audiovisual do IFPA	Caiana; IESAM
2. Janine Valente	Possui graduação em Comunicação Social habilitação em Multimídia e especialização em Arte fotográfica digital pela Estácio. Atualmente cursa a	Fotoativa; IESAM

	especialização Comunicação Científica na Amazônia no NAEA ¹⁹ .	
3. César Sarmiento	Possui graduação em Comunicação Social habilitação em multimídia e especialização em Produção Audiovisual, todas as duas pelo IESAM. Trabalha como técnico audiovisual da Faculdade Estácio, campus Belém.	Curro Velho; IESAM
4. Raphael Nunes	Possui graduação em Biologia (bacharelado) pela UFPA e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Ecologia – PPGECO/UFPA.	IESAM, Fotoativa, UFPA
5. Rafael Fernando Chaves	Possui graduação em Pedagogia pela UNIP. Atualmente é professor de ensino fundamental na Escola Bom Jesus Samaritano.	Curro Velho; Belém Photos
6. Lucas Ohana	Possui graduação em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo	Belém Photos

¹⁹ O Núcleo de Altos Estudos Amazônicos (NAEA) é uma das unidades acadêmicas da Universidade Federal do Pará (UFPA). Fundado em 1973, com sede em Belém, Pará, Brasil, o NAEA tem como objetivos fundamentais o ensino em nível de pós-graduação, visando em particular a identificação, a descrição, a análise, a interpretação e o auxílio na solução dos problemas regionais amazônicos; a pesquisa em assuntos de natureza socioeconômica relacionados com a região; a intervenção na realidade amazônica, por meio de programas e projetos de extensão universitária; e a difusão de informação, por meio da elaboração, do processamento e da divulgação dos conhecimentos científicos e técnicos disponíveis sobre a região. Descrição retirada do site oficial do NAEA <http://www.naea.ufpa.br/naea/novosite/menu/277> acessado em 12/02/2013.

7. Bernard Cunha	Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade da Amazônia e possui mestrado em em Arquitetura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.	Belém Photos
8. Luciana Magno	Possui graduação em Artes Visuais e tecnologia da imagem pela Universidade da Amazônia UNAMA , Mestre em Arte pela Universidade Federal do Pará - ICA / UFPA. Doutoranda no programa de pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo	Fotoativa, UFPA
9. Guy Veloso	Bacharel em Direito pela Universidade da Amazônia. Atua como fotógrafo, professor e curador de arte.	Fotoativa
10. Paula Sampaio	Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela UFPA. Especialista em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica – PUC/MG. Atualmente cursa mestrado no Programa de Pós-Graduação em História.	Sesc, FotoAtiva, UFPA
11. Miguel	Bacharel em Engenharia	Fotoativa, Kamara Kó

Chikaoka	Elétrica pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Fundador da Associação FotoAtiva e da Kamara Kó.	
----------	---	--

É importante fazer uma reflexão sobre a relevância dessas primeiras categorias que apresento no quadro acima, não por serem as únicas categorias que abordarei nesse capítulo, mas porque acredito na importância de situar o leitor nesse primeiro olhar sobre o fotógrafo, sobre sua trajetória profissional e o espaço que frequentou. Em sua maioria, as formações iniciais teve uma influência direta para que o interlocutor fosse em busca da fotografia, entretanto, os que não tiveram essa influência, consideram que foi um processo que fez parte da busca da fotografia e que o conhecimento, não foi desperdiçado, mas sim realocado.

A segunda categoria apresentada, que é o espaço em que esses sujeitos(as) transitaram, tem uma relação direta com a proposta dessa dissertação, que consiste em identificar os sujeitos a partir de um circuito, da relação entre os mesmos e determinados espaços. A percepção que busco construir durante essa pesquisa é que esses espaços tem uma interligação e tem um fluxo.

A aproximação com os interlocutores se dá de formas diferentes. A pessoa com a qual tenho um contato mais antigo é a artista Luciana Magno. Frequentamos o colégio Santa Rosa durante o ensino médio, e desde aquela época Luciana já fazia suas experimentações fotográficas. Eu, inclusive, fui objeto de algumas. No caso de Leriton Brito, Janine Valente, Raphael Nunes e Anderson Vaner, a aproximação foi possível pelo fato de eles serem três colegas da especialização que fiz na Faculdade Estácio e, dentre os estudantes, com eles tive maior proximidade pessoal, o que me possibilitou a aproximação necessária para realizar as entrevistas. César Sarmiento era o responsável por essa especialização, foi meu professor, o que nos colocava em constante contato, havendo abertura para procurá-lo após o curso. Com

Lucas Ohana e Bernard Cunha tiveram contato a partir da galeria que fundaram em sociedade, chamada Belém Photos, que durante o decorrer do ano, formou um novo coletivo. Rafael Fernando foi um contato que adquiri durante as saídas fotográficas, principalmente as do círio. Tive um contato mais aproximado com ele recentemente, pois juntamente com outros fotógrafos fazemos parte do coletivo Belém Photos. Com Guy Veloso tive o meu primeiro contato por meio do curso que ministrou em 2014 no Sesc Boulevard, brevemente descrito anteriormente.

Ao descrever essas “estórias de vida”, inicio pela que me é mais familiar atualmente, ou seja, os interlocutores com os quais mais tenho uma relação mais forte. Portanto, a primeira trajetória a qual eu destaco é a de Leriton Brito, fotógrafo, formado em Administração pela Universidade Federal do Pará e Especialista em Arte Fotográfica Digital pela Estácio. Ao final da sua graduação em 2010, costumava frequentar os antigos cinemas da cidade, do grupo Severiano Ribeiro (cine Nazaré 1 e 2, e os Cinemas 1, 2 e 3) o que despertou a sua vontade de fazer cinema.

Ao perceber que gostaria de fazer cinema com qualidade, Leriton fez seu primeiro curso de produção audiovisual na Caiana Filmes (escola de cursos livres de cinema, que teve uma vida curta, porém produtiva) em 2011, e, durante esse curso, percebeu a necessidade de desenvolver mais a parte técnica, como técnica de filmagens, luz, lentes e etc. Assim, se inscreveu no curso de fotografia básica, ministrada por César Sarmiento.

Uma das perguntas que norteia essa pesquisa é “em que momento você se sentiu fotógrafo?”. O intuito é verificar se o interlocutor assume ou não essa identidade e como isso se desenvolve em sua trajetória pessoal. Para Leriton, ser fotógrafo veio por intermédio da formação, como ele relata:

eu tenho um pensamento quadrado em relação a isso. Só comecei a me ver como fotógrafo quando comecei a dominar a técnica. Como se eu precisasse de um certificado pra dizer que eu sou. Eu comecei a me sentir seguro na fotografia, depois que eu me formei no CAPACITA (Leriton Brito, 2017)

Essa visão mais técnica do que é ser um profissional da fotografia, advém dessa segunda fase de sua trajetória, que foi o CAPACITA, curso criado

pelo técnico (na época) do IESAM²⁰, agora Estácio, César Sarmiento, que em seis meses capacitava fotógrafos para ingressar no mercado de trabalho, principalmente o mercado de eventos sociais.

A parte da fotografia autoral de Leriton se desenvolveu com maior ênfase ao ingressar na especialização em Arte Fotográfica Digital da Estácio, onde tivemos uma maior convivência, e tive oportunidade de conhecer melhor o seu trabalho, muito voltado ao retrato, que expressava a sua relação com a memória.

Um aspecto em comum em alguns interlocutores, que chama a atenção, foi a participação deles em coletivos fotográficos e audiovisuais. Leriton participou do coletivo **Quadro a Quadro** e os membros chegaram a produzir filmes de curta-metragem, tanto ficcionais, quanto documentários. Leriton atuou em alguns como produtor ou como fotógrafo. A partir desse coletivo, todos os integrantes trabalharam de alguma forma com cinema e/ou fotografia, tanto no ambiente autoral como na fotografia de mercado.

A segunda trajetória que destaco é a da fotógrafa Janine Valente, 25 anos, formada em Comunicação com ênfase em Multimídias pelo IESAM e Especialista em Arte Fotográfica Digital pela Estácio. Janine teve influência de seu pai, desde criança, que era o “conhecido” fotógrafo da família, interessado e curioso, que tinha a fotografia como *hobbie* e fotografava todos os eventos familiares e as viagens em família. A partir disso, considero o que Sontag (2004) pontua: “As câmeras acompanham a vida da família”. As fotografias viram as memórias da família e, no caso de Janine, viraram a influência. A sua mãe foi a responsável por matriculá-la em cursos de férias na Associação Fotoativa, ainda no início da pré-adolescência, o que possibilitou um início na fotografia não em um curso técnico voltado ao mercado, mas em um espaço mais lúdico, mais voltado ao fazer artístico.

Nesse ponto da pesquisa, já consigo identificar dois tipos de trajetórias, uma voltada a formação do fotógrafo para o mercado de eventos, e uma voltada ao fotógrafo que realiza produção artística, uma formação construída

²⁰ Instituto de Ensino Superior da Amazônia, atualmente, foi comprada e é campus da Estácio no Pará.

em espaços diferentes, que compõem o circuito de fotografia da cidade. Observei que, até o momento, os espaços de formação se deram a partir iniciativas privadas, em espaços mais comerciais ou alternativos. Belém conta muito com esses espaços para a formação de fotógrafos na cidade.

Algo que me chamou atenção na trajetória de Janine foi a sua escolha de, ao invés de ter uma festa de 15 anos, algo tradicional entre jovens, escolheu ganhar uma máquina fotográfica, estilo *point & shoot*²¹, uma máquina digital que na época tinha um valor alto. A partir disso, perguntei a Janine em que momento ela se viu fotógrafa. Ela revela que escolheu o seu curso de graduação porque na grade curricular havia uma disciplina de fotografia analógica e conta como a sua trajetória na graduação foi voltada ao fazer fotográfico. Foi estagiária no projeto CAPACITA, e tinha a função de auxiliar as aulas e dar o suporte necessário. Ao sair desse estágio, ingressou como estagiária na área de assessoria de comunicação do Museu Paraense Emílio Goeldi. Nesse estágio participou de viagens de campo até Caxiuanã²², para registrar os projetos extensionistas que a instituição realizava nas comunidades. Ao se defrontar com a realidade da estação científica e da comunidade, não se sentiu pertencente a nenhum dos dois espaços, havendo uma maior identificação com o espaço da estação devido à relação com o espaço urbano ao qual ela já pertencia.

A sua participação nesse projeto foi indelével para a sua identificação como fotógrafa, assim como tive a certeza de seguir na fotografia como forma de registro artístico da minha pesquisa e posteriormente como um pesquisador fotógrafo após estar entre os *Kayapó*. Ao chegar em Caxiuanã, Janine teve a intenção de mostrar o local a partir de seu olhar, utilizando a fotografia. A partir daquele momento, em campo, se viu como fotógrafa. O seu auto reconhecimento se deu a partir da experiência de campo, a partir da experiência fotográfica, que, como já abordei anteriormente, é muito similar à etnográfica.

²¹ Câmeras fotográficas “amadoras”, leves e com poucas funções. Ideal para fotógrafos não-profissionais.

²² Caxiuanã fica perto do Município de Melgaço no Arquipélago do Marajó.

No projeto de extensão, Janine também elaborou um curso em parceria com Raphael Nunes, com o intuito de, a partir da fotografia, tentar ensinar aos participantes, em sua maioria crianças, um olhar mais sensível, com bases na autorrepresentação, uma forma de valorizar o seu espaço e possibilitar que a comunidade se visse a partir do próprio olhar. A partir daí, entra uma nova ramificação entre as trajetórias, que é o ensino de arte.

A interlocutora também teve experiências em um coletivo de audiovisual, chamado **Click or Die**, em que ela e Lucas Mount iam para os shows de bandas que tocavam Heavy Metal, Hardcore e outros estilos do rock/metal underground²³, para fotografar. A consequência dessa experiência foi a produção de um documentário da cena underground da cidade, lançado em 2015 no **Fabrika Studio**.²⁴

A trajetória seguinte é a da artista paraense Luciana Magno, 30 anos, que possui graduação em Artes Visuais e Tecnologias da Imagem pela UNAMA²⁵ e é mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA (PPGARTES). Atualmente, é doutoranda em Artes na Universidade de São Paulo (USP). O seu interesse pela fotografia surgiu após uma situação difícil pela qual sua família passou, que optei por não revelar para não expor a interlocutora. O acontecimento ocorreu quando a interlocutora tinha sete anos e resultou na perda de todas as fotografias que sua mãe tinha. Essa perda a incentivou, aos 14 anos de idade, a iniciar um processo de resgate da memória imagética de sua família, coletando fotos com seus familiares. Segundo Magno foi “a ausência de imagem que me fez ir em busca da imagem”.

Luciana sempre teve interesse pelas máquinas fotográficas de seu pai, e ele, ao perceber sua movimentação de ir em busca de uma memória em fotografia, lhe deu acesso aos equipamentos. Esse momento coincidiu com o seu aniversário de 15 anos, e o presente de aniversário que pediu a sua família foi um curso na associação fotoativa, ministrado por Miguel Chikaoka.

²³ Expressão utilizada principalmente pela cena artística, para referir sobre um ambiente que faz parte da cena, que foge dos padrões comerciais.

²⁴ Estúdio de gravação e ensaios musicais.

²⁵ Universidade da Amazônia (UNAMA) é uma instituição privada de ensino superior.

Ao entrevistar Luciana, o diálogo se tornou um debate sobre fotografia, onde foram levantadas diversas questões acerca da fotografia e do fotógrafo, com o intuito de refletir sobre o fazer fotográfico. Em um primeiro momento ela fala das possibilidades de novas percepções a partir do uso da câmera fotográfica, que é “um equipamento que te força a olhar as coisas de outra forma”. Essa ideia, Luciana Magno (2012) desenvolve melhor em sua dissertação de mestrado:

O dispositivo não é apenas o aparelho fotográfico; é também o aparato fotográfico mas não apenas este enquanto equipamentos e técnicas, mas como resiliência estética. Entendemos aqui resiliência como conceito emprestado da física que significa elasticidade, ato do retorno de uma mola, ação que sofre a mola após ser tensionada seja por compressão ou expansão. Todavia, alargamos um pouco mais a ideia da resiliência que aqui falamos para aquele estado de poder de adaptação e reverberação permanente, em uma combinação de fatores que possibilitam ao ser, diante as adversidades, constituir um estado de superação. (2012, p.67)

Quando Luciana, tanto em entrevista como em sua pesquisa, faz uma análise crítica sobre a máquina fotográfica, ela entra em diálogo com Flusser (1985) que abordei no primeiro capítulo, no que tange a sua ênfase na necessidade de haver uma criticidade sobre a máquina, caso não houvesse estaríamos sujeitos a máquina. Magno (2012) percebe o aparelho não como uma máquina que nos limita, mas sim que nos trás possibilidades de aprendizado e de acesso a educação através da arte.

Por mais que estejamos falando de uma condição social da fotografia, ela possui uma subjetividade, sem deixar de considerar que essa subjetividade é construída socialmente. Nessa perspectiva subjetiva da fotografia, Luciana Magno pontua que “a fotografia pra mim sempre foi mais uma forma de ver o mundo de uma forma diferente do que a posição de fotógrafo fazedor de imagem”. Fundamental refletir sobre essa questão que se levanta sobre a identidade do fotógrafo, que não se define apenas com um produtor de

fotografias, mas sim a partir do ato de fotografar, que trás uma reflexão de sua condição enquanto indivíduo social.

Em relação à educação como uma forma de trajetória dos fotógrafos, posso primeiramente citar a trajetória de César Sarmiento, fotógrafo e laboratorista, 42 anos, formado em Comunicação com ênfase em Multimídia pelo IESAM e Especialista em Produção audiovisual pelo IESAM. César teve uma trajetória diferente na fotografia. Enquanto os interlocutores que até então tive contato são todos de classe média e com acesso ao ensino fundamental e médio com facilidade, sendo esperado pelos membros de seus contextos o ingresso no ensino superior, César teve na fotografia seu suporte profissional antes da educação formal, sendo levado através da fotografia a procurar uma educação de nível superior. Para levantar a discussão sobre educação formal, necessito também delimitar o que seria a informal e a não-formal. Gohn (2006) define esses três tipos de educação como:

a educação formal é aquela desenvolvida nas escolas, com conteúdos previamente demarcados; a informal como aquela que os indivíduos aprendem durante seu processo de socialização - na família, bairro, clube, amigos etc., carregada de valores e culturas próprias, de pertencimento e sentimentos herdados: e a educação não-formal é aquela que se aprende “no mundo da vida”, via os processos de compartilhamento de experiências, principalmente em espaços e ações coletivos cotidianas. (2006, p 28)

A fotografia dificilmente, no contexto da cidade de Belém, ocorre na educação formal. Não existe uma graduação em fotografia, e raramente vemos uma pós-graduação focada unicamente nessa área. O ensino da fotografia ocorre principalmente no campo informal e não-formal, como apresentarei no decorrer desta dissertação. Educação informal seria como aprendemos a fotografar com amigos, parentes, em ambientes de informalidade. O não-formal ocorre em cursos e mini-cursos de fotografia, promovidos por coletivos ou associações. O que é possível perceber, nessas formas de educação, é que todas costumam ocorrer nos espaços do circuito da cidade.

César iniciou a sua formação aos 20 anos de idade, no Curro Velho, no curso de audiovisual, pois ao chegar para se inscrever no curso de fotografia, já não havia mais vagas. O seu interesse pela fotografia partiu do incentivo de

sua sogra, que acreditava no potencial dele, e deu-lhe uma Zenit²⁶ de presente. Assim como Leriton, César teve sua introdução à fotografia a partir de curso de audiovisual. Sua trajetória, que começa com um intuito de se instrumentalizar na técnica para ir ao mercado, no Curro Velho teve acesso a outras vias da fotografia.

Era pra eu aprender e trabalhar e entrar no mercado fotográfico. Naquela época era muito escasso, eu entrei na fila 5 da manhã, o curro velho abriu era 8 da manhã, quando chegou na minha vez não tinha mais vaga para fotografia, pra ver como era tão concorrido. Eu migrei para o vídeo, então a minha primeira entrada na fotografia foi através do vídeo. Eu fiz o curso de vídeo com o Adalberto Júnior, depois com o Sinval, curso de iniciação fotográfica, preto e branco, com um outro lado da fotografia, que era fotografar família e eventos, a fotografia artística foi a partir do Sinval Garcia aonde eu vi ele fotografando pedaço do corpo do modelo e quando ele junta transformava em uma imagem lúdica e também tive o primeiro contato com exposições fotográficas e nós montamos a exposição. (César Sarmiento, 2017)

Podemos, a partir dessa terceira trajetória, identificar um novo espaço, presente tradicionalmente no circuito fotográfico da cidade de Belém, o Curro Velho²⁷. Uma fundação pertencente, na época, à Secretaria de Cultura do Estado do Pará e que iniciou diversos fotógrafos, mostrando um espaço público, dentro do circuito, uma discussão que ampliarei mais a frente sobre a política pública do Estado para fotografia na cidade de Belém, a partir do Curro Velho. É importante ressaltar como é possível distinguir trajetórias dentro de uma cena artística local, a partir de como as influências pessoais e familiares contribuem para as trajetórias, e também como a origem socio-econômica dos interlocutores é um fator marcante de como se tem contato com a fotografia. Na época, César era ajudante de marcenaria do seu pai e a fotografia foi a maneira pela qual ele, efetivamente, começou a ascender economicamente.

A trajetória educacional formal de César começou há dez anos, no momento em que se encontrou em situação de desemprego e lhe foi oferecido

²⁶ Zenit é uma marca russa de câmeras fotográficas analógicas.

²⁷ Segundo o site da Fundação Cultural do Estado do Pará o Curro Velho: “Situado no bairro do Telégrafo, às margens da Baía de Guajará, em prédio histórico com forte influência neoclássica de meados do século XIX (1861) construído para abrigar o primeiro matadouro de Belém, o Curro Velho foi restaurado e adaptado em 1991 para sediar um núcleo de formação e qualificação em educação não formal.” disponível em <http://www.fcp.pa.gov.br/espacos-culturais/oficinas-curro-velho> acessado em 20/08/2017

um emprego como laboratorista no IESAM, para o qual ele precisava no mínimo ter o ensino médio, e ele não completara nem o fundamental. Mas, na época, o responsável pela contratação, Júlio Viccari, lançou um “desafio”: que o contrataria na hora, mas que em um ano ele entregasse o diploma de ensino médio, e assim foi feito, segundo o seu relato:

Quando eu entrei aqui, era de manhã, tarde e noite Rao, eu era o único técnico de laboratório, eu tinha que dar suporte para professor, eu tinha que dar suporte para aluno de manhã tarde e noite, eu ficava até 11:30 da noite, dias de quarta e sexta e eu tinha os dias de segunda, terça e quinta para estudar, que eu fui fazer DESU²⁸, então eu levava pipoca pantera para não dormir de tão cansado. (César Sarmiento, 2017)

Nesse momento, a fotografia leva César para a educação formal, e virá a ter incentivo da, na época, coordenadora do curso de Multimídia do IESAM, professora Márcia Mendes, que afirmava que ele tinha que ser professor, o que o levou a fazer a sua graduação e sua especialização, que ainda não o permitiu ser professor da instituição, que necessita no mínimo do mestrado. Toda a sua formação é voltada a fotografia e a vontade de ser professor de ensino superior. Após a finalização de sua especialização, montou o curso de especialização em Arte Fotográfica Digital, pois acredita que, para além da parte técnica, o fotógrafo precisa entender o que é fotografia. A especialização, até agora, só teve um turma, da qual Leriton, Janine, Raphael e eu fizemos parte.

Ao montar o curso de especialização pela primeira vez, antes da Estácio assumir o IESAM, houve um conflito, uma vez que no momento em que ele relatou o motivo de criar a especialização, o desenrolar de acontecimentos trouxe a tona algumas questões:

Eu vi necessidade do fotógrafo ele precisa entender o que é fotografia, eles precisam estudar, porque falam que é panela,

²⁸ A partir da Lei de Reforma nº 5.692/71, em que o artigo 24º segundo Scortegagna e Oliveira (2006) diz: O ensino supletivo terá por finalidade: a) Suprir a escolarização regular para os adolescentes e adultos que não tenham seguido ou concluído na idade própria; b) Proporcionar, mediante repetida volta à escola, estudos de aperfeiçoamento ou atualização para os que tenham seguido o ensino regular no todo ou em parte. Algumas secretarias estaduais de educação, para poderem praticar a legislação vigente, criaram o departamento de Ensino Supletivo (DESU), estimando a grande importância que esta modalidade de ensino estava adotando.

aquele grupo que sempre tá em concursos e sempre estão ganhando coisas fora? Porque os caras estudam, os caras sabem os caminhos que tem que percorrer. Eu monto isso e a primeira vez que eu monto, *denigrem* a minha imagem, uma pessoa vai na internet e *denegrir* a minha imagem, e pra ver que aqui dentro, eu demorei três anos para montar o curso, porque eu falei com professor a professor e tivemos decepções com professores, mas eu sei como é o mercado e eu sei como são as pessoas daqui, não só daqui, eles acham que são os donos da fotografia, só eles sabem, só eles tem o direito de estudar (Cesar Sarmiento, 2017)

Podemos, no relato de César, identificar duas formas de relação de poder, a primeira que é a econômico-social, que se apresenta no momento em que se procura formação a partir de sua classe econômica, e em que momento e de que forma a educação é apresentada para cada sujeito. É possível fazer uma relação de classe social e local que inicia-se com a formação de fotógrafo, o equipamento e como tem acesso a esses capitais.

A segunda relação de poder, que surge de forma velada, ocorre no momento em que ele fala sobre “os donos da fotografia”, se referindo a uma elite, que pode ser econômica ou cultural. Uma elite que está em uma posição de detentora do conhecimento e, ao construir algo fora do seu círculo, César foi contra uma estrutura estabelecida, que causou uma reação de repulsa ao invés de uma reação que agrega, mostrando que o movimento fotográfico em Belém, possivelmente, apesar de ter pessoas que circulam entre espaços, tem os espaços legitimados por uma elite.

Quando falo da possível existência de uma elite fotográfica, me refiro a existência, na sociedade, de capital cultural e capital financeiro, que permitem ter acesso a informação, cursos, compra de equipamentos, viagens e isso tudo diferencia o fazer fotográfico e cria uma relação de poder. Não estou aqui falando de uma hierarquia, no sentido de haver discriminação entre fotógrafos. Estou apresentando que sim, há privilégios envolvidos, que há uma estrutura estabelecida e na dinâmica social e cultural de uma cena artística, haverá a presença do novo versus o estabelecido, não em um sentido necessariamente de um se opondo ao outro, mas de uma renovação da cena ou uma circulação, que nem sempre pode ser vista com entusiasmo por todos.

A próxima trajetória que apresento nessa dissertação é a de Rafael Fernando Serrão Chaves, ou também Rafael “da luz”, como seu nome artístico. O interlocutor tem 29 anos, é formado em Pedagogia pela UNIP²⁹ e é professor de ensino fundamental no Instituto Educacional Bom Samaritano. Assim como Luciana, a sua iniciação na fotografia surgiu ainda criança, quando tinha oito anos de idade, e fez uma viagem para Cametá, que segundo ele, mudou a sua visão de mundo, quando entrou em contato com as paisagens visuais que viu nessa viagem. Ver como ribeirinhos e outros trabalhadores viviam uma vida diferente da dele, lhe deu novas perspectivas.

É importante observar que, para Rafael Fernando, em sua experiência inicial com a fotografia, não houve o ato fotográfico, não aquele mediado por uma câmera ao menos, mas uma experiência sensível da visualidade, pois foi o momento em que ele “aprendeu” a olhar. Problematizo esse olhar a partir de Achutti (1997) :

Interessa-me discutir aqui algumas assertivas a respeito da construção da nossa capacidade de olhar que, por sua vez, está diretamente relacionada com os atos de simbolização na perspectiva da criação e leitura de imagens. O olhar é aprendido, é treinado de forma articulada com outros olhares. O olhar não é individual, ele é determinado social e conjuntamente. É em função do tipo de olhar de uma dada época que são determinados os tipos de imagens e de que forma as pessoas se relacionam com elas. (1997, p. 42)

Rafael Fernando trás a luz essa discussão, anteriormente abordada no primeiro capítulo, sobre o que compreendo como ação, mais especificamente o conceito de *tipicidade*. A experiência visual e a construção socio-cultural, educou a sua forma de olhar e influenciou diretamente na sua relação com a fotografia.

O contato com o ato de fotografar veio alguns anos mais tarde de sua viagem, quando, aos 12 anos, teve que realizar um trabalho para a escola onde estudava, junto com um grupo de colegas de classe. Na época, decidiram realizar o trabalho fotografando as ruas da cidade, com uma câmera analógica. Após uma coleta para comprar um filme, saíram a rua para fotografar, e depois

²⁹ A Universidade Paulista (UNIP) é uma instituição de ensino superior privada, que tem campus em várias cidades do Brasil.

de uma manhã de trabalho, sem que tivessem conhecimento de que não se pode expor o negativo a luz do sol antes de passar pelo processo de revelação, abriram a câmera, e foram descobrir um dia depois que o filme tinha queimado, quando o laboratorista do local onde tinham deixado o filme para revelar lhes informou.

Após essa experiência frustrante, Rafael Fernando se afastou da fotografia por mais de uma década e seu retorno foi marcado por duas situações. A primeira foi a sua entrada para a assessoria de comunicação da Paróquia Bom Jesus Samaritano no bairro do Tapanã. Lá, mesmo sem possuir uma câmera fotográfica, se tornou um dos fotógrafos; como ele pontua, “virei um fotógrafo sem câmera” e teve o auxílio do fotógrafo que já trabalhava lá e lhe emprestava a câmera. A segunda situação ocorreu quando o interlocutor foi à uma exposição, ver uma fotografia de ribeirinhos, de autoria da fotógrafa Paula Sampaio, que o levou a lembrar a sua viagem para Cametá quando criança.

Aos 26 anos, Rafael Fernando retornou à fotografia de forma definitiva, e o local onde buscou a sua formação foi o Curro Velho. Diferente dos sujeitos anteriores, o seu interesse sempre pairou em torno da fotografia. Ao assistir o curso nomeado “pós-clique” ministrado pelo artista Adam Costa, foi-lhe ensinado que o mais importante não é a câmera, mas o *olhar* do fotógrafo.

Nesse momento, duas questões postas pelo interlocutor se apresentam importantes para compreender o movimento fotográfico como um fenômeno social. Primeiro, a importância do *olhar*, que interpreto como uma consequência da construção sócio-cultural de cada indivíduo. Segundo, ao relatar esse aprendizado, Rafael expressou alívio, pois considerava que o fotógrafo era definido por seu equipamento e não por algo que já possuía. Percebo, nesse relato, como o marcador social de classe econômica opera no imaginário social, em que o *valor* do fotógrafo é definido não pela sua possibilidade intelectual de construir uma imagem fotográfica, mas sim pelo seu equipamento, que segue a lógica de *quanto mais caro melhor*. Porém, essa perspectiva, aprendida no curso, subverte a lógica em que o preço do equipamento definiria o *valor* do fotógrafo.

Atribuo a perspectiva inicial de Rafael Fernando a uma construção social, que Marx (2018) define como o *fetichismo da mercadoria*, :

Também a impressão luminosa de um objecto sobre o nervo óptico não se apresenta como uma excitação subjectiva do próprio nervo, mas como a forma sensível de alguma coisa que existe fora do olho. Mas, no acto da visão, a luz é realmente projectada por um objecto exterior sobre um outro objecto, o olho; é uma relação física entre coisas físicas. Ao invés, a forma mercadoria e a relação de valor dos produtos do trabalho [na qual aquela se representa] não tem a ver absolutamente nada com a sua natureza física [nem com as relações materiais dela resultantes]. É somente uma relação social determinada entre os próprios homens que adquire aos olhos deles a forma fantasmagórica de uma *relação entre coisas*.(2018, p.20)

A câmara deixa de ser apenas um objeto e, a partir das relações estabelecidas, ganha um caráter social, que não fora atribuído como mercadoria. O objeto é alçado a uma instância determinante para a identidade desse sujeito. Porém, nessa pesquisa, compreendo que não é a máquina que faz o fotógrafo, mas sim a forma como o fotógrafo se relaciona com o que se pretende fotografar. Como pontuou Rafael Fernando: a “fotografia se dá a partir da tua relação com o que fotografas, o quanto consegues te doar, quanto consegues entrar na realidade do fotografado, seja um objeto inanimado ou uma pessoa”.

Uma trajetória que se apresenta de forma diferenciada é a de Raphael Nunes, 26 anos, formado em Biologia pela UFPA, Especialista em Arte Fotográfica Digital na Estácio e Mestre em Ecologia pelo programa de pós-graduação em ecologia da UFPA (PPGECO). A sua vivência na fotografia se inicia durante a sua graduação em Biologia, quando teve que ir a campo, realizar sua pesquisa, que é sobre pássaros e, nesse processo de registro, precisaria fazer o abate da espécie como coleta para amostragem. Para Raphael isso era particularmente difícil, por ser vegetariano e ativista ambiental. A fotografia vem se apresentar como uma alternativa ao abate, uma forma de fazer o registro sem causar danos e mortes animais desnecessárias. Essa perspectiva conservacionista dialoga diretamente com as reflexões de Susan Sontag (2004) sobre a fotografia como um ato violento:

Ainda assim, existe algo predatório no ato de tirar uma foto. Fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se

veem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos. Assim como a câmera é uma sublimação da arma, fotografar alguém é um assassinato sublimado — um assassinato brando, adequado a uma época triste e assustada. (2004)

A corrente conservacionista vem de encontro ao que Sontag discute: independente do motivo, a fotografia tem um viés de ser predatória, mas, apesar dessa realidade, o que discuto a partir do relato de Raphael, é a fotografia como uma alternativa à predação, não apenas na biologia, mas em diversas áreas, como a fotografia patrimonial. A autora aborda como fotógrafos tentam buscar esse purismo e até “inocência” da fotografia, e acrescenta que antes as pessoas faziam caças predatórias, e hoje a caça é através da fotografia, que se torna um instrumento nostálgico. A exemplo disso, ela cita que antes os safáris eram feitos para caçar animais com armas e agora são com câmeras.

Na trajetória de Raphael Nunes, que se inicia com o interesse de fotografar, causar danos a animais, no caso de sua pesquisa em Ornitologia³⁰, é uma atitude impensável, e a fotografia desenvolvida na academia deu-lhe outras possibilidades. O seu fazer fotográfico se assemelha em parte com a trajetória de Valente, quando ele me relata que a sua aproximação mais profissional da fotografia se deu devido aos estudos acadêmicos, a necessidade de buscar uma alternativa para realizar a sua pesquisa. Neste caso, também me sinto contemplado com a sua trajetória, pois no momento em que realizava o meu trabalho de conclusão de curso, buscava uma forma de representar o que tinha visto em campo e encontrei a fotografia.

Compreendo a importância do domínio da técnica fotográfica para um autorreconhecimento de ser fotógrafo a partir do relato que Nunes faz, derivado do questionamento que faço sobre se ele passou a se considerar fotógrafo. A resposta gira em torno primeiro de uma dúvida de ser ou não fotógrafo, por em um dado momento o interlocutor não se sentia seguro da técnica e só assumiu essa identidade ao desenvolver melhor a técnica. Esse relato se assemelha com o de Leriton e de César. Esse discurso sustenta o caráter técnico da arte,

³⁰ Ramo da biologia que estuda pássaros.

da arte como ciência e como processo racional de criação, ou seja, para ser um fotógrafo (artista) precisa-se de técnica, nessa perspectiva.

Durante a realização dessa pesquisa, foi muito interessante o fato de entrar em contato não apenas com histórias de vida de outras pessoas, mas compreender como essas histórias atravessam as minhas próprias experiências, talvez contribuindo para a própria escolha do tema dessa dissertação. Na trajetória a seguir, dialoguei com o meu primeiro professor de fotografia, que contribuiu significativamente com a minha estética fotográfica. O fotógrafo paraense Guy Veloso tem 48 anos de idade e é formado em bacharelado em direito pela UNAMA, e ministrou o curso de estética fotografia no SESC Boulevard, em 2014, no qual eu estava presente.

Ao falar da sua aproximação com a fotografia, relata que houve um estímulo familiar desde a sua infância pelos seus pais, ávidos colecionadores e admiradores de arte. Nesse passo, percebo afinidades de minha própria trajetória e de outros interlocutores com a de Guy, no que tange ao estímulo parental ao consumo de arte.

A partir desse incentivo a apreciação de várias formas de artes, em seu relato Guy expõe qual foi o momento em que a fotografia marcou a entrada em sua vida. Em 1984, aos 14 anos, saiu de casa sozinho para ir a uma exposição de fotografias na Galeria Ângelus, localizada no Theatro da Paz³¹. A exposição era do fotógrafo paraense Luiz Braga, intitulada *No olho da Rua*, e foi a primeira vez em que o interlocutor esteve em uma exposição apenas de fotografia e a primeira que viu o trabalho de Luiz Braga³², que por coincidência foi o que alavancou a sua trajetória nacional.

³¹ O Theatro da Paz foi fundado em 15 de fevereiro de 1878, durante o período áureo do Ciclo da Borracha, quando ocorreu um grande crescimento econômico na região amazônica. Belém foi considerada “A Capital da Borracha”. Mas, apesar desse progresso a cidade ainda não possuía um teatro de grande porte, capaz de receber espetáculos do gênero lírico. Buscando satisfazer o anseio da sociedade da época, o governo da província contrata o engenheiro militar José Tiburcio de Magalhães que dá início ao projeto arquitetônico inspirado no Teatro Scalla de Milão (Itália). Descrição no site oficial do Teatro <http://theatrodapaz.com.br/oTheatro.php> acessado em 24/02/2018.

³² Luiz Braga nasceu em 1956, em Belém do Pará, e teve o primeiro contato com a fotografia aos 11 anos. Em 1975 montou seu primeiro estúdio para trabalhar com retratos, ao mesmo tempo em que ingressava na Faculdade de Arquitetura, onde se graduou em 1983, embora nunca tenha trabalhado como arquiteto. Até 1981, fotografava principalmente em preto e branco. Suas primeiras exposições (1979 e 1980) eram compostas de cenas de dança, nus,

Ao ganhar de sua família uma Nikon N2000, câmera analógica com foco manual, iniciou a sua carreira, como o fotógrafo de sua própria família durante as festas de aniversários e eventos similares. Importante frisar a importância dessa movimentação da fotografia familiar, como ela vem se apresentando durante a dissertação como um fator motriz de incentivo aos fotógrafos exercitarem a fotografia nos momentos iniciais.

A sua vivência religiosa tem um papel fundamental na sua fotografia, primeiro quando decide que não seria mais advogado. Ao realizar a peregrinação no caminho de Santiago de Compostela³³ na Espanha, Guy decidiu que só voltaria a entrar no fórum civil no casamento de seus amigos, como fotógrafo ou convidado.

Guy Veloso enfatiza durante nossa conversa a importância de se considerar professor de fotografia. Como educador, sua vivência foi marcada ao assistir o curso de fotografia ministrado pelo fotógrafo Walter Firmo³⁴, que veio a Belém ministrar uma oficina na Associação Fotoativa em 2002, e nesse momento, segundo ele, percebeu que iria fazer isso pelo resto da vida.

Contribuindo com a trajetória de Guy, cito Fernandes Junior (2002), que faz uma breve descrição do fotógrafo:

Guy Veloso rendeu-se a fotografia no início dos anos noventa e desde então tem desenvolvido seu trabalho documental com ênfase na fé e religiosidade popular. Para realizar seus ensaios não mede esforços, pois a experiência de registrar as manifestações religiosas em Belém e sua curiosidade sem limites credenciaram-no para enfrentar a rota medieval espanhola de Santiago de Compostela, a Índia, os lugares sagrados da América do Sul e, mais recentemente, a Juazeiro

arquitetura e retratos. Após essa fase, descobriu as cores vibrantes da visualidade popular Amazônica, e, convidado pela Funarte, viajou pela região aprofundando o ensaio que seria exibido sob o título “No olho da rua” (Centro Cultural São Paulo, 1984), iniciando seu amadurecimento autoral. Em “A margem do olhar” (1985 a 1987) retorna ao preto e branco dos primeiros tempos, retratando com dignidade o caboclo amazônico em seu ambiente. Descrição disponível no site do fotógrafo <http://www.luizbraga.fot.br/bio.html> acessado em 24/02/2018.

³³ Os Caminhos de Santiago são os percursos dos peregrinos que afluem a Santiago de Compostela desde o século IX para venerar as relíquias do apóstolo Santiago Maior, cujo suposto sepulcro se encontra na catedral de Santiago de Compostela.

³⁴ Walter Firmo Guimarães da Silva (Rio de Janeiro RJ 1937). Fotógrafo, jornalista e professor. Autodidata, inicia sua carreira como repórter fotográfico no jornal Última Hora, no Rio de Janeiro, em 1957. Em seguida, trabalha no Jornal do Brasil e integra a primeira equipe da revista Realidade, lançada em 1965. Conquista o Prêmio Esso de Reportagem, em 1963, com a matéria Cem Dias na Amazônia de Ninguém. Fonte <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21812/walter-firmo> acessado em 24/02/2018.

do Norte, com finalidade de enforçar os peregrinos e as estranhas forças dos deslocamentos humanos. (2002, p.35)

Ao participar do curso de Guy em 2014, percebo, hoje, como aquele momento estava interligado ao seu discurso durante o relato em entrevista. O curso consistia em apresentar o seu trabalho fotográfico, a fim de incentivar os discentes a fazerem uma reflexão sobre o próprio trabalho, o que nos ensinaria como construir as nossas próprias percepções estéticas. Importante fazer uma breve descrição de como funcionou esse curso, pois essa informação entra em diálogo com parte da metodologia que discuto nessa dissertação, que é a auto-etnografia.

O curso inicialmente consistiu na apresentação do trabalho fotográfico de Guy intitulado “Penitentes”, que realiza desde 2002 no período quaresmal³⁵, no qual viajou pelas cinco regiões do país indentificando mais de 140 grupos, com as características de uma mesma prática religiosa, que consistia em autoflagelamento durante rituais religiosos, que aconteciam em cemitérios com o intuito de purificação.

Durante o curso, ele contava a história desses penitentes, mas, para além disso, como ele chegou até eles, as estratégias de aproximação, que essencialmente eram as mesmas de um etnógrafo. Passava longo períodos dentro das comunidades, não tirava fotos sem autorização, o que no curso ele chamou de *roubar a foto*, ação que consiste em tirar a foto de alguém sem que a pessoa soubesse. Ele buscou retratar seu trabalho fotográfico a partir do consentimento, inclusive em determinado momento do curso, fez simulações de como proceder no dia a dia.

O curso finaliza como uma saída fotográfica, que ocorre durante a *procissão das velas*, em maio de 2014. Essa procissão é a celebração que ocorre no Santuário de Fátima, que faz parte da comunidade católica de Belém, celebrando o aparecimento de Maria, mãe de Jesus, na cidade de Fátima em Portugal. A procissão ocorre a noite e os que acompanham vão segurando velas, daí surgindo o nome *procissão das velas*.

³⁵ Período quaresmal, é o nome dado ao tempo que acontece a Quaresma, período de 40 dias que antecede a Páscoa Cristã, celebrada pela Igreja Católica Apostólica Romana. Período esse marcado por uma penitência, referente aos 40 dias que Jesus passou no deserto.

Após vivência desse curso, juntamente com a primeira experiência de fotografar uma manifestação religiosa, reflito a paritir de Martins (2008) sobre o papel do fotógrafo em manifestações religiosas:

E, portanto, a proposição de que não só a fotografia se incorpora ao sagrado, mas também o fotógrafo. Admiti-lo na cena sagrada, tolerar sua atuação diversa da atuação propriamente litúrgica, é tolerar sua intrusão e recriá-lo simbolicamente como protagonista do culto, mesmo que disso ele não se dê conta. (2008, p.94)

O fotógrafo, tem uma função social no momento da manifestação do sagrado: assim como o pesquisador, nesse momento o fotógrafo é um observador, mas também um agente que torna visível o sagrado, através de uma imagem. Essa questão das procissões religiosas abordarei melhor quando falar da saída fotográfica no Círio de Nazaré.

O livro *Fotografia contemporânea paraense: panorama 80/90* é uma coleção em forma de livro, que faz uma análise histórica da importância do movimento fotográfico no Pará e não se limita apenas a fotógrafos(as) nascido no estado, mas também a artistas que contribuíram e contribuem ao movimento produzindo dentro do Pará. Dialogando com esse recorte, os próximos interlocutores dessa pesquisa, apesar de não terem nascido no estado do Pará, tem a sua produção artística reconhecida como paraense.

Em primeiro caso, entrei em diálogo com a fotógrafa paraense, nascida em Minas Gerais, Paula Sampaio, que aos 52 anos de idade é jornalista formada pela Universidade Federal do Pará e especialista em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG) e atualmente é mestranda da pós graduação em história na UFPA (PPGHIST).

Paula Sampaio por ter um trabalho fotográfico que particularmente me emociona e me inspira como fotógrafo e ser humano e decidi que seria interessante para essa pesquisa o relato de sua trajetória na fotografia, porém essa decisão também foi motivada por um reconhecimento que Paula, tem na cena artística de Belém, conforme Fernandes Junior (2002):

Paula Sampaio é outra importante representante da fotografia documental paraense. Como repórter fotográfica, trabalho no Diário do Pará e, atualmente, está no jornal O Liberal. Iniciou

sua trajetória profissional numa época em que ainda eram poucas as mulheres exercendo a função de fotógrafa na redação. Acredita que a eficiência exigida pelo fotojornalismo diário, seu exorcismo cotidiano, muito contribui para realizar seu trabalho pessoal (2002, p.35)

No momento que a procuro, via e-mail, ela se encontrava fora da cidade, porém se mostrou solícita a possibilidade de responder as perguntas de forma *online*. Realizei, então, a única entrevista a distância dessa dissertação, mas não menos importante para os objetivos que procuro alcançar.

Ao perguntar sobre a sua aproximação com a fotografia, Paula relata que ocorreu na sua infância, pois sua mãe gostava de fazer um acompanhamento dos crescimento dos filhos a partir de fotografias, tendo anualmente um encontro com o retrato fotográfico. Retomando a questão da infância, a partir de seu relato, acredito ser possível entender a importância da fotografia e do estímulo imagético na infância dos fotógrafos. Ao falar sobre a sua primeira câmera fotográfica, Paula relata o seguinte:

Em algum momento da minha infância ganhei da minha avó materna uma polaroid e um radinho de pilha. Lembro que achava interessante ver as fotos surgindo na minha frente, mas confesso que o rádio me encantava mais(foi por conta do rádio que decidi desde cedo que ia contar histórias, um dia).

A fotografia ficou em um estado dormente, como Paula relata posteriormente. Apesar de ser jornalista, não foi a fotografia que fez ela ingressar na profissão, mas foi o motivo que a manteve. O processo de usar a fotografia como linguagem de expressividade, que viria a definir a sua atuação como profissional, ocorreu em um momento que ela estava desiludida com o jornalismo escrito, e lhe foi sugerido adotar a fotografia como forma de registrar o cotidiano.

Ao me responder diretamente em que momento ela se assumiu fotógrafa, a sua resposta foi: “Então, onde tudo começa? Todo dia.” Percebo que o processo fotográfico trás consigo uma reflexão sobre o motivo de se fazer uma auto-reflexão sobre a condição de ser e estar fotógrafo, perceptível no relato de Paula Sampaio, Luciana Magno, e, posteriormente, no de Miguel Chikaoka.

Como última história de vida apresentada nessa dissertação, apresento a trajetória de Miguel Takao Chikaoka, 67 anos, fotógrafo nascido em São Paulo, com formação em Engenharia Elétrica pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e, no final da década de 70, ao entrar em um contato profundo com a fotografia durante seu doutorado em Engenharia elétrica na École Nationale Supérieure d'électricité et de Mécanique - ENSEM na cidade de Nancy - França, decidiu que a fotografia seria sua profissão, vindo posteriormente a largar o doutorado para viver de fotografia.

A entrevista realizada com Chikaoka aconteceu no espaço da associação fotoativa, que fica ao lado da secretaria municipal de finanças (SEFIN) no bairro da campina. A importância de se falar sobre o órgão público que se localiza ao lado da associação se deve ao fato de que o fotógrafo acima citado, Raphael Nunes, foi naquele dia buscar a sua mãe, e, durante a espera para que ela saísse da secretaria, nos encontramos na frente desses lugares, de forma acidental. Relato essa situação pois foi uma feliz coincidência, tendo em vista que eu pouco conhecia Chikaoka, e Raphael já tinha inclusive sido aluno dele, e juntos fomos conversar com ele. Apesar de Nunes ter ficado apenas durante os cinco primeiros minutos de entrevista, sua presença foi fundamental para que ocorresse um melhor diálogo inicial com o interlocutor.

Ao questioná-lo se a sua formação como engenheiro elétrico contribuiu para o seu ofício de fotógrafo, Chikaoka responde afirmativamente, principalmente no que tange o processo de “entender a fotografia como um atividade que por si só abrange muitos saberes, ela atravessa todas as áreas do conhecimento, e o fato de que a luz é a matriz principal, e luz é física, não apenas física obviamente”. A partir desse comentário afirma que seu estudo na área das exatas permitiu que acessasse essa parte do conhecimento científico, sobre luz e física, que também faz parte da fotografia, e o relaciona com a parte política e filosófica da fotografia. Portanto, a fotografia, como já explicitado no primeiro capítulo, é mais que uma imagem, é uma cultura, que envolve diversas áreas do conhecimento, e um pluralismo de fazeres e concepções dentro dela.

No prosseguimento da entrevista, identifiquei dois momentos distintos nos quais Chikaoka julga os seus momentos iniciais da fotografia, reflexão mediada pelo questionamento que fiz aos interlocutores dessa pesquisa, sobre seus primeiros contatos com a fotografia. “Hoje eu digo que o encontro da fotografia se dá na minha infância, por que eu digo isso? Porque eu tinha esse viés de observar, de perceber o mundo através da visão e estar refletindo o mundo que eu via.”. Assim como Chaves, Chikaoka percebe a fotografia antes mesmo do processo de segurar uma câmera, a fotografia como uma construção do olhar durante a infância, reforçando a ideia que Chikaoka nos apresenta de *olhar crítico*. Compreendo esse olhar crítico como a somatória das vivências de um sujeito através do uso da visão, produzindo imagens a partir do olhar, que passam a ter uma perspectiva crítica a partir da fotografia. É recorrente a percepção de que há um fator motriz que se inicia na infância, e assim como ocorreu com Sampaio, Veloso, Magno, Chaves, Valente e comigo, esse fator vai refletir posteriormente na vida desses sujeitos.

De modo análogo ao apresentado pelos demais interlocutores, a fotografia tem uma retomada em uma fase após a infância. No caso de Miguel Chikaoka, seria na fase adulta. Durante o momento de sua vida em que morou na França, o interlocutor percebeu que começou a fotografar não como registro de suas viagens pela Europa, e sim imagens de seu cotidiano, o que lhe agustava. Segundo Magno (2012, p.27) o primeiro passo para um redescobrimento da fotografia na vida de Miguel, foi ainda na França, quando foi convidado para fazer parte do *Club-Photo de Monbois Boudonville*³⁶, com outros colegas estudantes, que tinha como sede o subsolo do local onde morava.

Ele utiliza a fotografia como um “diário de bordo” - que posso relacionar, com uma das ferramentas do etnógrafo que é o diário de campo. Respondendo novamente a minha pergunta, sobre a sua aproximação da fotografia, responde que “esse encontro se dá no momento que percebo que a fotografia já estava entrando na minha vida como um viés de linguagem, de diálogo,

³⁶ “Monbois era o alojamento masculino e Boudonville o alojamento feminino, ficavam próximos, no mesmo bairro em Nancy” (Magno, 2012, p.27)

como base de comunicação com o mundo e comigo mesmo.” Relaciono essa percepção de Chikaoka, com a de Veloso, Brito e Chaves na medida em que percebem a fotografia como uma forma de sociabilidade, a partir da compreensão do seu *ser* no mundo e com outros.

A vinda de Miguel para Belém foi marcada pelas relações construídas na França, onde conheceu pessoas de diversas partes do Brasil. Em função da experiência, o interlocutor tinha como projeto, ao voltar para o país, fazer uma itinerância e o primeiro lugar que, a convite, veio visitar, foi justamente Belém. Ao chegar na cidade, em 1979, foi em busca de onde poderia atuar como fotógrafo, e o local que ofereceu uma oportunidade para um fotógrafo ainda iniciante, foi o jornal *A Província do Pará* que deu essa primeira oportunidade. Com o intuito de vir passar uma temporada em Belém, em 1981, nasce o seu primeiro filho, que o leva a decidir a manter residência em Belém.

Durante esse último diálogo, Chikaoka fez uma reflexão sobre o processo de ser entrevistado, e sobre como isso o leva a refletir sobre toda a sua trajetória na fotografia, permitindo-o revisitar essas memórias com um olhar crítico diferenciado de acordo com o momento que está em sua vida. Percebo a importância dessa reflexão de Chikaoka, como uma forma de estranhamento de si mesmo, o que é uma tarefa que exige esforço de pesquisadores que utilizam a etnografia como método, principalmente ao pesquisar o que lhe é familiar.

2.2 - Porque fotografar? A fotografia como encontro

A segunda pergunta que direciona essa dissertação é **porque fotografar?** A pergunta, no decorrer da entrevista, busca compreender porque os sujeitos realizam o ato de fotografar, o que os levou a isso. Compreender esses processos emocionais da intersubjetividade de cada sujeito se torna necessário para compreender um panorama maior.

Ao fazer esse questionamento para Leriton, ele me apresenta três motivos, e nesses motivos, muitos fotógrafos se encaixam, que são: 1) Porque

queria dominar a técnica ao ponto de realizar fotografias e filmes que agradassem esteticamente a ele, e quem consumisse o seu trabalho; 2) Porque ele acreditava ter “vocação” para fotografar; 3) Por que tinha um retorno financeiro. Os seus motivos estão em paralelo com a sua trajetória, primeiro houve um domínio da técnica para o fazer artístico, relacionado a uma ligação emocional com a arte e por fim, a fotografia passou a dar algum retorno financeiro. O retorno financeiro, citado por Leriton, advém mais do mercado de eventos sociais do que do mercado de arte. É comum entre fotógrafos trabalhar em eventos sociais, ou para complementar renda, ou para o sustento de forma geral, o que não exclui o seu trabalho autoral.

Ao aprofundar esses três pontos, Leriton me relata o porquê de fotografar:

Hoje eu já fotografo como uma forma de expressão, uma forma talvez, de eu ler o mundo, como talvez eu enxergo as coisas e como eu me expresso diante dele. Então hoje eu já fotografo para expressar aquilo com que talvez com palavras eu já não consiga, para tentar fazer diferença de alguma forma de ser mais livre e principalmente também para guardar a memória. Hoje eu fotografo muito pela questão da memória. Fotografar para guardar aquele momento de forma física ou dar de presente. Eu fotografo como forma de sociabilização, uma forma de chegar até às pessoas, não apenas das fotografias que eu faço delas, mas as que eu faço de mim. A fotografia é um grande meio de comunicação, de sociabilização. Não só uma forma de colocar uma ideia diferente, mas de ligar as pessoas, umas às outras. Toda vez que tiramos o retrato de alguém, precisamos criar um vínculo com aquela pessoa. E a fotografia pode ser essa ponte. Quando dou um curso eu tento focar essa parte da conexão com as pessoas, quando dou uma foto, têm uma conexão. Ou quando tiro uma foto minha, é uma forma de autoconectar. (Leriton Brito, 2017)

A partir desse relato, posso elencar algumas questões importantes de se discutir. Primeiro, abordar a fotografia como forma de expressão, como forma de manifestar os seus sentimentos, utilizando a fotografia como meio de comunicar seus sentimentos. Em outro momento, fala-se da importância da memória para ele, como ele fotografa para guardar um momento, para “produzir” uma memória, o que se relaciona com o motivo de Janine ter se interessado por fotografia, as memórias em fotos, produzidas por seu pai. E, no

fim do seu relato, reforça como a fotografia é a sua forma de sociabilizar com outras pessoas.

A partir de Simmel (2006), entendo os conceitos de sociação e sociabilidade. A sociação sendo uma forma objetiva pela qual os indivíduos interagem em sociedade, como podemos observar, as profissões e o dia a dia que os interlocutores apresentam. A sociabilidade é a forma “lúdica” da sociação, seria então o que dá “prazer” na sociação. O ato fotográfico, é a forma que os fotógrafos encontram de se relacionar de forma lúdica. Entendo essa forma como a parte da vida social, que apesar de ser uma construção social, é o que os interlocutores optam por fazer, é sua a forma de existir no mundo.

Exemplifico também o relato de Janine, sobre o porque ela fotografa. Ela mostra a relação que a fotografia cria com o momento que está vivendo:

Eu gosto de viver aquilo fotografando, eu sinto que eu to participando daquilo, mas também guardando aqueles momentos, eu consigo por exemplo, com três ano trabalhando lá a mudança de crianças que eu conheci pequeninhas que eu conheci ali, e agora já são mocinhas e rapazinhos. Eu consigo perceber a mudança das comunidades. (Janine Valente, 2017)

A fotografia é a forma que Janine e Leriton encontraram de se relacionar com as pessoas, seja em um âmbito mais pessoal, seja no profissional. A memória imagética se torna uma forma de presentear e de recordar vivências. Surge uma relação de afetividade entre sujeitos a partir do ato fotográfico.

Para compreender a dinâmica e os fluxos que ocorrem dentro do circuito fotográfico no espaço urbano de Belém, é necessário compreender como as relações intersubjetivas de sociabilidade são construídas em seus espaços e também como a fotografia é uma das formas que o fotógrafo encontra de expressar a sua intersubjetividade. Rafael Fernando resumiu em uma frase não só a relação de sociabilidade que é construída através da fotografia, mas também as relações de afetividade com o fazer fotográfico, quando diz que “a fotografia é um encontro, ela te possibilita chegar aonde tu nunca imaginou chegar.” A fotografia aqui se apresenta como um meio e não um fim: o que se acredita no senso comum, é que o produto do ato fotográfico é a fotografia; Rafael Fernando nos apresenta um outro “produto”, a sociabilidade.

Dialogando com os demais fotógrafos, Guy Veloso, ao ser questionado, sobre o porque fotografar, me respondeu sem ao menos pensar “eu fotografo, porque foi a forma de expressão que eu encontrei para expor as minhas ideias sobre o que me envolve e sobre mim mesmo.” Nessa falar de Guy, posso determinar a importância da fotografia como ato de se comunicar, como a partir do ato fotográfico, o sujeito, se percebe como *ser no mundo*.

Ao perguntar para Chikaoka porque fotografar, ele primeiramente responde “não sei” pois analisa em primeiro momento a sua condição individual. Posteriormente, refletindo a partir de uma dimensão coletiva, o interlocutor afirma que é preciso fotografar pois é necessário o exercício do olhar crítico para se perceber no mundo. “Esse fotografar, amplamente falando, através desse sentimento de usar esse canal que nós temos, que é a visão, é um ato político fundamental, para que a existência não passe em branco.” Para Chikaoka, a fotografia começa no olhar criticamente da sociedade, não necessariamente no processo de fazer imagem, mas sim no momento em que se criam imagens a partir desse olhar, que irão trazer reflexões do cotidiano. Portanto, o ato fotográfico é um ato crítico, um ato político.

A fotografia tem a prerrogativa de retratar o outro, é mais do que aquela relação mecânica com o aparelho fotográfico, é o desenvolvimento de um olhar crítico sobre o que está em volta. Durante essa pesquisa, cada entrevista foi um diálogo de *duas mãos*: ao mesmo tempo que eu questionava eu era questionado, Ao entrevistar Luciana Magno, relatei a minha experiência com uma câmara escura, feita de madeira, do tamanho de uma caixa de sapato, e como, ao utilizar essa forma de fotografar artesanalmente, não obtive nenhum produto e me questionei se ao menos eu sabia fazer uma foto que não fosse mediada pelos mecanismos automáticos da câmera digital.

O seu comentário sobre a minha experiência dialoga diretamente com a percepção de Chikaoka: Luciana afirma que sim, eu fotografei, eu fiz a medição da luz, busquei os ângulos que me interessava com cuidado e paciência, fui para o laboratório e revelei o meu filme. A falta da imagem como um produto em papel não significava que eu não tinha fotografado, eu fotografei a partir do momento em que me propus a exercitar o meu olhar, com criticidade.

2.3 – Fotojornalismo: Breves Considerações

Apesar de no início dessa dissertação ter afirmado que essa pesquisa versaria sobre fotógrafos documentaristas, não posso ignorar a experiência vivida com o fotojornalismo, principalmente, porque essa vivência de fotojornalista se entrecruza com a vivência de mestrando.

A importância desse relato de experiência para a dissertação possui três motivos: 1) A experiência de fotógrafo documentarista e de fotojornalista se cruza em determinados momentos, pois o fotojornalismo praticado por mim foi de natureza política. Busquei ao longo de, principalmente, os últimos dois anos, registrar as manifestações de movimentos sociais, que eram opositoras ao atual governo da república. 2) Durante a minha especialização, que coincidiu com o período de mestrado, cursei a disciplina de fotojornalismo, ministrada pelo professor Anderson Coelho³⁷, e a finalização dessa disciplina, foi uma saída fotográfica, que ocorreu na feira do açaí³⁸, que será descrita no capítulo 3, quando eu abordar as questões referentes a saídas fotográficas. 3) A experiência de fotojornalista me levou a ter contato não apenas com profissionais da área, mas também a ter experiências que agregaram valor a minha formação como mestre em ciências da comunicação. O relato dessa experiência contribui para a compreensão da minha trajetória como fotógrafo.

Para precisar o que é o fotojornalista, me utilizo da definição de Sousa (2013):

Fotojornalismo (sentido lato): No sentido lato, pode entender-se por fotojornalismo a actividade de realização de fotografias informativas, explicativas, interpretativas, documentais ou meramente ilustrativas para a imprensa ou para outras plataformas de difusão informativa. Neste sentido o fotojornalismo caracteriza-se pela finalidade (explicativa, informativa, documental ou ilustrativa) e pelo uso que é dado as fotos (consumo de informações, explicações ou mesmo opiniões – porque a fotografia também pode sugerir opiniões sobre a realidade). Fotojornalismo (sentido estrito): Em sentido

³⁷ Anderson José da Costa Coelho, possui graduação em Letras pela Universidade Federal do Pará (2009). Fotojornalista, cursou o mestrado em Comunicação Visual e especialização de Fotografia na Universidade Estadual de Londrina (2013).

³⁸ A feira do açaí, fica localizada na Feira do Ver-o-Peso.

estrito, é possível entender por fotojornalismo a actividade profissional que visa informar, explicar, esclarecer ou mesmo marcar pontos de vista através da fotografia de acontecimentos e da cobertura sistemática de assuntos de interesse jornalístico através de órgãos jornalísticos. (2013, p.81)

Buscando ter uma atuação como fotojornalista desde as manifestações de junho de 2013, minha atuação nos últimos dois anos definiu o meu caminho pelo fotojornalismo, que teve relação direta com o processo de impeachment da Presidenta Dilma Rousseff e o atual governo de Michel Temer.

Em 2016, foi articulado na câmara de deputados federais e no senado, o Impeachment da presidenta eleita, Dilma Rousseff, acusada de realizar pedaladas fiscais, que consistem em atrasar o repasse de verba para bancos públicos e fiscais, com a finalidade de equilibrar a situação financeira do governo. Foi argumentado por seus advogados de defesa que as pedaladas fiscais não constituíam crime de responsabilidade fiscal, havendo precedente em outras administrações para tal. Com o desenrolar dos eventos, a presidenta perdeu o processo de impeachment e saiu da presidência, tendo Michel Temer (seu vice) papel definitivo na articulação do processo. Compreendi esse processo não como de simples natureza criminal e sim como sendo político. Assim como outras pessoas, busquei espaços com os quais poderia contribuir e expressar o meu posicionamento político e nesse momento tive contato com os Jornalistas Livres.

O meu ingresso aos Jornalistas Livres³⁹ (JL) se deu a partir do convite da professora Viviane Mena, que é uma das representantes da rede em Belém do Pará. No dia 18 de março de 2016, houve uma manifestação contra o impeachment da presidenta Dilma Rousseff, nomeado pelos ativistas políticos de oposição como *Golpe de 16*⁴⁰. Na época, recebi o convite para contribuir com os JL com fotografias daquela manifestação.

O atual momento político em que o país se encontra vem dando seus sinais desde as passetas de 2013, que se iniciaram em São Paulo, com o

³⁹ Segundo Siqueira e Arraes (2017) "Os Jornalistas livres são uma rede colaborativa de jornalistas e fotojornalistas, cuja origem se deu em São Paulo, cidade na qual está instalada sua sede e, conseqüentemente, onde tem o grupo tem atuação mais intensa. A rede surgiu em março de 2015, para realizar a cobertura das manifestações dos dias 13 e 15 de março, buscando oferecer versões dos fatos diferentes das mídias tradicionais." (p.2)

⁴⁰

“Movimento Passe Livre” (MPL), que marcou o início de anos de ebulição política. Nesse contexto, me tornei colaborador dos Jornalistas Livres e minhas fotos passaram a ser publicadas dentro de suas redes sociais e de seu site. A minha relação com o fotojornalismo nasce no momento de uma grande crise política, que consiste em uma agenda neo-liberal do atual governo, que busca fazer cortes fiscais atingindo principalmente o funcionalismo público e as políticas de assistência social. Para melhor compreender o que é a Rede Jornalistas Livres, considero Siqueira e Arraes (2017):

É nesse contexto sociocultural de reconfigurações e de intenso debate político, sobretudo nas redes sociais digitais, que surge o movimento Jornalistas Livres. Sua atividade tem início a partir da necessidade de noticiar os acontecimentos políticos partindo de uma visão descomprometida com o agendamento pautado pela grande mídia. Em seu manifesto, os Jornalistas Livres expressam que não agem orientados por nenhum tipo de chefe, editor ou corporação jornalística, inclusive rejeitando a chamada indústria jornalística tradicional, por ter, na opinião dos integrantes, um caráter antidemocrático e por ser comprometida com o grande capital. Dentro dessa linha editorial do movimento, onde predomina o colaborativismo, encontra-se o trabalho dos profissionais encarregados de produzir imagens. (2017, p.2)

Retomando a discussão sobre coletivos, a rede JL leva essa percepção a um outro patamar, o de alcance nacional. A comunicação que é estabelecida com os membros de outras cidades e com a base em São Paulo, ocorre a partir de um grupo de colaboradores, no *telegram*⁴¹ que debatem e dialogam as pautas e as manifestações em tempo real.

A importância dessa experiência se deu pelo acesso a jornalistas de vários lugares do país e a rede promoveu o meu trabalho como fotógrafo em uma plataforma de alcance nacional, uma vez que um de meus registros

⁴¹ O Telegram é um serviço de mensagens instantâneas baseado na nuvem que refere-se à utilização da memória e da capacidade de armazenamento e cálculo de computadores e servidores compartilhados e interligados por meio da Internet. Fonte: wikipédia [https://pt.wikipedia.org/wiki/Telegram_\(aplicativo\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Telegram_(aplicativo)) acesso: 08/02/2018.

apareceu em destaque a foto de capa do *facebook*⁴², da Greve Geral Nacional, que ocorreu no dia 28 de abril de 2017.

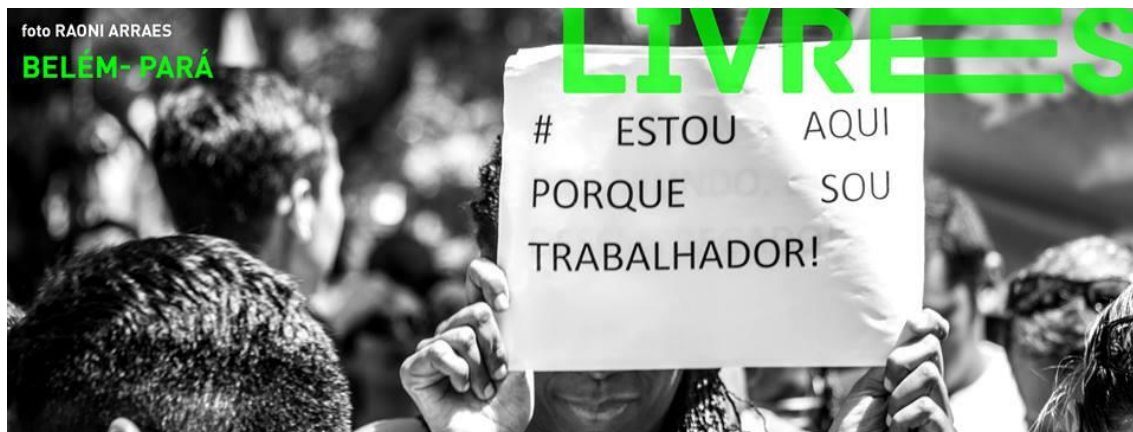


Figura 1 - fotografia com a diagramação postada na página dos Jornalistas Livres, no dia 28/04/2017

No final do ano de 2016, ocorreu o que ficou conhecido no país como a *primavera secularista* ou também *primavera estudantil*, que consistiu na ocupação de escolas de ensino médio e universidades em protesto a PEC 241, que propunha o congelamento do orçamento dos gastos públicos durante 20 anos. Nesse tópico, falarei do momento em que a vivência de fotógrafo ligado aos Jornalistas Livres se entrelaça com a vivência de mestrando.

No dia 08 de novembro de 2016, estudantes da Universidade Federal do Pará, iniciaram o movimento de ocupação da UFPA, campus Guamá, a partir da ocupação da Reitoria.

⁴² Facebook, é uma rede social online, que tem como objetivo



Figura 2 - momento em que os estudantes ocupam o hall da reitoria da UFPA. foto: Raoni Arraes

No dia seguinte a ocupação (09/11), os discentes do programa de pós-graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCOM) da UFPA, ocupam as salas do programa, em uma movimento inédito, em que os programas de pós-graduação alinham-se com o movimento estudantil.

Após esses acontecimentos, discentes de graduação e pós-graduação se reúnem e formam a *Agência Comunicação Ocupada* que foi uma ação de comunicação e política, que visou produzir conteúdo sobre a ocupação. A agência contou com as áreas de radiojornalismo, audiovisual, jornalismo escrito e um observatório de mídia. A minha atuação foi como fotógrafo e câmeraman, na área do audiovisual.

A importância que identifico desses momentos de ocupação, é que pude exercer uma relação rara, de vivência de objeto de estudo, em articulação com o espaço físico da pós-graduação. Esses dias de ocupação foram fundamentais para a definição da forma como eu me colocava como fotógrafo em contextos sociais e como a minha identidade de fotógrafo me permitia acessos a espaços, que sem a autoridade da câmera, eu não teria acessado.

Capítulo 3 – Ângulo da Câmera

Ao pensar o *ângulo da câmera*, consideramos o recorte, espaço, lente, a profundidade da foto. A metáfora sugerida para título desse capítulo, remete a importância do local que será fotografado: dependendo do local, da luz, do movimento, a fotografia pode mudar. Escolher o ângulo, é escolher o que o fotógrafo quer expressar e como quer expressar.

Nesse terceiro capítulo, apresento os locais onde as trajetórias se consolidam, os espaços em que o circuito se desenvolve. A teia de sociabilidades desses sujeitos se cruzam e se relacionam nesses espaços. Os espaços são os pontos desse circuito onde há um fluxo de trajetórias. Considerando Augé (2016) “o lugar consuma-se através da palavra, da troca alusiva de certas senhas, na convivência e na intimidade cúmplice dos locutores” (p.69). A perspectiva dialoga com o que Magnani (2005) desenvolve entre comportamento e espaço.

Até o presente momento, adotei a categoria mais abrangente desenvolvida por Magnani (2005), o circuito. Nesse capítulo, será fundamental definir outras duas categorias de análise da relação de sujeitos com o espaço urbano, a de *pedaço* e de *mancha*. Considerando Magnani (2005):

Assim, *pedaço* designa aquele espaço intermediário entre o privado (a casa) e o público, onde se desenvolve uma sociabilidade básica, mais ampla do que a fundada nos laços familiares, porém mais densa, significativa e estável do que as relações formais e individualizadas impostas pela sociedade. *Manchas* são áreas contíguas do espaço urbano, dotadas de equipamentos que marcam seus limites e viabilizam – cada qual com sua especificidade, competindo ou complementando – uma atividade ou prática predominante. Essa categoria foi proposta para descrever um determinado tipo de arranjo espacial, mais estável na paisagem urbana se comparado, por exemplo, com a categoria “pedaço”, mais estreitamente ligada à dinâmica do grupo que com ela se identifica. (2005, p. 178)

O pedaço é uma categoria de análise que irei explorar nas saídas fotográficas, que compreendo como um espaço que surge a partir da sociabilidade de fotógrafos, mas que não possui um espaço fixo, podendo continuamente mudar. As manchas são os lugares fixos, que evocam estabilidade e acolhem sujeitos que podem, ou não, pertencer ao circuito.

Antes de adentrar na descrição desses espaços, há a necessidade de fazer uma discussão sobre o que é espaço e lugar. Michel de Certeau (1998) demonstra que o espaço urbano é planejado para retirar qualquer individualidade do sujeito, a fim de torná-lo uma peça da cidade. Esse sujeito se adapta a esse espaço geográfico ao caminhar por ele, construindo e reconstruindo significados da cidade.

Certeau (1998) entende *lugar*, como um ponto fixo, estável, que pode se referenciar e *espaço* seria algo mais abstrato, que existe a partir das interações dos sujeitos no lugar. Como afirma o autor, “espaço é um lugar praticado” (p.2002), deixa apenas de ser uma ordem geométrica urbana e passa a ter uma função.

3.1 - Saída Fotográfica

A saída fotográfica é um fenômeno com uma característica multifacetada, que se apresenta como uma das formas pelas quais a sociabilidade entre fotógrafos se manifesta e, ao mesmo tempo, se constrói. Mas o que seria a saída fotográfica? Considerando Certeau (1998):

o *uso* define o fenômeno social pelo qual um sistema de comunicação se manifesta de fato: remete a uma norma. O estilo e o uso visam, ambos uma “maneira de fazer” (falar, caminhar etc.), mas um como tratamento do simbólico, o outro como elemento de um código. Eles se cruzam para formar um estilo do uso, maneira de ser e maneira de fazer (1998, p. 179 -180)

Portanto, esse fenômeno, que pode se apresentar de diferenciadas formas, será o que os sujeitos participantes definirem. Constitui-se a partir da reunião de fotógrafos para realizar pequenas excursões no espaço urbano, que podem ocorrer durante eventos que tem uma periodicidade – como por exemplo, manifestações religiosas – ou podem ser marcadas com fins de ocupação urbana e realização da prática da fotografia.

A saída fotográfica, pode ser considerada *pedaço*. Levando em consideração os escritos de Magnani (2002) se conhece o sujeito que faz parte do pedaço “por parte de seus integrantes, uma percepção imediata, clara, sem

nuanças ou ambigüidades a respeito de quem *é* ou *não é* do *pedaço*: é uma experiência concreta e compartilhada”.

Para sair com um grupo, precisa-se ser convidado por alguém que já faz parte, é necessário se inserir na teia de relações que já existem entre os sujeitos. Comparecer a uma saída não garante, automaticamente, que uma pessoa já foi aceita pelo indivíduo, é preciso mostrar um interesse posterior, uma atividade, como se o interessado tivesse que “provar o seu valor”.

Porém, essa categoria analítica não é o suficiente para compreender esse fenômeno, pois o *pedaço* ainda precisa ser um espaço físico fixo. Por mais que o lugar possa mudar, o pedaço ainda é descrito como um local que se tem por uma referência fixa. As saídas fotográficas são fluídas, elas surgem e se desfazem, se caracterizando mais como uma ocupação urbana, em que fotógrafos saem as ruas interferindo no cotidiano ao retratá-lo.

3.1.1 - Trasladação do Círio de Nazaré

Início o meu campo dentro de casa, todas às vezes, ressaltando que, como fotógrafo, eu tenho um ritual de preparação para sair de casa, refletido na arrumação da câmera, escolha da lente, cartão, bateria, mochila, calçado e todas as escolhas que podem variar de pessoa pra pessoa, que irá para a trasladação. A partir dessa ideia de ritual, considero Wilson apud Turner (1974): “Os rituais revelam os valores no seu nível mais profundo... os homens expressam no ritual aquilo que os toca mais intensamente e, sendo a forma de expressão convencional e obrigatória, os valores do grupo é que são revelados”. (Wilson apud Turner, 1974, p.19)

Nesse momento de autoetnografar, descrevo o meu próprio ritual, que se assemelha, talvez não na mesma ordem ou forma, com o de outros fotógrafos, como um momento particular do fotógrafo com o seu equipamento, que aponta para os valores da relação que os fotógrafos tem com os seus instrumentos de registro. Minha casa fica no centro da cidade, em volta do espaço geográfico em que ocorre o círio. Desse modo, ao pisar fora da minha residência, já sou colocado no “clima” da cidade.

Moro em uma vila na av. Serzedelo Corrêa entre as avenidas Bráz de Aguiar e Gentil Bittencourt, no bairro da batista campos, bem perto de onde tudo acontece na noite da trasladação e na manhã do Círio. Posso dizer que estou em lugar privilegiado em relação a essa festividade. Nesse ano, fui caminhando pela avenida Nazaré, no sentido de ir para a Basílica. O encontro marcado ocorreu nas lojas Americanas. Nesse caminho, já aproveito e tiro algumas fotografias e observo a movimentação de alguns fotógrafos, que começam desde cedo a se posicionarem.

Pela avenida Nazaré⁴³ e Presidente Vargas, estão dispostos os palanques de imprensa⁴⁴; na trasladação a imprensa não disputa tanto esse espaço, deixando-o livre para os fotógrafos e cinegrafistas autônomos ocuparem.

Ao chegar às lojas americanas, já encontro os principais organizadores da saída fotográfica, que também são os moderadores do grupo Dia dos Click's. Entre conversas e cumprimentações, nos juntamos na saída da loja, onde recebemos orientações, independente de sermos experientes ou não nesse tipo de trajeto. As principais orientações são em relação à segurança do equipamento: carregar a mochila na frente do corpo, tentar impermeabilizar as câmeras, evitar a troca de lentes durante o trajeto, se tiver um sapato calçar ou se manter com ele, e, na medida do possível, tentarmos andar juntos durante o trajeto. A princípio parecem sugestões simples, mas são de fundamental importância para uma boa experiência de saída fotográfica em um contexto de procissão religiosa com, em média, dois milhões de pessoas. Nesse primeiro momento de orientações e conversas, consegui perceber o que Schutz (2012) discute sobre o papel que o indivíduo decide assumir em grupo social. O importante perceber nesse processo, segundo Schutz (2012) é:

⁴³ Avenida Nazaré, uma das mais importantes avenidas da cidade e onde a procissão religiosa tem o seu principal caminho. Fica no centro da cidade e é um dos espaços mais caros de moradia e de pontos comerciais da cidade.

⁴⁴ Os palanques de imprensa na festividade do círio, são estruturas de metal de em média 1,5m x 1,5m, com uma altura média de 2,5m. Onde fotógrafos e cinegrafistas se posicionam, para fotografar o círio.

O Elemento mais importante na definição da situação privada é, no entanto, o fato de que o indivíduo é sempre simultaneamente um membro de numerosos grupos sociais. Tal como demonstrou Simmel, cada indivíduo está situado na intersecção de diversos círculos sociais, e o número destes será tanto maior quanto mais diferenciada for sua personalidade individual. (Schutz, 2012, p.96-97).

Podemos entender isso ao falar, de forma breve, sobre os organizadores da saída, Wan e Anderson. Ambos têm um trabalho documental expressivo, mas há outros aspectos de suas vivências que auxiliam a compreensão da pesquisa: por exemplo, Anderson Vaner é Guarda Municipal, o que, em um ano anterior, por fazermos um curso de especialização juntos, me deu acesso à praça dos estivadores na Trasladação de 2015. E Van Gonçalves tem um trabalho expressivo no ramo de fotografia comercial. Cada um possui outros círculos em que transitam, o que os levou a estarem à frente desse grupo.

Ao sairmos das lojas americanas, ficamos prontos e já começamos a fotografar na frente do colégio Santa Catarina de Sena. Ficamos parados lá como se fosse um segundo ponto de encontro, pois saímos da loja antes do início da procissão.



Figura 3 Grupo da saída fotográfica dia dos click's na trasladação de 2016

Nesse momento, entre 16h e 17h, a procissão se inicia, a imagem peregrina sai da missa em direção à berlinda e os fotógrafos começam a se movimentar. Esse primeiro momento do percurso é como um aquecimento, fotografamos o que está em nossa volta e quase tudo, as ruas ainda não estão tumultuadas, ainda há luz do dia.

Esse momento de estar junto, fotografando em uma saída fotográfica, exemplifica o *Mitsein* do fotógrafo. Essa primeira parte dura da frente do Colégio Santa Catarina até o Largo do Redondo, o que na prática é apenas um grande quarteirão. Para quem não tem perspectiva do que é essa procissão, pode parecer pouco, mas nesse curto espaço circula uma grande quantidade de pessoas. A escolha do largo do Redondo como primeiro ponto de parada é estratégica, pois trata-se de um cruzamento onde a rua tem um grande alargamento e podemos nos posicionar de forma confortável e esperar a corda⁴⁵ e a berlinda⁴⁶ passarem, momentos que a maioria dos fotógrafos buscam.

Ao passar a corda, a dificuldade começa a aumentar: para além da grande quantidade de gente, escassez de uma boa luz para fotografar, temos que lidar com a grande quantidade de água que é jogada em cima do equipamento. Os fotógrafos se protegem da maneira que podem, envolvem de papel filme as câmeras, colocam o equipamento em sacos plásticos ou, às vezes, confiam apenas no seu próprio reflexo. Entramos perto da corda como um grupo junto e fechado, um protegendo o outro, e chamando atenção quando necessário para qualquer eventualidade.

Esse ano, eu tive uma experiência diferente. No ano anterior, me mantive com o grupo e, posteriormente, ao passar da berlinda, seguimos pela rua Governador José Malcher até a praça dos estivadores. Nesse ano, acabei sendo levado pela multidão com mais duas fotógrafas e um fotógrafo (Kelly Gaia, Eduarda Rodrigues e Lucas Albuquerque). Nos separamos do grupo

⁴⁵ “A corda” é um dos maiores símbolos da procissão de Nossa Senhora de Nazaré, originalmente a Berlinda, era puxada por animais, sendo substituída por uma corda que os promesseiros passaram a puxar, assim se tornando um elo entre a Santa e os fiéis.

⁴⁶ Berlinda é o local onde a imagem peregrina de Nossa Senhora de Nazaré se localiza durante toda a procissão do Círio e Trasladação.

maior e seguimos a procissão até a Rui Barbosa, onde dobramos para seguir o trajeto da Governador José Malcher. É importante deixar claro que, como fotógrafos, não temos condição de cuidar do equipamento e seguir a procissão, fazendo-se necessário cortes de caminho para um reposicionamento, aguardando a procissão vir ao nosso encontro.

A diferença, nesse ano, foi justamente esse casal (Eduarda e Lucas) que, ao seguirmos juntos, comentaram que no ano anterior eles tinham ido a um dos palanques de imprensa e ficado lá. Como estava sem um destino fixo, e por pura opção metodológica de campo, deixei o campo se apresentar para mim, segui os dois para o palanque de imprensa que ficava na frente do Bar do Parque, com visão para o Hotel Princesa Louçã (antigo Hilton). Ao chegar ao nosso destino final, já nos encontramos com alguns poucos fotógrafos em cima do palanque, tomando posição e aquecendo algumas fotos. Eram dois palanques, da mesma medida, um do lado do outro, onde circulavam diversos fotógrafos, sendo que no momento em que a Berlinda passou, consegui contar mais de 20 pessoas nos dois espaços.

Ao contrário do que eu imaginava que ia acontecer, a breve convivência não foi nem um pouco tumultuada e egoísta, mas extremamente orgânica, com fotógrafos(as) revezando espaços para dar melhor visibilidade para quem ainda não tinha fotografado. Conversamos sobre técnicas a serem executadas no momento da passagem da Berlinda, afinal, todo o preparo e espera, em quase todo momento da Trasladação, é para passagem da Berlinda. Verificamos equipamentos e, de acordo com altura das pessoas e milimetragem da lente, foi-se escolhendo a posição em que todos iam ficar. Eu, por ser alto e estar com uma 50mm, fiquei um pouco na parte de trás, que me rendeu ótimas fotos, mas tive o meu momento de ficar na frente e fotografar a multidão de cima, em um processo de revezamento.

Antes do clímax da noite, houve outras coisas a considerar, como o motivo de se encontrarem naquele palanque. O que pude observar foi que, na saída fotográfica original, os grupos se subdividem entre os que querem ficar o tempo todo no chão, os que se iniciam fotografando no chão e sobem em um palanque e os que ficam alternando, de acordo com o momento da procissão.

Do trio com o qual cheguei no palanque, apenas eu e a Kelly ficamos o tempo todo em cima depois da subida. Os outros, ao ver a corda se aproximando, decidiram descer e fazer uma fotografia mais aproximada do momento.

Um dos momentos significativos que pude vivenciar foi quando o fotógrafo Junior Santos decidiu se pendurar no Palanque pela parte de fora para poder pegar um melhor ângulo da Berlinda, e eu amarrei a minha máquina na mão esquerda e segurei ele pela mochila e pela cintura com a mão direita, pra ele poder usar as duas mãos pra fotografar sem cair. Em nenhum momento ele pediu pra eu fazer isso, eu só o fiz, pois sabia que ele precisava bater aquela foto e eu me realizei através dessa façanha dele, o ajudando.

Os momentos em cima do palanque, com aqueles fotógrafos, não eram apenas de estar fotografando, houve uma espera pela foto. Fotografar em grupo também é não fotografar, é estar junto dialogando e conversando sobre os mais diversos assuntos, que variam entre as brincadeiras, até a contagem de histórias das dificuldades já enfrentadas naquele início de noite: alguns perderam calçados, outros já tinham equipamentos semi-danificados, roupas rasgadas e algumas escoriações, tudo sendo levado com naturalidade e algum tipo de humor, como se fossem os troféus da noite. Um fotógrafo que não enfrenta um “sufoco” na transladação, não “viveu” o momento. Parece fazer parte desse ato fotográfico relatar as dificuldades de se fazer a foto, o que se sente é que tudo ganha mais valor, definindo o diferencial dessa procissão pra todas as outras. O que os torna sujeitos naquela vivência são as marcas e as fotografias que contam histórias, construindo assim a sua identidade. Compreendo essa identidade segundo Ricoeur (2000):

Parece, pois, plausível ter como válida a cadeia seguinte de asserções: o conhecimento de si próprio é uma interpretação - a interpretação de si próprio, por sua vez, encontra na narrativa, entre outros signos e símbolos, uma mediação privilegiada, - esta última serve-se tanto da história como da ficção, fazendo da história de uma vida uma história fictícia ou, se se preferir, uma ficção histórica, comparáveis às biografias dos grandes homens em que se mistura a história e a ficção. (RICOEUR, 2000, p. 2)

Portanto, esse sujeito histórico constrói sua identidade não apenas a partir da fotografia produzida, que também é uma forma de construir a sua

identidade a partir de uma estética, mas também a partir da história construída nessas vivências, onde partilhamos o estar junto para produzir obras artísticas.

A dispersão após a passagem da Berlinda ocorre de forma natural, alguns descem em direção a um novo ponto, outros ficam por onde estão pra conseguir outras fotografias, e alguns, como eu, vão pra casa se preparar para a manhã seguinte, onde a procissão faz o caminho inverso em direção a Basílica.

3.1.2 – Uma saída noturna

Como já dito anteriormente, a matéria prima da fotografia é a luz, e o melhor horário para se fotografar é durante o dia, quando a luz é abundante e os equipamentos fotográficos melhor captam informações de imagem. Porém, houve um desafio, que também foi uma forma de experimento fotográfico: realizar uma saída fotográfica a noite, no bairro do comércio em Belém, onde a matéria prima seria escassa e exigiria muita paciência para se realizar o ato fotográfico.

O convite para essa saída fotográfica, veio do fotógrafo Anderson Vaner, que foi da minha turma de especialização, e lançou o convite no grupo de whatsapp⁴⁷ da turma. Apesar de apenas eu ter respondido o convite, muito fotógrafos compareceram no dia.

Essa saída fotográfica ocorreu em 27 de julho de 2016, em um dia de domingo, pois seria o dia da semana em que as lojas no bairro do comércio não abririam. O horário de encontro foi as 17h, antes do por do sol, na entrada da Estação das Docas⁴⁸, e a escolha do local se deveu a sua grande movimentação e facilidade de chegada dos participantes e também à proximidade do local onde iríamos fotografar. O horário definido foi motivado, para além de certa segurança no momento do encontro, também pela possibilidade de observarmos a diminuição gradativa da luz nas fotografias.

⁴⁷ Aplicativo para celulares do tipo smartphones, de mensagens instantâneas, que permite usuários se comunicarem de forma gratuita a partir da internet. Tem a ferramenta de poder ter conversar em grupos de pessoas.

⁴⁸



Figura 4 foto tirada dos participantes da saída fotográfica noturna, realizada no dia 27/07/2016.
foto. Valério Silveira

A saída fotográfica teve organização do fotógrafo Valério Silveira, com o intuito de reunir amigos e apreciadores da fotografia para uma troca de *olhares*⁴⁹ durante o evento. Por motivos de segurança, foi avisado previamente que iria ocorrer uma coleta para pagarmos dois seguranças, que nos acompanharam durante todo o percurso.

O bairro conhecido como comércio, oficialmente é chamado de bairro da campina. Esse nome, pelo o qual é conhecido popularmente, se deve a intensa atividade de lojistas das mais diversas espécies na área, localizada perto do centro histórico da cidade. O que nos levou a ir fotografar esse espaço em específico é o hibridismo da antiga arquitetura - representada por vários casarões antigos – com uma arquitetura mais contemporânea, que convivem com as intervenções urbanísticas geradas pelos camelôs⁵⁰.

Ao andar pelo bairro do comércio, nos detinhamos em casarões, enquanto outras pessoas faziam experimentações solitárias, alguns focando em ensaios fotográficos. Mas, o que eu poderia chamar de clímax dessa saída, foi o momento em que o fotógrafo Valério Silveira nos ensinou a técnica do *light*

⁴⁹ O termo *olhares* no contexto do movimento fotográfico é uma metáfora utilizada, para se referir a troca de conhecimento e experiências entre fotógrafos.

⁵⁰ Pequenos comerciantes de rua, que vendem artigos variados geralmente de forma informal.

painting (pintando com a luz). Alguns já dominavam melhor que outros, no meu caso foi uma experiência inédita.

O *light painting* é uma técnica fotográfica que consiste em captar rastros de luz, provocados por objetos luminosos em movimento. Essa técnica só pode ser executada em lugares com pouca luminosidade, o que era o nosso caso. O primeiro exercício foi feito de forma artesanal, primeiro ajustamos as câmeras para ficarem com uma baixa velocidade de captação e com o diafragma bem aberto, e estabilizados em um tripé. Para melhor compreensão desse processo, explico a partir da metáfora do olho, em que a câmera é um olho. A velocidade com que esse olho pisca é equivalente a velocidade de captura da imagem, quando menor a velocidade, mais luz entra pela lente da câmera. A abertura do diafragma, comparo a dilatação da pupila humana, quanto maior a dilatação mais luz entra. Comparando com a câmera, a abertura do diafragma é proporcional a dilatação da pupila. Como esse é um processo de captação lento, e diferente do olho humano, a câmera não processa bem imagens em movimento com baixa luminosidade, criando assim a necessidade de estabilizar a câmera, no caso, com tripés.

Ao ajustar os equipamentos, nesse primeiro exercício a fonte de luz foi produzida de forma artesanal. Um dos fotógrafos levou um barbante e algumas palhas de aço, que para a minha surpresa no momento, descobri que são altamente inflamáveis. Ao pendura-las na ponta do barbante e acende-las, o fotógrafo voluntario ficou fazendo movimento circulares, que resultou em imagens como a figura 5.



Figura 5 paint lighting. foto Raoni Arraes

Esse momento no qual os fotógrafos, entre novos e experientes, trocam conhecimento para produzir imagens, é de fundamental importância para a análise dessa dissertação. Nesse momento da noite, foi quando pude perceber o conceito de ação, definido por Schutz (1967).

A projetabilidade, que comparo, no capítulo 1, com a imaginação fotográfica definida por Martins (2008), nesse momento se torna possível a partir da dominação da técnica, e de estudos de captação de luz. Ao dominar a técnica foi possível que Valério nos repassasse a forma correta de configurar os equipamentos para ter um melhor resultado na hora de fotografar.

A tipicidade seria o momento da ação, mais particular de cada fotógrafo, em que a sua construção social o leva a fazer interpretações diferenciadas da mesma cena. A minha experiência me levou a criar uma imagem, que não centraliza-se o círculo produzido na hora da foto. Outros fotógrafos escolheram ângulos diferenciados, a mesma situação levou a diferentes resultados.

A socialidade aqui percebida foi diferente de qualquer outro momento durante essa pesquisa. Por mais que tivesse havido o momento de fotografar e estar junto no mesmo espaço, essa foi a única vez em que os fotógrafos se posicionaram um ao lado do outro a espera de produzir uma foto. A ação aqui

se completa não com a imagem e sim com a relação intersubjetiva que acontece entre os fotógrafos no momento de fazer a foto.

3.1.3 – Acordando no Ver-o-Peso.

Durante o curso de pós-graduação em arte fotográfica digital, cursado na Estácio, tive a possibilidade de entrar nos mais diversos debates sobre fotografia. Foi, inclusive, nessa especialização, que decidi por pesquisar a atual dissertação. Em fevereiro de 2016, nos foi oferecida a disciplina de fotojornalismo, ministrada pelo professor Ms. Anderson Coelho, que formentou as mais diversas discussões sobre o atual momento do fotojornalismo, que contribuíram ao amadurecimento da minha perspectiva como fotógrafo e me auxiliaram a escrever sobre o assunto nessa dissertação, no capítulo 2.

Como exercício prático da disciplina, foi realizada uma saída fotográfica no dia 27 de fevereiro de 2016. Ao contrário da experiência relatada anteriormente, ao invés de nos reunirmos no por do sol de um domingo, nos encontramos antes do nascer do sol de um sábado. Foi escolhido esse dia, pois as disciplinas da especialização ocorriam aos sábados. Nesse caso, nos encontramos mais cedo.

O local escolhido para iniciar essa saída fotográfica foi a Feira do Açaí, que ocorre todos os dias de madrugada em uma parte do complexo do Mercado do Ver-o-Peso. Essa feira consiste na venda por atacado do caroço de açaí, vendido em grande cestos de palha. O horário desse comércio se dá nesse momento, pois é quando ocorre a chegada dos barcos que transportam o caroço de açaí das ilhas que ficam ao redor de Belém, locais em que são feitos o plantio e a coleta.



Figura 6 Cestos com caroço de açaí. foto Raoni Arraes

O ponto de encontro escolhido nessa saída foi na frente do Forte do Castelo, localizado no bairro da Cidade Velha. Nessa saída fotográfica, também contratamos seguranças para nos acompanhar, não que achássemos necessário, porém foi uma exigência da Estácio, para que esse momento contasse como carga horária da disciplina.

Ao chegar no ponto de encontro, encontramos com outro grupo que estava realizando uma saída fotográfica no mesmo dia. A feira do açaí é um local muito frequentado por fotógrafos da cidade, assim como o Ver-o-Peso. Para ter acesso a feira do ponto em que estávamos, a rua de acesso é a rua da ladeira, que é conhecida por ser a mais antiga da cidade, por mais que na verdade seja a rua Siqueira Mendes.

Chegamos a feira às 5h, e o barcos já tinham descarregado os seus produtos. Perto do nascer do sol, a feira já estava prestes a acabar, mas conseguimos realizar algumas boas fotos e dialogar com os fotógrafos que encontramos por lá, como por exemplo, o fotógrafo Yan Belém, que me relatou naquele momento, que, por mais de um ano, foi todos os dias a feira do açaí, algumas vezes conseguindo produzir diversas fotos, e por outras apenas indo

conversar com os feirantes. Yan realizou um trabalho fotográfico intenso, trabalhando principalmente com a fotografia analógica.

O fato daquele espaço, ser tão frequentado tanto por Yan Belém, como por diversos fotógrafos, nos permitiu não ser estranhados pelos trabalhadores daquele espaço, podemos assim circular com mais liberdade. Essa saída tem uma importância para a minha trajetória como fotógrafo, pois foi a primeira vez que tive oportunidade de fotografar o ver-o-peso, fora do ambiente do Círio. A saída me permitiu ficar próximo dos sujeitos que pretendia fotografar, observar o espaço com mais calma, podendo assim praticar uma fotografia mais reflexiva.

Após o nascer do sol, com o céu lilás como o açaí, seguimos caminhando para o mercado de peixe, que também fica dentro do complexo ver-o-peso. Nesse momento com mais luz, e de certa forma mais segurança, podemos fotografar cada vez mais a vontade.

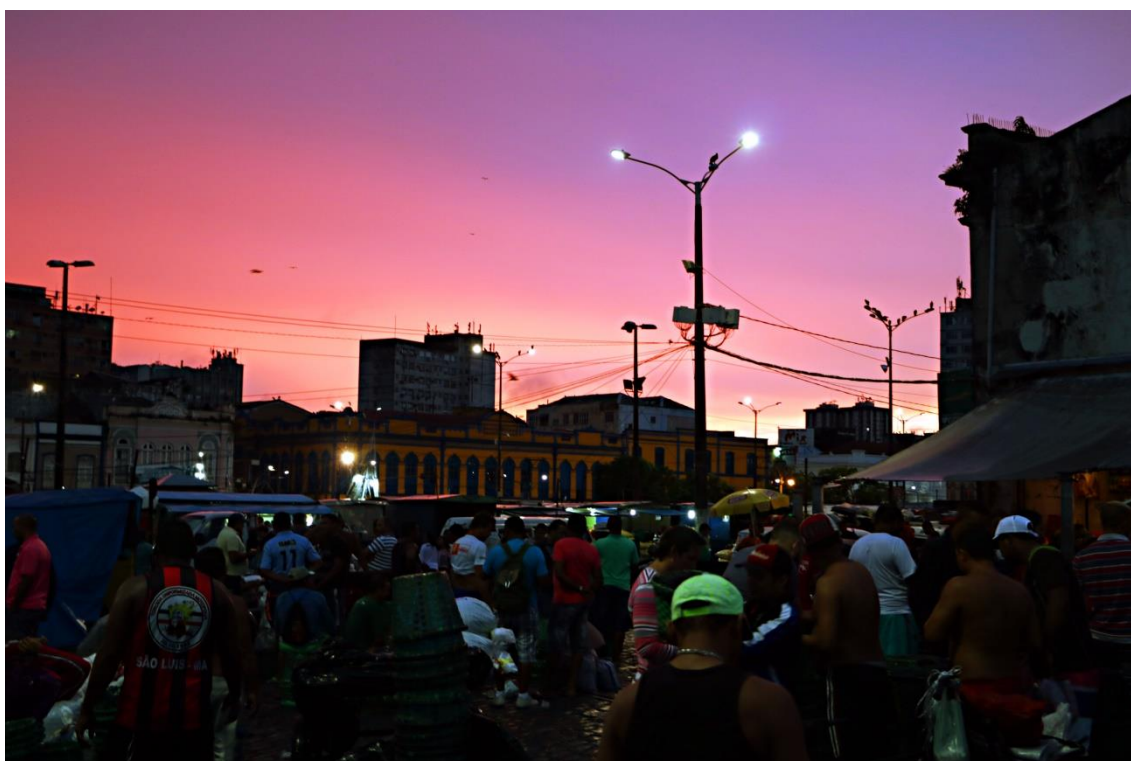


Figura 7 - Amanhecer na feira do açaí. foto: Raoni Arraes.

O objetivo de toda esse momento era fazer um relato imagético do ver-o-peso, e, assim como os outros momentos de estar junto nas saídas fotográficas, pude identificar as três formas de ação de Schutz.

A tipicidade se apresenta no momento em que se escolhe o espaço. A experiência sócio-cultural, vivida pelo professor e alguns dos discentes, nos permitiu saber dos espaços a serem fotografados, como abordar, por onde chegar na feira e horários. Ter esse saber prévio, contribuiu para a fluidez do momento.

Fotografar feiras e trabalhadores é uma prática comum entre os fotógrafos de Belém. Por mais que fosse a minha primeira vez no ver-o-peso, não era a primeira vez ao fotografar na rua e direcionar o olhar para pessoas que não conhecia, assim como todos os alunos que estavam conosco. A capacidade de realizar a imaginação fotográfica se torna mais fácil a partir da experiência vivida pelo fotógrafo.

A socialidade, prevista como umas das três partes da ação, segundo Schutz, se apresenta nas conversas entre uma foto e outra, quando juntos os fotógrafos observam, com paciência, a “foto aparecer”. A conversa sobre o momento que está acontecendo, ou outro assunto, proporciona ao fotógrafo *assuntos* a se fotografar. Tirando da limitação da conversa, os fotógrafos estarem no mesmo espaço, observando situações acontecerem, também significa que os fotógrafos observam uns aos outros, a comunicação intersubjetiva também se apresenta no não verbal e no não dito, o fato de estar junto, complementa um diálogo.



Figura 8 turma de Arte Fotográfica Digital 2015 - Estácio. foto Anderson Vaner

3.2 - Coletivos e Coletividades ou sobre o “estar junto”

Observo que há semelhanças nas trajetórias. A participação de coletivos, seja eles de fotografia, seja de audiovisual e até mesmo os dois, levanta a importância do “estar junto” para o fazer artístico e o fazer fotográfico, que se apresenta de diversas formas. Nesse momento, identifico o que Maffesoli (1998) chama de “pessoa coletiva”, sujeitos que se encontram no mesmo espaço, se tornam parte de um todo e o indivíduo se dissolve e harmonicamente e organicamente construindo uma vivência. Segundo Maffesoli (1998):

Aí se encontra, igualmente, a origem daquela harmonia mítica, à qual se retorna regularmente quando esmaecem-se as razões (a razão) de estar junto e quando é necessário apelar para a “poética”, essa criação essencial que é obra coletiva, e da qual cada indivíduo é um autor anônimo. Isso é o gênio, em seu sentido primeiro, gênio de um povo, de uma cultura, de um lugar ou de um determinado grupo. Ocorre que essa dissolução do sujeito individual no gênio coletivo é propriamente o que permite o desabrochar pessoal no âmbito de uma harmonia global. (1998, p. 163)

Nessas formas de coletividades, se expressa essa organicidade que vemos no circuito fotográfico, de coletivamente produzir arte. A sociabilidade se apresenta nesse estar junto, na forma em que, por interesses em comum,

sujeitos se relacionam e se reúnem por um motivo em comum, no caso, a fotografia.

No início da minha graduação, participei de um Coletivo no curso de Ciências Sociais, chamado **Sala Livre**⁵¹, que começou com um cineclube, até a produção de festivais musicais universitários, como o **Pau te Acha Rock Fest**⁵², **Anarquize Samba Rock**⁵³ e **Rock Rio Guamá**⁵⁴, eventos que me propiciaram contato com uma fértil cena musical e tudo que gira em volta da música da cidade, assim como a fotografia. A importância de uma experiência como produtor alternativo de festivais universitários, me introduziu na cena artística alternativa da cidade, que com os últimos anos tem tido uma efervescência maior e crescente. Em 2013, na última versão do Rock Rio Guamá, em que o Sala Livre esteve a frente da organização, fui responsável pela Curadoria e Organização da I Mostra de Fotografia do Rock Rio Guamá: Cena Musical de Belém, que teve uma chamada para quem fotografava a cena musical de forma ampla em estilos, em uma exposição que durou um mês na galeria Gotazkaen⁵⁵.

A última atividade do coletivo, que ocorreu em 2014, foi a organização da **I Semana de Fotografia Analógica**⁵⁶, juntamente com o coletivo **Olhar Analógico**⁵⁷ e durante uma semana houve debates sobre a fotografia analógica em Belém, juntamente com mesas, oficinas e workshops de fotografia analógica. Conforme eu ia avançando na fotografia, também as minhas atividades iam se entrecruzando com a cena fotográfica da cidade, começando como produção, até o momento atual, mais voltado ao fazer

⁵¹ Sala Livre, foi um coletivo de estudantes universitário do curso de Ciências Sociais da Universidade Federal do Pará, fundado em 2007, com o intuito de ocupar as salas “livres” ociosas no período da tarde no Bloco A do campus Básico, local onde esses discentes assistiam as aulas. Iniciando com cineclubes e progredindo para produção de festivais musicais dentro do Campus Guamá da UFPA. O Coletivo teve em atividade no período de 2007 à 2014.

⁵² Primeiro evento musical organizado pelo coletivo Sala Livre, que ocorreu no ano de 2008 na Capela Ecumênica da Universidade Federal do Pará, campus Guamá.

⁵³ Segundo evento musical organizado pelo coletivo Sala Livre, ocorrido no mesmo ano e local.

⁵⁴ Rock Rio Guamá é um festival musical dos estudantes da Universidade Federal do Pará, que teve a sua primeira versão em 1989. Em 2010, o diretório central dos estudantes (DCE), pediu ao coletivo Sala Livre que organizasse uma nova versão. O coletivo ficou responsável pelo evento entre os anos de 2010 à 2013.

⁵⁵ Galeria de Arte e realizadora de eventos culturais.

⁵⁶ Evento realizado no ano de 2014 com a parceria entre os Coletivos Sala Livre e Olhar Analógico em comemoração ao dia mundial da fotografia analógica, que ocorre no dia 12 de abril

⁵⁷ Coletivo de fotógrafos que praticam a fotografia analógica.

artístico e atuando no mercado de eventos. A partir dessa vivência, podemos observar como os circuitos artísticos da cidade estão conectados, há as especificidades, mas há um fluxo entre pessoas em espaços, criando diferentes relações intersubjetivas.

3.3 – Associação Fotoativa

Escrever sobre a associação Fotoativa, é escrever sobre uma parte fundamental da história da fotografia contemporânea paraense, um espaço que é inaugurado em um momento de retomada da liberdade, pós ditadura militar, em que a fotografia, como forma de se expressar, foi o seu meio de manifestação.

A história do Fotoativa está ligada diretamente com a vivência do fotógrafo Miguel Chikaoka, que chega em Belém no final da década de 70, e, ao interagir com a cena local, compreende a importância de haver uma relação mais intimista de troca de conhecimentos entre fotógrafos, a partir de um fotoclube. Em 1984 é fundada a Associação Fotoativa, um espaço onde fotógrafos poderiam se relacionar e experimentar os mais diversos caracteres da fotografia, com a liberdade que vinha junto com o fim da ditadura militar no Brasil.

Para falar de como surgiu a fotoativa, retomo a entrevista que tive chance de realizar com o Miguel Chikaoka, responsável pelo início do movimento de criação de uma associação de fotógrafos, que buscava promover essas trocas de experiências. No início da década de 1980, Miguel Chikaoka fez parte do grupo *AJIR*, um coletivo de expressões artísticas diversas no qual Miguel encontrou um espaço para expressar a sua arte.

A convite de uma amiga, participou das intervenções artísticas do grupo *AJIR*, levando o fotovaral⁵⁸ como contribuição artística ao projeto “Arte na Praça” que ocorria nos dias de domingo. A partir de sua atuação, em 1981 ministrou a oficina de iniciação a fotografia. Com essa experiência percebeu que se sentia muito a vontade no lugar de professor, ao ministrar aulas de iniciação a fotografia, com pessoas que queriam aprender a fotografar. Após esse primeiro curso, com o interesse dos participantes de continuar estudando

⁵⁸ Fotovaral, é uma forma de expor fotografias, de forma artesanal penduradas em fios como se fosse um varal de roupas, só que ao invés, são penduradas fotografias.

e fazer experimentações na fotografia, surgiu o *Fotooficina*, que foi um precursor do que viria a ser a Associação Fotoativa. O momento embrionário ocorreu quando Chikaoka, ao avançar nas atividades começa a convidar as pessoas da fotografia para compor essa cena.

Já em 1982 o *FotoOficina* realiza o *FotoPará*, que foi uma primeira exposição do grupo, com chamada para trabalhos. Segundo Magno (2012), o *Fotopará* teve um caráter não excludente, ou seja, todos que enviaram trabalhos fotográficos foram aceitos. Para dar conta da quantidade de fotos, estas foram expostas em formato de albuns. O *FotoPará*, ocorreu na Galeria Ângelus, localizada no Theatro da Paz. Devido a restrição do horário de funcionamento da galeria a exposição em seu último dia foi as ruas, expondo as suas obras em fotovarais. Segundo Magno (2012):

O *Fotovaral* exercitava tirar a arte das galerias, alcançar um melhor diálogo com a população em geral. É importante ressaltar que a experiência de rua do *Fotovaral* foi vivida por Chikaoka ainda na França, no formato dos painéis fotográficos, e torna a ser experimentada dessa nova forma, como varal, em Belém, junto com a turma do *AJIR*, em 1981, com o projeto *Arte na Praça*, e posteriormente com o *FotOficina*. Mas, considera-se o lançamento oficial do *Fotovaral* aquele que ocorre no encerramento do primeiro *FotoPará*, em 1982, quando teve uma grande visibilidade e um número maior de adeptos. (2012, p. 37)

Nessa vivência coletiva, narrada na dissertação de Luciana Magno (2012), é possível perceber uma outra atividade que exerce o estar juntos dos fotógrafos, que é o *fotovaral*, atividades essas que até hoje estão em prática. Podemos identificar a origem dessa atividade em Belém, trazida por Miguel da França. Uma atividade artística, que buscava ir para as ruas da cidade expor arte.

Se a ação definida por Schutz (2012) é percebida nessa pesquisa a partir dos atos fotográficos, em que analisei nas trajetórias e saídas fotográficas, o conceito de *mitsein*, de Heidegger (2007), pode ser percebido a partir de um relato histórico do que começava a se configurar como movimento fotográfico de Belém. Com a necessidade de alcançar maior público e levar a fotografia como expressão artística para fora dos muros das galerias, o fotógrafo/artista apresenta o seu *ser com o outro*.

No que tange a intersubjetividade nesse fenômeno, eu a identifico não como as fotos em si, ou como o momento em que o público entra em contato com as fotografias, mas como o ato de expor na rua, de ocupar um espaço público em que transitam pessoas. Mesmo que elas não parem e analisem as fotos de perto, o *fotovara!* modifica a paisagem visual urbana da cidade.

Depois de três edições do *FotoPará*, que agregou diversos colaboradores, houve o *nascimento* da associação fotoativa, em 1984, que percebo como mais do que uma associação de fotógrafos/artistas: é possível perceber um movimento político. A partir do que Fernandes Junior (2002), Pardini (2002), Nakagawa (2002) e Magno (2012) afirmam, esse coletivo de fotógrafos utilizou a arte como instrumento político para modificar a realidade, a partir não apenas da arte, mas do seu ensino.

O fotoativa é fundado em 1984, como uma organização não governamental, que foi regularizada nos anos 2000, com a emissão do seu CNPJ (comprovante nacional de pessoa jurídica) e elaboração do seu estatuto⁵⁹ esse ano completando 34 anos de atividade. Foi marcada também pelo retorno de Leila Jinkings, em 1981, que estava morando em Brasília. Com a sua volta e trazendo a sua prática do fotojornalismo, também foi um dos expoentes dessa geração anos 80 de fotógrafos paraenses, segundo Fernandes Junior (2002):

Leila dá início a uma intensa atividade fotográfica, sempre com um posicionamento político bastante claro, entendido a fotografia, veiculada através da linguagem audiovisual, como importante forma de expressar as injustiças sociais e como um instrumento de apoio às lutas populares. (2002, p.25)

Ao conversar com Miguel Chikaoka, lhe perguntei sobre a associação em um contexto atual. Ele me responde que, atualmente, a fotoativa é um espaço mais plural, abrindo-se a eventos que, ao primeiro olhar, não se relacionam com a fotografia, mas, afirma Chikaoka, em seu entendimento de ação política, eventos de outra natureza acontecendo naquele espaço também são fotografia, pois estão se expondo visualmente para o mundo, propiciando o que ela já menciona anteriormente como o exercício do *olhar crítico*.

⁵⁹ O estatuto da associação sem fins lucrativos FotoAtiva está disponível em http://www.fotoativa.org.br/?page_id=6613 acessado em 08/03/2018.

Guy Veloso, que já fez parte de uma gestão que dirigiu o fotógrafo, considera fazer parte do fotógrafo como resistência, pois “estamos em uma cidade com uma cultura imensa” que não está disponível a todos e não tem incentivos governamentais para que as pessoas procurem essas instituições. Além disso, a associação marca presença em uma parte histórica da cidade, uma parte que carrega marcas do descaso das gestões estatais tanto nos prédios históricos, como nos seres humanos (o bairro do comércio, é um local conhecido pela presença e trânsito de inúmeras pessoas em situação de rua).

Como o fazer fotográfico não está dissociado da vida cotidiana, a fotografia em sua história passa por diversas fases. Como o descreve Luciana Magno, ao ser entrevistada:

A fotografia tá em outro processo, não é mais a fotografia da década de 80, nem fotografia da década de 90, é uma fotografia mais burocrática, que é assim porque precisa se manter, porque assumiu um casarão grande, tem despesas grandes.

A fotografia da década de 80 tinha os seus ideais mais voltados ao processo de redemocratização, liberdade artística. Na década de 90 cresceu, começou a se preocupar no seu desenvolvimento como associação e nos anos 2000, veio um processo maior de burocratização e da profissionalização, a associação e seus associados precisavam se adaptar aos tempos atuais e pensar como viver de fotografia nos tempos atuais. A fotografia deixou de ser analógica e restrita a poucos, ela passa pro digital e para um dilúvio de imagens.

O conceito de dilúvio aqui trabalhado, parte da ideia de Lévy (1999), que na introdução do seu livro *Cibercultura*, afirma que vivemos um segundo dilúvio, o primeiro se referindo a mitologia cristã da arca de Noé, uma metáfora a referência dos antigos impérios e regimes que destruíam textos, livros e bibliotecas de populações subjulgadas. Mas para Lévy (1999),

O novo dilúvio não apaga as marcas do espírito. Carrega-as todas juntas. Fluida, virtual, ao mesmo tempo reunida e dispersa, essa biblioteca de Babel não pode ser queimada. As inúmeras vozes que ressoam no ciberespaço continuarão a se fazer ouvir e a gerar respostas. As águas deste dilúvio não apagarão os signos gravados: são inundações de signos. (1999, p.16)

Esse dilúvio de signos, também é de imagens, e estas são produzidas indiscriminadamente e de forma democrática, ou seja, não é mais necessária a autoridade do fotógrafo para se ter uma foto. Na verdade, desde a década de 50, com a popularização das máquinas fotográficas pela Kodak⁶⁰, a fotografia entra no âmbito da produção amadora. Mas nas últimas décadas, a partir da criação do Smartphone⁶¹, por Steve Jobs, em que vem máquinas fotográficas embutidas nos celulares, a fotografia pode ser produzida por qualquer pessoa que tenha acesso a um desses novos celulares.

Ao perceber esse dilúvio, o fotoativa, vem desde 2002, promovendo um evento que me chamou atenção, o *Pinhole Day 2016*, evento alusivo a comemoração do dia Mundial da Fotografia Pinhole, que ocorreu no casarão da associação fotoativa. Esse evento é uma forma de difundir e preservar a prática da fotografia analógica, através de uma câmera fotográfica artesanal, chamada de *pinhole*, um evento que pretende incentivar a prática da fotografia analógica. Defino o *pinhole* a partir de Pardini (2002):

A fotografia pinhole faz um de uma câmera fotográfica artesanal, ou câmera 'de furinho', que nada mais é do que uma câmera fotográfica reduzida à sua expressão mínima (necessária e suficiente): uma caixa hermética e opaca dotada de um pequeno furo em um dos seus lados, que permite registrar em material fotossensível (o papel fotográfico, sensibilizado à base de sais de prata) a imagem luminosa formada espontaneamente em seu interior sobre a parede oposta. (2002, p. 158)

Em 2016, o evento aconteceu no dia 24 de abril, sendo esse um evento anual e ocorrendo todo último domingo do mês de abril. Em Belém, segundo o fotógrafo Valério Silveira, que estava no dia do evento, presente e atuante nas atividades, o evento já ocorre há 15 anos, desde 2002, e se mostra como uma das atividades pioneiras no norte do Brasil, em fotografia analógica. As atividades começaram às 8h da manhã e se encerraram no fim desse mesmo dia. Houve uma pré-inscrição online, mas na hora do evento também era possível se inscrever.

⁶⁰ A Eastman Kodak Company, popularmente conhecida como Kodak, foi fundada em 1892, e é uma empresa dedicada a produção de equipamentos fotográficos.

⁶¹ Smartphone, são aparelhos celulares, que possuem multifuncionalidades, como ser ao mesmo tempo um dispositivo telefônico, um computador portátil, uma câmera fotográfica, videogame, entre outras várias funções, pensado originalmente pelo empresário Steve Jobs um dos fundadores da empresa Apple.

O evento de 2016 teve como tema *des ve lar*, baseado, segundo o fotógrafo Miguel Chikaoka, na filosofia de Vilem Flusser, segundo a qual a fotografia pinhole ajuda a pensar sobre o fazer fotográfico em uma sociedade dominada pela tecnologia.

A fotografia *pinhole* colabora com a desconstrução dessa dinâmica de mecanismos e ferramentas fotográficas muito mecanizadas, que Flusser critica, levando a fotografia a um estágio inicial, proporcionando uma experiência tal qual os primeiros fotógrafos tinham. Proporcionando assim, uma experiência de pensar a luz e o que se vai fotografar, com muito mais cautela e tentar exercer um olhar mais artístico e contemplando o aprendizado. Segundo Pardini (2002)

No processo de aprendizagem, despojar-se abruptamente das mediações acumuladas (isto é, do conhecido) abre a possibilidade de uma experiência fundadora em forma de choque: o embate primário, elementar, corporal, com o indeterminado, o não-eu, o “outro” da fotografia. (2002, p.159)

O Pinhole Day é uma das estratégias utilizadas pela Fotoativa para difusão da sua política em torno do que compreende como o que é fazer arte, em seu espaço que tem um caráter educacional e militante em torno da arte. Em diálogo com Janine Valente, que participou da organização, teve-se conhecimento mais amplo da forma como se estruturou o evento. Ela relata sobre como não se apresentava uma hierarquia na organização, para além de fotógrafos mais antigos da associação, que definiram a temática do evento, como Chikaoka, Valério e outros, a composição foi compreendida por ela como horizontal acerca de como se iria distribuir tarefas e na programação do dia do evento e dos pré-eventos.

Os pré-eventos, além de serem uma forma de divulgação do dia Mundial da Fotografia Pinhole, também são uma forma de compartilhamento de experiências. Fotógrafos convidados compartilharam o que levaram até aquele momento da fotografia, tudo em que o seu *habitus* constrói e a importância do fazer fotográfico. Os pré-eventos foram compostos por esses relatos de experiências, como palestras sobre a trajetória do fotógrafo. Também sendo realizados a partir das oficinas **MiniDocs** com José Viana e Rodrigo José, **Pinhole Múltiplo** com Yvana Crizanto, Márcia Gomes e Beth Souza, **Mini Pinhole Elétrico** com Miguel Chikaoka, **Pinhole Lata de Cerveja** com Joyce

Nabiça, **Tenda Lab** com Miguel Chikaoka, Martín Perez e Mireille Pic e **Pinhole Lab** com Cinthya Marques.

No dia 24 de abril, o dia que ocorreu o evento, o horário foi preenchido por oficinas e uma exposição de eventos passados no próprio local. A realização da fotografia pinhole, consistia em algumas fases: 1) Processo de inscrição; 2) Ensino da utilização da caixinha, em que era realizada a fotografia; 3) Processo de revelação, com os banhos químicos, para revelar a foto; 4) Esperar secar e ver o resultado. A taxa de inscrição era de vinte reais, e tinha a possibilidade de tentar três vezes a fotografia.

Nas oficinas, o público era diverso, em sua maioria fotógrafos que já frequentavam o espaço, mas também curiosos, famílias, crianças praticando a fotografia, trazendo um senso de integração social, quando abrange um público diverso. As práticas comunicacionais voltadas ao campo fotográfico, feitas pela Fotoativa, tem um viés educador, como se pode perceber ao longo das experiências aqui relatadas.

No espaço que ocorria as oficinas, também havia uma exposição das fotografias produzidas no *Pinhole Day 2015* (ano anterior), que estavam dispostas tanto na parede, como em pequenos cubos pendurados por fio de náilon.



Figura 9 - Exposição de fotografias *pinhole*. Foto: Raoni Arraes

Como esse evento anual, a fotoativa nos remete a uma prática fotográfica quase esquecida, a fotografia mais lenta, mais cuidadosa no seu ato, em que o fotógrafo reflete com maior cuidado ao produzir uma imagem, pois não é possível voltar atrás depois que se utiliza o filme, nos remete a paciência da revelação, e de todo cuidado que isso necessita. A fotografia analógica praticada hoje, tem o intuito de desacelerar um processo frenético de fazer imagens que vivemos.

3.4 – Fundação Curro Velho – onde o artista pode ser artista

Ao falar do espaço Curro Velho, é preciso abrir a discussão sobre políticas públicas de acesso e arte-educação, como direito garantido na Lei de Diretrizes de Base da educação nacional (lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996.), dos princípios e fins da educação nacional, art. 3º inciso II, em que diz “liberdade de aprender, ensinar, pesquisar e divulgar a cultura, o pensamento, a arte e o saber”, corroborando com o art. 23, inciso V da constituição brasileira de 1988, que cito: “proporcionar os meios de acesso à cultura, à educação, à

ciência, à tecnologia, à pesquisa e à inovação”. Portanto esse espaço atende não só uma demanda social, mas também constitucional do acesso a arte.

A Fundação Curro Velho, que está localizano no Bairro do Telégrafo, e foi criado em 1991 para abrigar o núcleo de oficinas de educação não formal, que faz parte, hoje, da Fundação Cultural Tancredo Neves (FCTN), ligada institucionalmente à Secretaria de Estado de Cultura do Estado do Pará (SECULT – PA), que tem como público alvo principalmente em jovens de baixa renda e de escola pública. É um espaço que possui mobilização de recursos políticos voltado para a áreas das artes de forma ampla, como música, literatura, multimídia, cinema e fotografia. Compreendo essa mobilização a partir de Marques, Baraúna & Andrietta (2017):

Que a mobilização de recursos políticos para o estabelecimento de políticas públicas culturais é resultado de um debate público e de um longo processo, que intensificou-se nas conferências da Unesco, nos anos 1970, com a elaboração da distinção entre as políticas de democratização da cultura, cujo objetivo é a ampliação do acesso às atividades e aos produtos da cultura da elite, das políticas de democracia cultural, que valorizam e apoiam as práticas culturais populares. (2017, p. 36)

Essa espaço da cena artística de Belém, volta-se para a arte-educação, não apenas como proposta de inclusão da arte na educação do jovens, mas também como possibilidade de aprendizagem de um ofício que lhes sustente, como relatado por César Sarmiento em sua trajetória, que buscou a fotografia e o cinema, ao invés de seguir a carreira de marceneiro de seu pai, e a de Rafael Fernando, que ao decidir ser fotógrafo, buscou se profissionalizar nas oficinas do Curro Velho.

Mas acredito que para essa pesquisa o principal foco, é o do ensino da arte. Como disse Rafael Fernando em entrevista, “o curro velho possibilita que os artistas sejam artistas”. Interpreto a afirmação de Rafael sobre como esse espaço propicia, a partir de ferramentas educacionais, a possibilidade de os sujeitos desenvolverem o seu fazer artístico, não apenas voltado ao mercado, mas também voltado para a possibilidade da arte como componente estético e ético de um cidadão. Considerando Ana Mae Barbosa (1998):

A educação poderia ser o mais eficiente caminho para estimular a consciência cultural do indivíduo, começando pelo reconhecimento e apreciação da cultura local. Contudo, a educação forma no Terceiro Mundo ocidental foi completamente dominada pelos códigos culturais europeus e, mais recentemente, pelo código cultural norte-americano. (1998, p.13)

A crítica a educação formal, feita por Barbosa (1998), em duas décadas se mantém atual, espaços como o curro velho, ainda são poucos, e principalmente de caráter público. O acesso a arte, não diferente de diversas áreas da sociedade, é um privilégio. Problematizo o que César Sarmiento, disse sobre “os donos da fotografia”, não se referindo a um grupo ou pessoas específicas, mas a uma elite social, que tem um maior acesso a bens materiais, que dão acesso a fotografia. Ao pensar o meu lugar de fala nesse movimento, não posso ignorar o meu privilégio de cor, nem de classe social, sou um homem branco, criado em uma família de artistas que mora no Bairro da Batista Campos⁶², sempre estudei em escolas particulares, e não tive grandes dificuldades ao adquirir a minha máquina fotográfica atual, diferente de muitos fotógrafos, e de alguns dos meus interlocutores, principalmente que tiveram iniciação no curro velho, como César e Rafael Fernando, ambos fotógrafos negros, que estudaram em escola pública e são moradores de bairros considerados periféricos.

Além da FCV, o governo do estado conta com o edital SEIVA e a Lei Semear, o primeiro constituindo prêmios como o de *experimentação artística* e o *divulgação artística* de incentivo direto, para vários campos das artes, que podem variar de R\$3.000 à R\$18.000, se dando da seguinte forma: o proponente, podendo ser um grupo ou individualmente, apresenta um projeto artístico em um formulário cedido pela Fundação Cultural Tancredo Neves e, se selecionado, o proponente receberá a quantia em dinheiro referido a cima.

O segundo sendo uma lei de renúncia fiscal, torna o processo mais complexo, e se aplica da seguinte forma: o proponente apresenta o projeto artístico em uma plataforma específica, tendo que fornecer várias certidões negativas e nomes dos principais envolvidos no projeto, tendo que projetar alcance de pessoas e quantos empregos serão gerados direta e indiretamente,

⁶² Bairro considerado nobre na cidade de Belém.

o orçamento não possui um limite específico. A renúncia fiscal funciona da seguinte forma: o estado abre mão dos impostos pagos por uma empresa com cnpj ativo, para que invista em cultura. Essa lei trás variáveis complicadoras, ao mesmo tempo em que é um investimento em cultura, não há garantia que, ao ter o seu projeto aprovado, haverá uma empresa que se proponha a investir em projetos culturais. Em minha experiência como produtor cultural, tive que lidar com a realidade de que muitas empresas preferem pagar o imposto ao estado a participar dessa lei, que no processo faz uma espécie de auditoria na empresa.

A fundação curro velho, assume, em meio a essas políticas de incentivo das artes, a formação desses artistas, fora do contexto formal ou universitário, desconstruindo a arte elitista, no sentido da limitação do seu acesso.

3.5 – Vivência Digital – o caso Belém Photos

Estamos conectados, muito antes do advento da internet ou ciberespaço. Quando falo de uma sociedade em rede, sim, falo de uma sociedade conectada a internet, onde surge o ciberespaço, mas se faz necessário considerar que estamos conectados muito antes dessa era virtual em que vivemos. Para melhor definição de sociedade, utilizo Simmel (1983):

Aqui, 'sociedade' propriamente dita é o estar com um outro, para um outro, contra um outro que, através dos veículos dos impulsos ou dos propósitos, forma e desenvolve os conteúdos e os interesses materiais ou individuais. As formas nas quais resulta esse processo ganham vida própria. São liberadas de todos os laços com os conteúdos; existem por si mesmas e pelo fascínio que difundem pela própria liberação destes laços." (SIMMEL, 1983, p.168)

Atualmente essa sociedade está em constante mudança, principalmente na área da comunicação, mas não apenas isso, uma mudança social e cultural está em curso. É o que Pierre Levy (1999) chamará de segundo dilúvio, que seria o dilúvio informacional, e esse fluxo de informação não aparenta ter um fim, nos colocando em uma nova fase social.

Para essa era da informação, a internet é o tecido que dá vida a tudo isso, o que proporciona a existência de uma vida *online* da qual não podemos retroceder e vivermos, como sociedade, fora dela (Castells, 2003). O que nos

leva a refletir, será possível, em uma sociedade com um avanço tecnológico que popularizou tanto o acesso à internet e a fotografia, a fotografia “viver” fora desse ciberespaço?

Uma dessas mídias, responsáveis por essa hibridização, são as redes sociais, mais especificamente a que trabalho nessa pesquisa, o Instagram. A cultura fotográfica encontra a cibercultura, as redes sociais, espaços onde sujeitos se relacionam nos mais diversos níveis, e desse contexto surge uma rede para essas relações se darem a partir, prioritariamente, de fotos. Claro que hoje pode-se colocar qualquer tipo de imagem, acompanhada com textos no Instagram e nas redes sociais de uma forma geral, mas o que torna o Instagram a rede social das fotografias? A sua própria funcionalidade, com filtros e um editor de imagem, dando maior destaque à foto do que ao texto, e o fato de se utilizar prioritariamente do celular, que vem se tornando também uma máquina fotográfica, com boa qualidade.

A galeria virtual Belém Photos surge nesse contexto urbano e virtual, que Lemos(2007) chama de ciberurbe. Em 2013, o fotógrafo belenense Lucas Ohana, cria o perfil na rede social Instagram, o @belemphotos. Segundo Lucas, o intuito desse perfil era compartilhar fotografias sobre Belém, e tentar dar visibilidade para diversas versões e lugares da cidade, sempre focando em locais que retratem a cidade de maneira positiva, como ele ponderou. “Sempre tive interesse em comunicação, fotografia e a cidade de Belém, sempre tive interesse nessas três áreas”.

O Instagram permite que se utilize palavras-chaves, que são chamadas de *hashtags*, precedidas pelo símbolo “#”, que permitem a ligação entre várias imagens com assuntos em comum. O Belém Photos criou a sua própria palavra chave, com nome homônimo ao perfil (#belemphotos).

As fotos iniciais, segundo Lucas, para além das dele próprio, eram de amigos e conhecidos, que marcavam as fotos com a *hashtag* e posteriormente ele compartilhava em seu perfil. Em sua maioria, eram fotos que traziam o conceito de uma cidade bonita, buscando, através da fotografia, uma construção da identidade da cidade e dos moradores. A partir dessa ideia de uma bricolagem coletiva do que seria essa Belém, reflito a partir de Castro

(2012, p.143): “Conclui-se que não há a identidade – nenhuma identidade – e que o fenômeno verdadeiramente observável é o da identificação, o qual seria, em todo e qualquer caso, um jogo de polissemia, de temporalidade e de sentido”. O que Castro (2012) reflete em seu texto, é que não há uma característica ou características, que unifiquem uma identidade, e sim, que há uma identificação dos sujeitos com determinados assuntos.

Inicialmente, o Belém Photos surge como um espaço de compartilhamento de fotos sobre Belém, sem nenhum objetivo além desse. Posteriormente torna-se espaço físico, uma Galeria que comercializa fotografia autoral, mas que também funciona como estúdio fotográfico e espaço para cursos de fotografia. O espaço físico surge em janeiro de 2017, com o intuito de ser um espaço que faça parte da cena artística da cidade.

A ideia da galeria física surge em um momento em que Lucas estava precisando reformar o seu estúdio e pediu ajuda para um amigo arquiteto, Bernard Cunha que, em entrevista, fala que após a sua volta do mestrado em arquitetura na PUC-Rio, teve uma nova perspectiva de Belém. Em entrevista, Bernard pontua:

Quando a gente sai, quando a gente viaja, a gente valoriza muito mais a nossa terra, sempre a gente divulga, sempre falamos bem, se alguém fala mal, a gente defende, é tipo eu posso falar do meu irmão, mas tu não pode falar do meu irmão, se não o bicho vai pegar... Ai a gente vai sai, e defende, e aqui só detona, ninguém aproveita e vem o pessoal de fora, vê as nossas riquezas, ganham dinheiro, e ficamos aqui só olhando. (Bernard, 2016)

Essa afirmação sobre apenas apresentar o que seria belo da cidade de Belém, foi uma política adotada, que não busca trabalhar com fotografias que problematizem as tensões e contradições da cidade, não é o tipo de produto que as pessoas buscam consumir nesse espaço. Bernard fala como o ator social Belenense só reconhece a sua identidade na fronteira da alteridade, ou seja, quando entra em contato com um outro diferente. Ao sairmos da nossa região, passamos a estar mais profundamente ligados a ideia de Identificação, que Castro (2012) conceitua:

Assim, as identificações – étnicas, culturais, políticas, “totais” etc. – poderiam ser vistas como semificções (ficções curtidas

sobre uma prática social) compreensíveis, como configurações hermenêuticas pelas quais os atores sociais delimitam sua subjetividade e, assim, constituem a capacidade de defender seus interesses e, eventualmente, um território que julgam ser ameaçado por outrem. (2012, p.143)

Forma-se a parceria entre Lucas Ohana, Bernard Cunha e Gustavo Rosal, que são amigos desde o colégio, e mais de uma década depois de terminarem o ensino médio, formam uma sociedade, para fundar o espaço Belém Photos. O projeto sofreu diversas modificações, até ficar como uma galeria de venda de de fotos documentais de fotógrafos(as) paraenses, e espaço para a promoção da educação fotográfica, com oficinas e minicursos.

O projeto tem objetivo de valorizar “o que é nosso, tanto os fotógrafos, como paisagens e riquezas” segundo Bernard, onde todas as partes se beneficiam. A galeria se mantém com a mesma intenção do Instagram, de ser uma espaço colaborativo que retrata a cidade de Belém. Reflito a partir de Castro (2012), a partir da acepção de que essa fotografia cria essas pequenas ficções, como Gustavo Rosal, em entrevista diz “que a foto é um fragmento de história” e a foto pode dizer o que o fotógrafo quer passar, ou pode ter diversas interpretações que também são válidas.

Nesse âmbito da valorização artística e local, não se pode deixar de pensar a importância da fotografia como ferramenta de representação. Os que costumam comprar as fotos na galeria, segundo os donos, são pessoas que querem uma representação regional, algo que valorize o seu espaço (principalmente de trabalho) com uma obra de arte, que mostre Belém (e a Amazônia) como uma estética atraente aos seus frequentadores

O uso da arte faz projetos como o Belém Photos ganharem vida. Mas há outros fatores, que colaboraram com o desenvolvimento desse projeto. Problematizo também como essa enunciação artística ligada a uma cultura fotográfica, ganhou força em uma sociedade online. O Belém Photos ganha forças porque estamos em uma cultura da convergência, onde a interação é um importante fator a ser considerado, como afirma Faccion (2010):

Existe na cultura da convergência, portanto, um caráter fundamental de interação, que, se por um lado depende da competência tecnológica das novas mídias em abrir caminhos

de interatividade, por outro, estabelece dois parâmetros de avaliação: a capacidade dos objetos de incitar a interação e o interesse da sociedade em interagir. (2010, p.2)

O estudo dessa convergência mostra como uma galeria virtual teve possibilidade de virar um espaço físico, na contramão do que costumamos ver. Em um cenário onde as galerias tradicionais estão tendo que se adaptar ao ambiente virtual, o Belém Photos, surge no ambiente virtual, e busca manter as suas características, sua dinâmica de funcionamento, quando converge para um espaço material.

O Belém Photos possui um diferencial pouco comum: tanto em seu espaço da galeria na Brás, como no ciberespaço, há uma relação de proximidade com quem colabora e frequenta os seus espaços. Por exemplo, antes do surgimento da galeria física, Lucas promoveu uma exposição em um “Circular”, onde escolheu 80 fotos de 22 fotógrafos, que ele já havia compartilhado e expôs. Inclusive, foi conhecer a maioria dos artistas no dia em que o evento aconteceu. Ele mesmo selecionou e entrou em contato com cada um dos artistas e criou uma relação de proximidade com os fotógrafos, dando um retorno por ajudar a colaborar com o seu projeto no Instagram.

Outra característica, agora em sua galeria física, é como se é recebido no espaço: o Belém Photos foi projetado para ser um espaço acolhedor, e que as pessoas possam ir lá para conversar e passar um tempo, sem necessariamente consumir as obras de arte, mas um espaço mais “familiar”. Quando se entra no espaço, quem nos recebe é um dos sócios, já que eles não possuem nenhum tipo de funcionário, da abertura ao fechamento, da recepção a limpeza do espaço, Bernard, Gustavo e Lucas são responsáveis por tudo. Essa dinâmica cria um laço de proximidade com o espaço.

Fotografar e Resistir

Escrever sobre fotografia, ou mais especificamente sobre quem faz fotografia, foi um processo difícil, porém prazeroso de autorreflexão, da minha condição de fotógrafo. Tive a oportunidade de revisitar as minhas origens e o que me motiva a produzir arte, em contexto de crise econômica e política que o país atravessa.

Acredito que com essa dissertação, apenas iniciei uma pesquisa que pretendo desenvolver mais longamente e profundamente como acadêmico e contribuir com o debate sobre o movimento artístico da cidade de Belém, especificamente o movimento fotográfico. A importância do debate sobre os sujeitos e os espaços em que esses sujeitos reconhecem como parte do circuito, não se esgota nessa dissertação.

Percebi a importância dos espaços frequentados por esses fotógrafos e a importância dos educadores artísticos, Guy Veloso, Miguel Chikaoka, Paula Sampaio e César Sarmiento, que inspiraram uma nova geração de fotógrafos e artistas que estão produzindo agora como uma nova geração dos anos 10 do século 21, uma geração que luta para se adaptar ao digital e ao mercado de trabalho, ao mesmo tempo que buscam seguir o passo dos professores e promover a fotografia analógica.

Posso concluir que o ato fotográfico de cada sujeito é desenvolvido a partir de construção sócio-político-cultural complexa, que suas trajetórias se inter cruzam não apenas entre si, mas com a sua memória afetiva, com os primeiros estímulos da infância, com os primeiros estímulos ao pegar uma câmera.

A fotografia se apresenta também como a maior maneira de se expressar de um fotógrafo, como eu pude perceber pela experiência da escrita, como seria mais fácil expressar em fotos ao invés de em palavras essa pesquisa. Porém, assim como a fotografia, a escrita tem de ser exercitada como forma de expressão, pelo menos na academia.

Como já disse anteriormente o professor Fábio Castro e alguns dos meus interlocutores, fazer parte do movimento fotográfico de Belém é uma

resistência, uma resistência, seja a uma elite econômica, a um governo, ou a banalização da imagem. Fotografar, por resistir a uma sociedade que nos invisibiliza enquanto indivíduos, que nos põe, enquanto Amazônia, na posição de periferia do país, que em outro século, com uma condição econômica diferente, chegou a nos considerar centro. Fotografar não apenas para produzir uma imagem, fotografar também, pelo direito de existir.

Referencial Teórico

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. *Fotoetnografia: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho*. Tomo Editorial, Porto Alegre, 2017.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Letra Livre, Lisboa, 2016.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2001.

BARBOSA, Ana Mae. *Tópicos Utópicos*. Ed. C/ Arte, Belo Horizonte, 1998.

BELTRÃO, Jane Felipe; BARATA, Camille Gouveia Castelo Branco; ALEIXO, Mariah Torres. *Corporeidades silenciadas: reflexões sobre as narrativas de mulheres violadas*. Revista Direito e Práxis, vol. 8, núm. 1, 2017, pp. 592-615.

BENJAMIN, Walter. *Estética e sociologia da arte*. Ed. Autêntica. Belo Horizonte, 2017.

BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & Fotografia*. Ed. Autêntica. Belo Horizonte, 2005.

BOSSLE, Fabiano; MOLINA NETO, Vicente. *No “Olho do Furacão”: Uma autoetnografia em uma escola da rede municipal de ensino de Porto Alegre*. Rev. Bras. Cienc. Esporte, Campinas, v. 31, n. 1, p. 131-146, setembro 2009.

CANEVACCI, Massimo. *A comunicação entre corpos e Metrópoles*. REVISTA SIGNOS DO CONSUMO – V.1, N.1, 2009.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *O trabalho do antropólogo*. 3. ed. Brasília: Paralelo 15; São Paulo: Editora Unesp, 2006.

CASTRO, Fábio Fonseca de. *Entre o Mito e a Fronteira*. Labor Editorial. Belém, 2011.

_____. *A sociologia fenomenológica de Alfred Schutz*. Ciências Sociais Unisinos, São Leopoldo, Vol. 48, N. 1, p. 52-60, jan/abr 2012

_____. *Comunicação e Antropologia*. Aula Magna de abertura do ano letivo do PPGA-UFPA, 2014.

_____. *As "interações sociais" como objeto de pesquisa da comunicação. Percursos teóricos e modelos metodológicos*. Manuscrito Inédito, Paper para discussão na 2ª reunião do ITA, 2015.

_____ *et al.* *Intersubjetividade, Comunicação e sensibilidades*. In Mendonça, Carlos Magno Camargos. *Comunicação e sensibilidade [recurso eletrônico]: pistas metodológicas / Carlos Magno Camargos Mendonça, Eduardo Duarte, Jorge Cardoso Filho*. – Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2016.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: A arte de fazer*. Ed. Vozes. Petrópolis, 1998.

DAMATTA, Roberto. *o Ofício de Etnólogo, ou como Ter "Anthropological Blues"* in: NUNES, Edson de Oliveira (org.) *A Aventura Sociológica*. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.

DA SERRA NETTO, Hélio Figueiredo. *O pesquisador-objeto: entre subjetividade, estigma e tatuagens* in: MAUÉS, Raymundo Heraldo; MACIEL, Maria Eunice (org.). *Diálogos Antropológicos: diversidades, patrimônios, memórias*. Belém, L&A Ed., 2012.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Papyrus Editora. Campinas, 1998.

ENTLER, Ronaldo. *A fotografia, a e as representações do tempo*. Revista Galáxia, São Paulo, n. 14, p. 29-46, dez. 2007.

FACCION, Debora. *Processos de interação na cultura da convergência*. *ComTempo* - Revista Eletrônica do Programa de Pós-graduação da Faculdade Cásper Líbero. Volume nº 2, Ano 2 - Dezembro 2010.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. *Fotografia, Arte e Realidade: Um Panorama Paraense* in *Fotografia Contemporânea Paraense 80/90*. SECULT. Belém, 2002.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da Fotografia*. Editora Hucitec, São Paulo. 1985.

FORTIN, Sylvie. *Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para pesquisa na prática artística*. Revista Cena, n7,:77-88,2009.

FREITAS, Aline Meriane do Carmo de. *Não é só futebol: uma análise dos laços de afetos que envolvem os torcedores do Clube do Remo, a partir de processos socioculturais comunicativos*. Dissertação – 2017.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das Culturas*. LTD, Rio de Janeiro. 2008;

GOHN, Maria da Glória. *Educação não-formal, participação da sociedade civil e estruturas colegiadas nas escolas*. Ensaio: aval. pol. públ. Educ., Rio de Janeiro, v.14, n.50, p. 27-38, jan./mar. 2006.

HEIDEGGER, Martin. *Da essência da verdade*. In: *Ser e verdade*. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Ed. Universitária São Francisco, 2007.

JOHNSON, Allan G. *Dicionário de Sociologia: Guia Prático da Linguagem sociológica*. Ed Zahar, São Paulo, 1997.

JOHNSTONE, Barbara; MARCELLINO, William. *Dell Hymes and the Ethnography of Communication*. The Sage Handbook of Sociolinguistics. 2010.

KOFES, Suely. *Experiências sociais, interpretações individuais: histórias de vida, suas possibilidades e limites*. Cadernos Pagu (3) 1994: pp. 117-141.

KOSSOY, Boris. *Hercule Florence: A descoberta isolada da fotografia no Brasil*. Edusp. São Paulo, 2006.

LE GOFF, Jacques. *História & Memória*. Editora Unicamp. Campinas, 2013.

LE MOS, André. *Mídia locativa e territórios informacionais*. Disponível em: <<http://tinyurl.com/2ufsb38>>. 2007

LEVY, Pierre. *Cibercultura*. Ed. 34, São Paulo. 1999.

MAFFESOLI, Michel. *Elogio da Razão Sensível*. Editora Vozes, Petrópolis, 1998;

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana*. RBCS Vol. 17 n° 49 junho/2002.

_____. *Os circuitos dos jovens urbanos*, pp. 173-205 *Tempo Social*, revista de sociologia da USP, v. 17, n. 2. 2005.

MAGNO, Luciana Loureiro Figueira. *Miguel Chikaoka: fotografia como prática de liberdade*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2012.

MARQUES, Ananda Beatriz Rodrigues; BARAÚNA, Danilo Nazareno Azevedo; ANDRIETTA, Gabriela. *Mapeamento das políticas públicas para as artes visuais no Pará*. Revista de Discentes de Ciência Política da UFSCAR. Vol.5 – n.1 – 2017.

MARTINS, José de Souza. *Sociologia da Fotografia e da Imagem*. Editora Contexto, São Paulo, 2008.

MARX, Karl. *O Capital*. Domínio público disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ma000086.pdf> acessado em 28/01/2018.

MATEUS, Samuel. *A etnografia da comunicação*. Antropológicas, n°13, 2015.

MONTEIRO, Mario Bittencourt. *Projeto BIOS: a fotografia como elemento de percepção, visão e interferência nas questões ambientais in: Em Questão*. Porto Alegre, v. 10, n. 2, p. 359-372, jul./dez. 2004.

NAKAGAWA, Rosely. *Fotografia Contemporânea Paraense in Fotografia Contemporânea Paraense 80/90*. SECULT. Belém, 2002.

PARDINI, Patrick. *Escola de Belém: O artesanato da iniciação in Fotografia Contemporânea Paraense 80/90*. SECULT. Belém, 2002

RICOEUR, Paul. *A identidade narrativa e o problema da identidade pessoal*. Trad. Carlos João Correia. Arquipélago, n. 7, p. 177-194, 2000.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da, ECKERT, Cornelia. *Premissas para o estudo da memória coletiva no mundo urbano contemporâneo sob a ótica dos itinerários de grupos urbanos e suas formas de sociabilidade* in: Revista Margem Tecnologia, Cultura. Faculdade de Ciências Sociais – PUC – SP, EDUC- FAPESP. Número 8. 1998. P.243 à 259.

SAVILLE-TROIKE, Muriel. *The Ethnography of Communication: an Introduction*. Blackwell Publishing Ltda. Oxford, 2003.

SCORTEGAGNA, Paola Andressa; OLIVEIRA, Rita de Cássia da Silva. *Educação de Jovens e Adultos no Brasil: Uma Análise Histórico-Crítica*. Revista Eletrônica de Ciência da Educação. v.5, n.2, 2006;

SCHUTZ, Alfred. *Sobre Fenomenologia e Relações Sociais*. Editora Vozes, Petrópolis, 2012.

SIMMEL, Georg. *Sociabilidade – Um exemplo de sociologia pura ou formal*. In: *Georg Simmel: Sociologia*. DE MORAES FILHO, Evaristo (org.). São Paulo: Ática, 1983.

_____. *Questões fundamentais de sociologia: Indivíduo e sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

SIQUEIRA, Thaís Christina Coelho. ARRAES Raoni Lourenço. *Fotografia Colaborativa: Um estudo de caso do movimento Jornalistas Livres*. Anais do II Seminário Internacional da América Latina –SIALAT. 2017.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. Companhia das Letras, São Paulo, 2004.

SOUSA, Jorge Pedro. *Estatuto e expressividade da fotografia jornalística: um ensaio* in: *Cultura e Comunicação Visual*. Ed. ULBRA. Canoas, 2013.

SOUZA E SILVA, Wagner. *Gadgets fotográficos: a imagem como informação na cultura digital* in: Revista Comunicação Midiática, v.8, n.2, pp.202-214, mai./ago. 2013.

TRAVANCAS, Isabel. *Etnografia da Produção Jornalística – Estudos de Caso da Imprensa Brasileira*. Brazilian Journalism Reserach - Volume 6 - Número 2 – 2010.

TURAZZI, Maria Inez. *Uma cultura fotográfica in:Revista do Patrimônio histórico e artístico nacional*. Nº27, 1998.

TURNER, Victor W. *O processo Ritual: Estrutura e Antiestrutura*. Editora Vozes, Petrópolis, 1974.

VELHO, Gilberto. *ANTROPOLOGIA URBANA: Encontro de tradições e novas perspectivas*. Sociologia, Problemas e Práticas, n.º 59, 2009.

WACQUANT, Loïc. *Corpo e Alma - Notas Etnográficas de um Aprendiz de Boxe*. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 2002.