

JULIANE OLIVEIRA SANTA BRÍGIDA

CIDADE (RE)VISTA

INTERPRETAÇÃO DECOLONIAL DA FOTOGRAFIA DE
NAIARA JINKNS EM BELÉM DO PARÁ



Foto: Noy Jinkns

2022



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

JULIANE OLIVEIRA SANTA BRÍGIDA

CIDADE (RE)VISTA:

interpretação decolonial da fotografia de Naiara Jinkns em Belém do Pará

BELÉM – PA

2022

JULIANE OLIVEIRA SANTA BRÍGIDA

CIDADE (RE)VISTA:

interpretação decolonial da fotografia de Naiara Jinknss em Belém do Pará

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de Concentração: Comunicação. Linha de Pesquisa: Comunicação, Cultura e Socialidades na Amazônia.

Orientadora: Profa. Dra. Marina Ramos Neves de Castro.

BELÉM – PA

2022

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

S231c Santa Brígida, Juliane Oliveira.
Cidade (Re)vista : interpretação decolonial da fotografia de Naiara Jinkss em Belém do Pará / Juliane Oliveira Santa Brígida.
— 2022.
122 f. : il. color.

Orientador(a): Prof^a. Dra. Marina Ramos Neves de Castro
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará,
Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em
Comunicação, Belém, 2022.

1. Belém. 2. Fotografia. 3. Imagem. 4. Poder. 5.
Decolonial. I. Título.

CDD 770.9811

JULIANE OLIVEIRA SANTA BRÍGIDA

CIDADE (RE)VISTA: interpretação decolonial da fotografia de Naiara Jinkns em Belém do Pará

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de Concentração: Comunicação. Linha de Pesquisa: Comunicação, Cultura e Socialidades na Amazônia.

RESULTADO:() APROVADO () REPROVADO

Data:

Prof. Dra. Marina Ramos Neves de Castro
Orientadora – PPGCOM/UFPA

Prof. Dr. Otacílio Amaral Filho
Examinador Interno – PPGCOM/UFPA

Prof. Dr. Alberto Carlos Augusto Klein
Examinador Externo – PPGCOM/UFL

BELÉM – PA

2022

À minha mãe, *in memoriam*.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à Nossa Senhora de Nazaré e à Nossa Senhora da Boa Viagem por atenderem aos meus pedidos e permitirem que eu chegasse até aqui.

À minha mãe, *in memoriam*, por me apresentar o caminho que eu escolheria desde pequena. Ao meu pai por me apoiar em todas as minhas decisões, mesmo que não concorde com todas. O senhor me criou para que eu pudesse ter força de seguir o que acredito e eu não seria o que sou hoje sem a nossa relação. Ao meu irmão que, apesar de toda a perturbação de irmão mais velho, me incentiva a ir mais alto por acreditar no meu potencial. À minha família por ter sido tão compreensiva com o meu sumiço nos últimos dois anos – de pandemia e de mestrado, ao mesmo tempo – e ter me apoiado de longe. Agradeço ao meu Tan que esteve comigo em todas as fases mais importantes da minha vida e que ficou junto de mim durante as aulas, seminários, reuniões e apresentações *online*.

Agradeço imensamente ao meu namorado, Matheus, por segurar minha mão desde o momento em que soube de minha aprovação no mestrado até agora, na conclusão desta jornada. Mesmo quando eu duvidei de mim mesma você não deixou de acreditar nem por um segundo e isso significava o mundo pra mim todas as vezes que ouvia seu apoio.

Agradeço, com uma dose extra de gratidão, à Prof. Marina de Castro – minha orientadora – que acreditou em mim e na minha pesquisa desde a primeira reunião e me mostrou que era possível concretizá-la em nosso primeiro contato, antes mesmo do processo seletivo para o mestrado. Professora, sua orientação e apoio foi inestimável para meu crescimento como pessoa e pesquisadora. Obrigada por cada troca, decisão e incentivo ao longo desse tempo. O mestrado foi mais tranquilo emocionalmente por contribuição sua.

Agradeço também ao Prof. Fábio Castro por sua orientação (quase uma co-orientação de tantas vezes que meu material contou com suas contribuições). Obrigada por me instigar a sempre procurar mais, rever alguns posicionamentos e oferecer novas maneiras de pensar um tema como o meu.

Ao SISA por ter contribuído tanto com nossos debates e seminários, me apresentando novos autores e perspectivas que só alcançamos quando compartilhamos a nossa pesquisa. Ao CONSIA, o grupo de pesquisa que fui conferir e acabei ficando, obrigada por nossas discussões frenéticas e por abrir minha mente para ramificações da minha pesquisa que eu não teria considerado sozinha. Obrigada, em especial, à Manuela Corral que foi receptiva desde o começo e me fez sentir acolhida em um grupo tão diferente do meu tema.

E o que seríamos nós sem nossos amigos? Hana e Lana, obrigada pelo apoio e amizade em todos esses anos, especialmente nestes tempos estranhos nos quais nossas vidas adultas de fato engrenaram. Babi e Cris: pensar minha pesquisa sem lembrar do apoio de vocês desde a graduação é impossível. Vocês estiveram lá desde quando a semente desta dissertação foi plantada e sou imensamente grata pelo que dividimos, ainda que separados pelo estado!

Agradeço à Sonia por ter me escutado e treinado comigo antes das minhas apresentações, acalmado meus nervos e me incentivado de todas as formas possíveis, inclusive me dando espaço mesmo sem eu dizer nada. Não é à toa que nós somos irmãs que a vida uniu.

À Raíssa, grande amiga que o PPGCOM me deu, eu nem imagino como seria o mestrado se eu não tivesse te encontrado. Obrigada pelas conversas à toa, discussões acadêmicas, reflexões e devaneios. Foste meu ombro pra chorar, minha companhia de risadas e uma inspiração de postura.

Por fim, agradeço a todos que contribuíram direta ou indiretamente no fazer desta pesquisa. O caminho não foi fácil, mas esta dissertação é fruto de todo trabalho, estresse e ansiedade que encarar o mestrado junto com uma pandemia pode trazer. Ela também é fruto de uma paixão pela fotografia, pela pesquisa, pelo magistério e pela vontade de continuar e seguir em frente. E, no fim das contas, isso diminuiu o impacto.

“Alô, pessoal da Pedra! Alô, os barqueiros/ Todas as pessoas que trabalham/ Com esse peixe maravilhoso do meu Pará/ Que tem esse nome tão bonito/ Dessa Pedra do Ver-o-Peso!/ Pitiú dos nossos peixes, da água doce!”

(GAMA, 2016)

RESUMO

Esta pesquisa se debruçou sobre o trabalho imagético da fotógrafa documentarista paraense Naiara Jinkns, com foco no conteúdo postado em seu *Instagram* durante o ano de 2019, no intuito de compreender, a partir de uma interpretação decolonial, o papel de sua fotografia enquanto imagem de resistência. Deste modo, o objetivo geral procura responder a seguinte questão: “de que modo a produção fotográfica de Naiara Jinkns pode ser interpretada como imagem de resistência dentro das relações de poder presentes no discurso sobre a Amazônia?”. A partir da metodologia com inspirações netnográficas em Kozinets (2014) e uma abordagem fenomenológica-decolonial, ancorada na sociologia fenomenológica de Schutz (1979), adota-se a compreensão de que a interpretação de fenômenos e experiências são condicionados ao social e, portanto, transmitidos em sociedade. Ao explorar objetos de pesquisa que estão imersos no contexto de um país construído pela colonialidade, é fato que os fenômenos e experiências analisados estejam também envoltos no que Quijano (1992) denomina de matriz colonial de poder. Busca-se, portanto, desenvolver a articulação dos conceitos de Kossoy (2001), Aumont (2002), Fairclough (2001), Bhabha (1998), Hall (2006), Quijano (1992), Mignolo (2015), Maldonado-Torres (2017), entre outros. A metodologia de pesquisa desenvolvida incluiu levantamento bibliográfico sobre Amazônia, Poder e Fotografia, na área das Ciências Sociais, e múltiplas etapas de coleta de dados *online*. Acredita-se que a relevância deste estudo está em destacar a produção fotográfica feita por uma profissional paraense que se identifica com diversos grupos minoritários frente a um campo tradicionalmente marcado por relações de poder que não contemplam estes grupos e que não está isento dos discursos e imaginário reproduzidos sobre a Amazônia.

Palavras-chave: Belém; Fotografia; Imagem; Poder; Decolonial.

ABSTRACT

This research focused on the imagetic production of the documentary photographer Naiara Jinkns, focusing on the content posted on her *Instagram* during 2019, in order to understand from a decolonial interpretation the role of her photography as an image of resistance. Therefore, the overall aim seeks to answer the following question: "how can Naiara Jinkns's photographic production be interpreted as an image of resistance within the power relations present in the discourse on the Amazon?". Through netnographic inspirations in Kozinets (2014) and phenomenological-decolonial approach, anchored in the phenomenological sociology of Schutz (1979), the understanding that phenomena and experiences are conditioned to the social and, therefore, transmitted in society was adopted. While exploring research objects that are immersed in the context of a country built by coloniality, it is a fact that the phenomena and experiences analyzed are also involved in what Quijano (1992) calls the colonial matrix of power. Therefore, we seek to develop the articulation of the concepts of Kossoy (2001), Aumont (2002), Fairclough (2001), Bhabha (1998), Hall (2006), Quijano (1992), Mignolo (2015), Maldonado-Torres (2017), among others. The research methodology developed included a bibliographic survey on the Amazon, Power and Photography, in the area of Social Sciences, and multiple stages of online data collection. The relevance of this study is trusted in highlighting the photographic production made by a professional from Pará who identifies with several minority groups in front of a field traditionally marked by power relations that do not contemplate these groups and that is not exempt from discourses and imaginary reproduced on the Amazon.

Keywords: Belém; Photography; Image; Power; Decolonial.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - "Boulevard da República", fotografia de Felipe Augusto Fidanza, 1890.....	29
Figura 2 - "Teatro da Paz", fotografia de Felipe Augusto Fidanza, 1875.....	30
Figura 3 - Babá Patchouli, 1986.....	31
Figura 4 - Vertigem, 1993.....	32
Figura 5 - Portal Grayscale, 1986.....	33
Figura 6 - Vendedor de Pipoca, 1987.....	34
Figura 7 - passando em revista, 1986.....	35
Figura 8 - Som na rua, 2010.....	36
Figura 9 - A preferida, 1985.....	37
Figura 10 - Escada para o céu, 2013.....	38
Figura 11 - barqueiro azul, 1992.....	38
Figura 12 - “Na Beira do Guajará – Belém do Pará, Brasil”, foto 1, 2019.....	40
Figura 13 - “Na Beira do Guajará – Belém do Pará, Brasil”, foto 2, 2019.....	41
Figura 14 - “Na Beira do Guajará – Belém do Pará, Brasil”, foto 3, 2019.....	42
Figura 15- “Na Beira do Guajará – Belém do Pará, Brasil”, foto 4, 2019.....	43
Figura 16- “Na Beira do Guajará – Belém do Pará, Brasil”, foto 5, 2019.....	43
Figura 17- “Na Beira do Guajará – Belém do Pará, Brasil”, foto 6, 2019.....	43
Figura 18- “Na Beira do Guajará – Belém do Pará, Brasil”, foto 7, 2019.....	43
Figura 19 - “Na Beira do Guajará – Belém do Pará, Brasil”, foto 8, 2019.....	44
Figura 20 - “Na Beira do Guajará – Belém do Pará, Brasil”, foto 9, 2019.....	45
Figura 21 - “Na Beira do Guajará – Belém do Pará, Brasil”, foto 10, 2019.....	45
Figura 22 - Trabalhador na produção de malva, sem data.....	47
Figura 23 - Trabalhador na produção de malva 2, sem data.....	47
Figura 24 - Mulher na produção de castanha-do-pará, sem data.....	47
Figura 25 - "Ausência", foto 1, 2004.....	48
Figura 26 - "Ausência", foto 2, 2004.....	48
Figura 27 - "O Encanto", Capanema-PA, 1992.....	49
Figura 28 - "Rio Trombetas", 1996.....	50
Figura 29 - "Rio das Lavadeiras", Altamira-PA, 1991.....	50
Figura 30 - “Belém-Brasília Belém-PA”, 2004.....	52
Figura 31 - "Belém-Brasília Ananindeua", 2004.....	52
Figura 32 - “Transamazônica Altamira – PA”, 2009.....	53
Figura 33 - “Transamazônica Senador José Porfírio – PA”, 1997.....	54

Figura 34 - “Transamazônica Marabá – PA”, de 2004.....	54
Figura 35 - Cachoeira do Nery. Marc Ferrez (1876 - 1882)	60
Figura 36 - "Aqueduto do arsenal K.4", Marc Ferrez, 1889	60
Figura 37 - "Vista geral de Belém do Pará", s/d.....	65
Figura 38 - Cidade de São Paulo	65
Figura 39 - "Apiacás. Ornamento para usar na mão", desenho de Hércules Florence	70
Figura 40 - “Índios com zarabatana”, fotografia de Christopher Albert Frisch, 1867.	70
Figura 41 - "Salto Augusto, parte além da ilha.", desenho de Hércules Florence.....	71
Figura 42 - "Jacaré", fotografia de Christopher Albert Frisch, 1865	71
Figura 43 – Praça de Belém, 1875.....	72
Figura 44 – Sem título	79
Figura 45 - “O breu da mata escura e o silêncio da noite”	80
Figura 46 - “Afroamazônica, 2019”	80
Figura 47 - “A romantização do termo ‘moreno’ como apagamento e rejeição da identidade Afroamazônica, 2019”	81
Figura 48 – Sem título	81
Figura 49 – “Alguns registros que fiz com câmera na Trasladação, 2019.” 1	84
Figura 50 – “Alguns registros que fiz com câmera na Trasladação, 2019.” 2	84
Figura 51– “Alguns registros que fiz com câmera na Trasladação, 2019.” 3	85
Figura 52– “Cores e amores que teu povo quer te dar, Círio 2019.”	85
Figura 53 – “O avaliador de saltos ornamentais, 2019.”	86
Figura 54 – “Cobra grande da Sé”	86
Figura 55 – “Será o fim das nossas raízes, 2019.”	86
Figura 56 – Sem título	87
Figura 57 – Sem título	87
Figura 58 – Sem título	88
Figura 59 – Ladrão, 2019.	88
Figura 60 – “Não foi sempre dito que preto não tem vez? 2019.” 1	89
Figura 61 – “Não foi sempre dito que preto não tem vez? 2019.” 2	89
Figura 62 – Sem título	90
Figura 63 – “SALTO, 2019.”	91
Figura 64 – “A complexidade do protagonismo negro na Amazônia, 2019.”	91
Figura 65 - “Nunca se esqueça que o vento que venta aqui, também venta lá... 2019”	92
Figura 66 – Sem título	93

Figura 67 – Sem título	94
Figura 68 – Sem título	95
Figura 69 – Sem título	96
Figura 70 – Sem título	96
Figura 71 – “Belém respira Círio, 2019.” 1	97
Figura 72 – “Belém respira Círio, 2019.” 2.....	97
Figura 73 – “Agora tudo é rio, 2019.”	98
Figura 74 – “Não queremos nossos jacarés tropeçando em vocês, 2019.” 1	99
Figura 75 – “Não queremos nossos jacarés tropeçando em vocês, 2019.” 2	100
Figura 76 – Nuvem de palavras obtida a partir dos dados coletados	102
Figura 77 – “Minha força vem de Deus.”	102
Figura 78 – “No fundo a gente já sabe, não é?”	103
Figura 79 – “A hipersexualização e objetificação do corpo negro, 2019.”	104
Figura 80 – “Ver o Peso, 2019.”	105
Figura 81 – “Tudo aqui tem o peso da saudade.”	106
Figura 82 – “Grita, minha Garça! 2019.”	107
Figura 83 – “Ver o Peso, 2019.” 2.....	109
Figura 84 – “Fotografei a atriz paraense Natal Silva e foi uma honra conhecer um pouco mais da sua história. Fiquem de olho, neste domingo na revista revistatropo”	111

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	20
1. A FOTOGRAFIA DOCUMENTAL EM BELÉM DO PARÁ.....	26
1.1 Esboçando uma fenomenologia da fotografia documental.....	26
1.2 Das diegeses fotográficas locais	28
1.3 Tipificação e representação na fotografia documental urbana belenense	55
2. RELAÇÕES ENTRE IMAGEM E HEGEMONIA SOCIAL	59
2.1 A relação hegemônica Brasil – Amazônia: bases do discurso em suas construções imagéticas	61
2.2 Fotografia como instrumento nas relações de hegemonia social	66
2.3 Uma abordagem decolonial	72
3. UM RECORTE DE BELÉM DO PARÁ POR NAIARA JINKNSS: PERCURSOS DE UMA FOTOGRAFIA DE RESISTÊNCIA?	75
3.1 Fotografia e texto: uma imagem vale mais que mil palavras?	76
3.2 “Comenta aí o que vcs acharam” (JINKNSS, 2019): uma análise dos comentários nas publicações de Naiara Jinknss	100
3.3 O fim é o começo: percursos para uma fotografia de resistência?	113
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	119
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	123

INTRODUÇÃO

“Assim sendo, não procurarei saber a que servem as imagens e por que existem, e sim *como* elas existem, como vivem, como nos fazem viver. Ou ainda, quais são suas maneiras de nos fazer pensar? E chegar, desse modo, a desvendar algo da *maneira como* a imagem nos provoca a pensar, nos convoca a pensar.” (SAMAIN, 2018, p. 21)

Imagens fazem parte da sociedade desde seu princípio, sejam mentais ou materializadas através de alguma mídia; através delas é possível revisitar a História ao mesmo tempo que possibilitam que esta seja mantida viva. Ao longo dos anos, depois da invenção da fotografia, as imagens alcançaram um novo patamar de influência social: a depender de quem dispusesse da câmera, novas significações podiam ser atribuídas à imagem fotográfica. Neste contexto, há de se perguntar: a quem servem as fotografias? É possível reconhecer nelas discursos incutidos nas tramas da sociedade e nas relações de poder existentes ali?

Segundo Kossoy (2002) a imagem fotográfica, dada a sua credibilidade para com as massas, é amplamente utilizada como instrumento de difusão ideológica, assim como de manipulação da opinião pública. Neste sentido, entende-se que a fotografia é também um meio político que incorpora e transmite discursos hegemônicos, não se restringindo à propagação de ideologias. Assim, trata-se a fotografia como “um fragmento selecionado da aparência das coisas, das pessoas, dos fatos [...]” (KOSSOY, 2002, p. 21) que permite um vislumbre do contexto histórico-cultural em que foi produzida, assim como a reflexão crítica sobre ele.

Desta maneira, conforme escreve França (2016), é por meio da relação com a alteridade que existe o aprendizado de como o outro encara o mundo, em um processo de afetação mútua que permite que o sujeito se veja do modo como o outro o vê e seja afetado, assim como o afeta. É nesta interação que ocorre o processo de construção do sujeito social. Entretanto, considera-se que a fotografia, enquanto linguagem visual, também pode ser encarada como dispositivo discursivo e ideológico.

Oliveira (1988) e Costa (2011) traçam o panorama de como ocorreu o desenvolvimento histórico e marginalizado da região amazônica brasileira, conduzido pelo discurso colonial que se funda com a chegada dos lusitanos em terras brasileiras e permeia o imaginário brasileiro até os dias atuais. “Os significados produzidos sobre a Amazônia e seus habitantes em rede nacional, certamente, vão nos dizer como o campo jornalístico tece as fronteiras internas e classifica os lugares e as pessoas” (COSTA, 2011, p. 174) e o mesmo ocorre, por exemplo, na representação da região amazônica brasileira dos livros didáticos de ensino fundamental e

médio, como aponta Bueno (2002).

Infere-se, então, que o discurso sobre uma pretensa *identidade amazônica* foi construído a partir do processo de colonização e reificado como parte do processo de fronteirização da região pelo Estado, articulando-se através de diversas mídias e fortalecendo-se no senso comum do imaginário brasileiro. Hall (2016) aborda a relação que Michel Foucault faz a respeito de discurso – ou, mais adequadamente, prática discursiva – e poder: entendendo que todas as formas de pensamento político e social estão imersas na interação conhecimento – poder.

Dessa maneira, a presente pesquisa se insere na discussão temática Imagem, Poder e Decolonialidade, a partir da análise de imagens fotográficas produzidas por profissionais paraenses juntamente com a fundamentação teórica do discurso que marca o estereótipo da Amazônia em relação ao Brasil, através da articulação da epistemologia decolonial de Quijano (1992) e Mignolo (2015).

A pesquisa parte do seguinte questionamento: de que modo a produção fotográfica de Naiara Jinkns pode ser interpretada como imagem de resistência dentro das relações de poder presentes no discurso sobre a Amazônia? O objetivo geral da dissertação foi realizar uma análise decolonial das fotografias feitas em Belém do Pará, no ano de 2019, pela fotógrafa Naiara Jinkns e postadas na sua página da rede social *Instagram* no mesmo ano, buscando corroborar a hipótese de que suas fotografias podem ser interpretadas como imagens de resistência frente ao discurso colonialista sobre a Amazônia.

Os objetivos específicos foram: a) identificar quais temáticas estão presentes no *corpus* de pesquisa, a fim de identificar elementos que reforcem ou não o discurso colonial; b) analisar as legendas das publicações que compõem o recorte de pesquisa para identificar as relações entre Jinkns e seus seguidores, assim como a influência das fotografias nos comentários; c) fomentar a hipótese do desenvolvimento paralelo da Amazônia em relação ao Brasil, que influenciou na consolidação do imaginário brasileiro em relação às cidades e sujeitos da região.

Procedimentos metodológicos

Em um primeiro momento, considerou-se utilizar a etnografia em uma abordagem fenomenológica para a realização da pesquisa, com campo a ser realizado no Mercado do Ver-o-Peso junto aos trabalhadores locais, juntamente com um levantamento virtual das fotografias postadas durante o ano de 2019 no *Instagram* da fotógrafa paraense Naiara Jinkns, com o objetivo de perceber de que modo estes trabalhadores são afetados por esse fazer fotográfico e como percebem tais fotografias. Entretanto, no decorrer dos debates levantados

nas disciplinas do Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCOM/UFPa), o tema de pesquisa foi redirecionado para a temática Imagem, Poder e Decolonialidade.

Além disso, atravessada pela pandemia de Covid-19 provocada pelo novo coronavírus SARs-CoV-2, fizeram-se necessárias adaptações no desenvolvimento da pesquisa. Com a recomendação oficial do Conselho Nacional de Saúde (CNS, 2020) de manter o distanciamento social para evitar a propagação da infecção, a metodologia foi ajustada para que pudesse ser realizada de modo inteiramente virtual, com inspirações no método netnográfico proposto por Kozinets (2014).

Desse modo, a nova temática da pesquisa passou a nortear a metodologia, buscando analisar de que modo a produção fotográfica de Naiara Jinkss pode ser interpretada como imagem decolonial, levando em consideração o discurso hegemônico construído historicamente a respeito da Amazônia. Assim, realizou-se um estudo de caso a partir de uma abordagem fenomenológica-decolonial, a partir da sociologia fenomenológica proposta por Schutz e do deslocamento da fenomenologia do contato sensorial, por meio do afeto, presente em Moriceau e Mendonça (2020).

Estabelecidos os referenciais metodológicos e a abordagem a ser conduzida, definiu-se que o recorte da pesquisa para o estudo de caso compreenderia as postagens de imagens fotográficas feitas na rede social Instagram pela fotógrafa paraense Naiara Jinkss (@najjinkss) no ano de 2019, em Belém do Pará.

Para esta pesquisa foi necessário proceder duas coletas de dados distintas: em um primeiro momento ocorreu o levantamento e triagem de fotógrafos paraenses que trabalham com fotografia documental urbana, assim como seleção de fotografias destes profissionais com o intuito de identificar suas diegeses e similaridades presentes em suas obras. Posteriormente, buscou-se bibliografia acerca dos significados e interpretações imagéticas para que se pudesse prosseguir à análise dos dados coletados; seguiu-se, então, articulação do referencial teórico sobre poder e hegemonia juntamente com a coleta de dados imagéticos sobre a representação dos sujeitos amazônicos e da região, a partir da colonização e da chegada da fotografia no Brasil.

Para a realização do estudo de caso, a coleta de dados se deu em três momentos: em fevereiro de 2021 foram coletadas e distribuídas em categorias as fotografias do recorte de pesquisa; em maio de 2021 foram indexadas as legendas das publicações, assim como as quantidades de comentários e curtidas; por último, entre novembro e fevereiro de 2022 foram coletados e categorizados os comentários presentes em todos objetos de pesquisa. Através da

análise desses dados e do referencial teórico utilizado foi possível conduzir a investigação e ratificar a hipótese de pesquisa proposta no início da dissertação, através da ótica decolonial proposta por Mignolo (2015), Maldonado-Torres (2017), Tlostanova (2011) e Schlenker (2012).

APRESENTAÇÃO DA PESQUISA

Esta dissertação está estruturada em três capítulos. Ao longo do primeiro, discutiu-se a definição de fotografia documental a partir de autores como Marion Gauteau e Jean Kempf (2021), Katia Lombardi (2008) e Luisa Kuhl (2019), no ensejo de delinear uma fenomenologia da fotografia documental. A partir do conceito de *diegese* de Souriau, analisou-se as construções imagéticas presentes na fotografia documental paraense tomando como base obras selecionadas de Luiz Braga, Bob Menezes, Ana Catarina, Elza Lima e Paula Sampaio, fotógrafos que trabalham em Belém e região amazônica. Mobilizou-se também Jacques Aumont (2002), Boris Kossoy (2001) e Juhani Pallasmaa (2012) para contribuir no debate. Entendeu-se aqui a fotografia enquanto linguagem e fez-se apontamentos do discurso ideológico identificado nas obras mencionadas, conversando com conceitos de Fairclough (2001), Hall (2016), Bhabha (1998) e Castro (2011) para construir o pensamento.

A proposta do segundo capítulo foi discutir o potencial de instrumentalização da fotografia nas relações de poder e hegemonia social, a partir de Martín-Barbero (1997), Castells (2015) e Kossoy (2001). Assim, propôs-se uma revisão histórica do processo de colonização do Brasil, de modo a fundamentar uma das hipóteses de pesquisa, apoiando-se em João Pacheco de Oliveira (2016) para distinguir os processos de desenvolvimento entre Amazônia e Brasil e a influência desta diferenciação histórica para o imaginário social. Foram mobilizados também conceitos de Roberto Machado (1998), Walter Benjamin (1986) e Jean-Luc Moriceau (2020) para corroborar ao desenvolvimento da argumentação. Por último, desenvolveu-se a discussão entre fotografia e decolonialidade, a partir dos conceitos de Aníbal Quijano (1992) e Walter Mignolo (2015).

Ao longo do terceiro e último capítulo se apresentou o estudo de caso das fotografias de Naiara Jinkns que fazem parte do recorte de pesquisa esclarecido anteriormente, discutindo a percepção das cores a partir de Bortoli e Maroto (2001), Eva Heller (2015), entre outros autores para contribuir a esta discussão. Empregou-se também o conceito de significação política de Walter Benjamin (2017), bem como os olhares de Alfredo Bosi (2002), Suzy Lagazzi (1998) e Nelson Maldonado-Torres (2017) sobre o conceito de resistência. Por fim, Walter Mignolo (2012), Madina Tlostanova (2011) e Alex Schlenker (2012) foram chamados ao debate sobre estética decolonial. Ao organizar a pesquisa desta forma, procurou-se construir o argumento da fotografia como veículo discursivo e o diálogo entre o fazer fotográfico de uma profissional paraense e o pensamento decolonial, investigando também as reverberações presentes nos comentários do público que acompanha Jinkns no *Instagram*.

1. A FOTOGRAFIA DOCUMENTAL EM BELÉM DO PARÁ

1.1 Esboçando uma fenomenologia da fotografia documental

A fotografia contemporânea possui várias modalidades como retrato, publicidade, turística, experimental, fotojornalística e documental. Dentro da última categoria, abre-se uma infinidade de temas que podem ser documentados através da câmera fotográfica. Mas como se definir a fotografia documental? Para Gauteau e Kempf (2019) o viés documental da fotografia – o documentário em si – não se define por um estilo, um tema ou uma declaração histórica, mas por fazer a mediação entre o olhar do fotógrafo e sua relação com o sujeito ou objeto de registro, ligados a uma condição de temporalidade que se cristaliza no instante que a câmera captura o momento. Esta compreensão permite a noção mais aproximada do fotógrafo enquanto crivo e, não obstante, participante cultural da dinâmica que está registrando.

Enquanto o fotojornalismo registra os fatos já com a exigência e tarefa de publicá-los e divulgá-los aos meios da imprensa ou redes sociais, a fotografia documental guarda estas imagens sem a pressão de expô-las seguindo o cronograma dos escritórios. Assim, a fotografia documental adquire faces que apenas superficialmente parecem contraditórias, mas que podem descrevê-la simultaneamente como íntima e pública, velada e reveladora. Esta percepção veio à tona em face de bibliografias consultadas sobre o início da fotografia documental (LOMBARDI, 2008; BRASIL, 2019).

Neste sentido, encontram-se narrativas contidas nas fotografias documentais, ao que corroboram Gauteau e Kempf (2019) quando comentam a utilização do documental enquanto instrumento de afirmação identitária ou de reconquista de memória:

a terceira parte dessa entrega propõe três percursos diferentes que aliam o depoimento sobre uma ou mais realidades sociais, culturais ou históricas e a tentativa de desconstrução dos estereótipos através, não somente, da fabricação de imagens, mais também da integração a conjuntos discursivos, a disposições específicas. (GAUTEAU; KEMPF, 2019, p. 4)

A partir dos anos 50, no período pós Segunda Guerra Mundial, a fotografia documental passa a adquirir novos valores. Não mais interessados em seguir à risca o tripé do fotodocumentarismo *verdade, objetividade e credibilidade*, os fotógrafos documentaristas deste período estavam desencantados com a ideia de reformar a sociedade. A partir deste rompimento, as novas gerações de profissionais que produziam fotografia documental passaram

a buscar “[...] novos enfoques, retratando o mundo por outro ponto de vista, sobretudo menos otimista.” (LOMBARDI, 2008, p. 39)

A fotografia documental, portanto, pode ser caracterizada como imagens de denúncia, resistência, catalogação, registros, incursões e capturas de momentos em comunidade ou sociedade, que busquem captar aquela realidade, sem a obrigatoriedade de engajar em conflitos e reformas sociais. Interessa para esta pesquisa, porém, o aspecto do fazer documental que dá conta e expõe tais realidades sociais, com o objetivo de buscar visibilidade a grupos socialmente excluídos ou invisibilizados.

Não obstante, discurso e/ou narrativa se fazem presente em diversos autores (GAUTEAU; KEMPF, 2019; LOMBARDI, 2008; BRASIL, 2019) como possíveis características da fotografia documental. Ou seja, mais do que cenas do cotidiano ou imagens capturadas, o conjunto de fotografia muitas vezes possui uma narrativa que abrange ou traduz a fugacidade, os elementos, sujeitos e as intenções do fotógrafo. A existência de uma narrativa fotográfica não exclui a possibilidade concomitante de um discurso, uma mensagem a ser repassada através das imagens.

Em “Como pensam as imagens”, Etienne Samain (2018) constrói o argumento, a partir de suas reflexões sobre as explorações heurísticas das imagens, de que a imagem é da ordem dos fenômenos à medida em que é resultado de um processo complexo que envolve diversos elementos e fatores. Assim, a imagem não chega a ser sujeito, mas tampouco é objeto; pelo contrário, é “[...] um processo vivo, ela participa de um sistema de pensamento. A imagem é pensante.” (SAMAIN, 2018, p. 31)

Ora, na teoria fenomenológica acerca do mundo da vida, cada sujeito produz o seu próprio “mundo” de acordo com o conhecimento e ferramentas que lhe são dispostos por outrem. O mundo da vida é, portanto, um mundo social estruturado previamente à chegada do indivíduo; assim, concebendo o mundo social como um pressuposto, este é repassado ao sujeito, assim como as interpretações dos fenômenos, relacionamentos, acepções e etc. cunhadas pelo chamado “grupo interno” – em uma abordagem mais simplista, uma comunidade (CASTRO, 2011; SCHUTZ, 1979). A concepção do “mundo cultural” está, portanto, previamente estruturada e é dada ao indivíduo quando este adentra o mundo da vida (WAGNER, 1979).

Ao passo que esta supra configuração social representa uma visão determinista na interpretação de sociólogos como Durkheim, o pensador austríaco Alfred Schutz (1899 – 1959) evidencia o significado subjetivo da participação da pessoa em sua comunidade. Essa questão,

em Schutz (1979a), conduz ao raciocínio de que – ainda que submetido a interpretações, crenças e uma rede de pensamento consolidada em sociedade – este significado subjetivo é resultado da busca do próprio indivíduo para entender o seu lugar na comunidade e nos subgrupos aos quais pertence.

No decorrer deste capítulo são apresentados profissionais da fotografia documental urbana belenense e suas respectivas obras, no intento de construir um arcabouço imagético onde se possa perceber se existem nelas relações entre elementos, temáticas e o discurso colonial existente sobre a Amazônia, refletindo criticamente os conceitos de discurso e estereótipo.

1.2 Das diegeses fotográficas locais

Diegese, diegética: tudo que pertence dentro da inteligibilidade da história contada, ao mundo suposto ou proposto pela ficção fílmica. Ex: a) Duas sequências projetadas consecutivamente podem representar duas cenas separadas na diegese por um longo intervalo. b) Dois cenários justapostos no estúdio podem representar edifícios supostamente distantes por centenas de metros no espaço diegético. c) Às vezes, dois atores podem encarnar sucessivamente o mesmo personagem diegético (SOURIAU, 1953, p.7 apud BEZERRA, 2016).

Ao emprestar o conceito de *diegese* dos estudos cinematográficos se busca ressaltar o discurso ou narrativa presentes no conjunto fotográfico, de forma a entendê-los como universos únicos produzidos pelos artistas e pelos sujeitos que os compuseram de alguma forma. Assim como cada artista e cada exposição, cada seleção de fotografias representa e expõe seu próprio mundo, ao qual se optou por denominar aqui como *diegese fotográfica*. Tratar de uma diegese fotográfica demanda um aprofundamento da aplicação do conceito de *diegese* e, por esse motivo, recorre-se a Castro (2015) em sua abordagem sobre a narrativa documental diegética. Ora, ainda que se tratando no artigo do autor sobre o âmbito fílmico etnográfico, há de se apontar as maneiras de compreensão da diegese dentro do audiovisual.

Ao caracterizar o modo de narrar do cinema documental como a-histórico, “não no sentido de que ela se encontra fora do tempo, mas no sentido de que ela se coloca, justamente, dentro do tempo. Ou seja, [...] ele compõe-se dentro da narrativa, por meio dela” (CASTRO, 2015, p. 25) o autor concebe, então, que este é o modo narrativo diegético, ao invés de dialético. Nesse sentido, o conceito de *diegese fotográfica* é o modo narrativo utilizado por profissionais, presente em suas coletâneas imagéticas em um tempo a-histórico e que pode ser influenciado

por elementos do discurso ideológico vigente em sociedade, por ser produzido por sujeitos que estão incluídos em determinado grupo social.

De acordo com Pereira (2006) as transformações ocorridas na província do Pará, em meados da segunda metade do século XIX, foram expressas não apenas economicamente devido ao alto volume de exportação da borracha no período, mas também materialmente. Em Belém foram implementadas reformas urbanas de acordo com códigos de etiquetas estritos que regulamentavam a aparência da cidade, à guisa das cidades europeias. Escreve Sarges que:

A riqueza criada pelo látex também contribuiu para uma reorganização do espaço urbano, sempre em função do mercado especializado da borracha. Esse reflexo se expressa na construção de prédios como o Theatro da Paz, o Mercado Municipal do Ver-o-Peso, o Palacete Bolonha, o Palacete Pinho, a criação de uma linha de bondes, a instalação de bancos [...] (SARGES, 2010, p. 114)

Neste sentido, entre os séculos XIX e XX, destaca-se no cenário fotográfico da capital paraense o lusitano Felipe Fidanza, cujo trabalho foi muito divulgado nos jornais de Belém à época (PEREIRA, 2012). Sua produção fotográfica é fortemente marcada pela ambientação urbana, com ênfase nas ruas da cidade, com foco nos trilhos dos bondes. As pessoas que transitavam normalmente por esses espaços também compunham os cenários, como mostrado na figura 1.

Figura 1 - "Boulevard da República", fotografia de Felipe Augusto Fidanza, 1890



Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021.⁴

⁴ Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra19749/boulevard-da-republica>>. Acesso em: 05 mai. 2021

Percebe-se então, a partir da fotografia de Fidanza, uma mudança na abordagem do cenário amazônico representado em Belém do Pará. A fotografia adquire um caráter mais urbanizado (a exemplo da fotografia do Teatro da Paz, como visto na figura 2), a cidade passa a figurar em espelho às cidades europeias, distanciando-se do senso comum consolidado anteriormente. Grupos sociais distintos começam a figurar nas fotografias em situações corriqueiras, para além da natureza e do retrato engessado e estereotipado dos sujeitos amazônicos originários.

Figura 2 - "Teatro da Paz", fotografia de Felipe Augusto Fidanza, 1875



Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021.⁵

É importante ressaltar que a análise das *diegeses* subsequentes parte de um olhar atual em direção a obras que remontam a anos anteriores e que foram feitas em contextos sociais diferentes. Apesar disso, a observação e interpretação do conjunto de fotografias selecionado através de uma compreensão contemporânea à escrita desta dissertação traz à tona elementos e discussões necessários para que se fundamente os argumentos desenvolvidos no decorrer do trabalho.

⁵ Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra19752/teatro-da-paz>>. Acesso em: 05 mai 2021

A diegese cinematográfica de Luiz Braga

Já na segunda metade do século XX começam a se destacar profissionais como o fotógrafo Luiz Braga, nascido em Belém do Pará no ano de 1956, e que experimentava com os processos de revelação fotográfica desde menino. Durante o período em que cursava a faculdade de Arquitetura na Universidade Federal do Pará, Braga já atuava profissionalmente com fotografia: realizava retratos em estúdio, publicidade, imagens da cidade para incentivar o turismo, etc. Em 1979 ganhou sua primeira exposição individual⁶ com suas fotos ainda em preto e branco.

Conhecido atualmente pelo uso de cores fortes em seu trabalho, Braga encontrou essa inspiração na própria cidade de Belém, a caminho da faculdade. Inspirado pelas cores e contrastes dos elementos que compunham as ruas e a vida do que hoje é o bairro do Guamá: os carrinhos de picolé, as carrocinhas, os barcos multicoloridos (CHIODETTO, 2014). A produção fotográfica de Luiz Braga é fortemente pautada no cotidiano amazônico e nas suas visualidades, apresentando frequentemente experimentações estéticas. O artista busca colocar em evidência “[...] a cultura visual, a população e o ambiente amazônicos.” (BRASIL, 2019, p. 3).

Uma de suas imagens mais famosas é a Babá Patchouli (figura 3), feita em 1986. Nela, Braga captura o fim de tarde na Ilha do Mosqueiro (PA) sob a luz dos postes de energia elétrica, mas utilizando um filme feito para fotografar à luz do dia. O resultado deste clique provocou distorções cromáticas que mais tarde viriam a se tornar um dos marcos autorais do fotógrafo.

Figura 3 - Babá Patchouli, 1986



Fonte: BRAGA, 1986.⁷

⁶ A exposição I Portifólio, exibida na Galeria Theodoro Braga (Belém – PA), ocorreu de 01 a 06 de junho de 1979 e apresentava retratos, cenas de rua e de trabalhadores ribeirinhos em preto e branco.

⁷ Disponível em <http://www.luizbraga.fot.br/cor.html> Acesso em 06 ago 2021

Para fins de análise foram escolhidas imagens disponíveis no site do fotógrafo, tanto em preto e branco quanto coloridas, que se caracterizassem como fotografias documentais urbanas. A escolha de dois tipos de colorização foi feita no esforço de demonstrar como a escolha cromática também influencia na interpretação de imagens, além do tema, contexto, sujeitos e elementos que a compõem. Segundo Tarkovski (1998), a imagem em preto e branco é mais próxima da veracidade psicológica e naturalista da arte, uma vez que é baseada em propriedades específicas da visão e audição. Assim, na obra “Vertigem” de 1993, apresentada na figura 4, observa-se o Mercado do Ver-o-Peso, em Belém, no reflexo da janela de um automóvel. Apesar de ser um dos pontos turísticos da cidade, nesta fotografia Braga captura o Mercado em meio à dinâmica conturbada do cotidiano, leitura reforçada pelos trabalhadores que aparecem na cena e pela própria angulação da câmera e escolha de posicionamento. O filme preto e branco confere à cena um quê histórico, como se o momento tivesse sido congelado no tempo, indefinidamente.

Figura 4 - Vertigem, 1993



Fonte: BRAGA, 1993.⁸

Como assinalado por Puls (2016), a substância com a qual fotografia em preto e branco lida é a luz, enquanto a colorida lida com a cor. Desse modo, a primeira se forma dado à quantidade de presença ou ausência da luz e, por isso, confere dramaticidade às cenas, uma vez que ressalta conflitos e contradições. Há de ser apontado, também, que o próprio processo

⁸ Disponível em <http://www.luizbraga.fot.br/pb.html> Acesso em 06 ago 2021

histórico da evolução fotográfica começou com cliques monocromáticos; nesse sentido, muitas das fotografias que ilustram o passado histórico possuem esse mesmo matiz. Dessa maneira, o tratamento de uma fotografia em preto e branco também remete a uma condição histórica, como a que era feita durante o período em que as câmeras fotografavam apenas em preto e branco e que hoje fazem parte de exposições em museus, em caráter de arquivo, mesmo que a imagem seja feita na atualidade.

Com base nestas colocações observa-se a seguir na figura 5 a obra “Portal Grayscale” (1986): assim como a anterior, a fotografia também tem como ambiente o cenário urbano, embora não exponha o cotidiano corriqueiro e atribulado da rua. Aqui, Braga retrata a melancolia do espaço interno de uma construção em madeira. O posicionamento dos sujeitos, em planos diferentes da imagem, o contraste forte e a predominância do tom escuro, que remetem ao sentimento de solidão e quietude.

Para Coli (2018, p. 41) “a arte não produz objetos, produz sujeitos. Sujeitos pensantes, que não pensam por palavras. Emitem significações, são significações silenciosas.” Logo, ao considerar a obra de arte como ente pensante, o pensamento já não pertence mais ao artista e, sim, à obra. O conjunto de fotografias, reunido a partir de múltiplas variáveis, possui sua própria linha de ideias, seu próprio Universo, sua *diegese*.

Figura 5 - Portal Grayscale, 1986



Fonte: BRAGA, 1986.⁹

⁹ Disponível em <http://www.luizbraga.fot.br/pb.html> Acesso em 06 ago 2021

Não obstante as figuras 6 e 7 perpetuam a narrativa do cotidiano urbano observado por Braga na década de 1980. Na primeira se repete a inexatidão dos sujeitos, a silhueta da criança cabisbaixa que vende brinquedos de miriti sendo observada pelo vendedor de pipoca que também tem o rosto encoberto, desta vez pelos portões da praça. Ao fundo, silhuetas trêmulas de uma multidão reunida em frente ao Santuário Basílica Nossa Senhora de Nazaré, em Belém do Pará, outro ponto turístico famoso da capital. Há, a que se percebe, duas imagens distintas acontecendo na mesma fotografia: em primeiro plano, o momento de quietude entre os dois indivíduos principais e focalizados; em último plano a vivacidade das pessoas que transitam em frente ao Santuário. Para além do jogo de contraste entre luz e sombra, existe também o contraste entre narrativas.

Por fim, a próxima fotografia (figura 7) retorna ao Mercado do Ver-O-Peso. Construída sem distinção de foco entre planos, Braga apresenta esta imagem tal qual um *statement*: a cena se desenrola não em direção ao fundo, mas dividida entre o lado esquerdo e o lado direito da imagem. No canto esquerdo, a figura do policial de farda com a postura ativa caminhando (ou passando em revista, como aponta o título da obra); do centro para a direita, um grupo de pessoas entretido entre si, em meio às caixas de madeira; acima, um único urubu compondo a cena.

Figura 6 - Vendedor de Pipoca, 1987



Fonte: BRAGA, 1987.¹⁰

¹⁰ Disponível em <http://www.luizbraga.fot.br/pb.html> Acesso em 06 ago 2021

Figura 7 - passando em revista, 1986



Fonte: BRAGA, 1986.¹¹

Desta feita, é possível inferir que as fotografias em preto e branco de Luiz Braga produzidas em Belém durante os anos 80 reforçam em alguma medida uma narrativa melancólica nos sujeitos retratados ao mesmo tempo em que dispõe de um ritmo mais movimentado quando em rua aberta. Em contrapartida, as fotografias coloridas do artista apresentam outros aspectos a serem observados. Começando pela obra de 2010 “Som na rua”, logo se depara com o carro sendo o ponto focal da fotografia; apesar da sua cor não se destacar muito do restante da imagem, o conteúdo em seu porta-malas salta aos olhos pela dinâmica entre o branco, vermelho e as luzes neon das caixas de som (figura 8). As figuras humanas que compõem a cena estão desfocadas ou em movimento, mas não provocam a mesma sensação que as fotografias monocromáticas. Há uma vivacidade diferente no cotidiano colorido, efervescente.

¹¹ Disponível em <http://www.luizbraga.fot.br/pb.html> Acesso em 06 ago 2021

Figura 8 - Som na rua, 2010



Fonte: BRAGA, 2010.¹²

Em “A preferida”, 1985, é possível ter um vislumbre sutil da manipulação da cor com a qual trabalha Luiz Braga, o matiz é um pouco mais reforçado e os tons de vermelho e verde adquirem um leve realce, indicando um movimento em direção ao neon (figura 9). Aqui a cena tem como cenário um bar e seus frequentadores. Mais uma vez os sujeitos, apesar de não olharem para a câmera, não são subtraídos de suas essências. O posicionamento da câmera à altura dos olhos e o ângulo do clique fazem com que o espectador se sinta parte do movimento-espetáculo, como escreve Caetano “cria-se [...] um jogo de simultaneidade compositiva que estimula não só a visualização da imagem, mas a **experiência sensorial** de atmosferas criadas por esses referentes insólitos [...]” (2008, p. 198, grifo nosso).

¹² Disponível em <http://www.luizbraga.fot.br/cor.html> Acesso em 06 ago 2021

Figura 9 - A preferida, 1985



Fonte: BRAGA, 1985.¹³

Em “Escada para o céu” (2013), a seguir na figura 10, o trabalho cromático da obra predomina nos tons azulados e arroxeados. A figura da mulher se confunde, à primeira vista, com os manequins na fachada da loja. O corpo humano ocupa novamente a função de cenário, como ocupou também nas fotografias de Fidanza, referidas anteriormente. Nesta obra, Braga trabalha uma atmosfera mais aproximada do cinematográfico e cinemático. A escolha do tema, a construção em evidência, a dramaticidade da iluminação artificial em contraste com a iluminação do anoitecer azul. E, ainda assim, é uma atmosfera bastante diferente da que foi constatada na produção monocromática do fotógrafo.

¹³ Disponível em <http://www.luizbraga.fot.br/cor.html> Acesso em 06 ago 2021

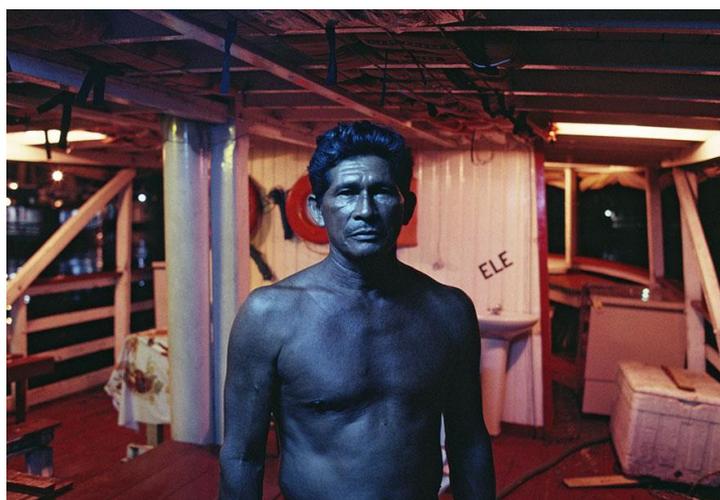
Figura 10 - Escada para o céu, 2013



Fonte: BRAGA, 2013.¹⁴

Por fim, na obra “barqueiro azul”, de 1992, é possível reconhecer a consolidação do estilo cinematográfico com ar *cyberpunk*¹⁵ da fotografia de Luiz Braga. O foco do primeiro plano é tão definido que em um primeiro momento parece uma colagem, a iluminação azul na pele negra do barqueiro retratado em contraste com o fundo claro e desfocado, com iluminação vermelha faz com que a obra transmita um sentimento psicodélico. O homem, com seu semblante sisudo, não é uma figura em trânsito na fotografia ou componente do cenário; é o ponto focal daquele espetáculo (figura 11).

Figura 11 - barqueiro azul, 1992



¹⁴ Disponível em <http://www.luizbraga.fot.br/cor.html> Acesso em 06 ago 2021

¹⁵ Jameson (1997) considera o *cyberpunk* como a ficção científica contemporânea. No filme *Blade Runner* (1982) Villeneuve utiliza uma mesclagem entre o estilo *noir* e o *cyberpunk*, resultando em aplicações de cores com alto contraste claro/escuro.

Fonte: BRAGA, 1992.¹⁶

A *diegese* de Belém do Pará pelo olhar de Bob Menezes

Roberto (Bob) Menezes nasceu na capital do Pará em 1959 e teve seu primeiro contato com a fotografia durante sua adolescência, ao ajudar na montagem do laboratório fotográfico de seu tio. Inicialmente mais interessado no processo de revelação das fotografias do que no ato fotográfico em si, Menezes recebia em sua casa outros fotógrafos que o procuravam para fazer uso do laboratório. Entre esses profissionais estava o fotógrafo Luiz Braga que regularmente revelava suas fotos no laboratório.

De acordo com Menezes (2019), por volta da década de 70 ainda se debatia o caráter documental *ou* artístico da fotografia. Em Belém, “[...] a fotografia não era vista como arte em 74” (AZEVEDO ET AL, 2019, p. 27) Assim, a fotografia na época era entendida apenas como um recurso para registrar uma ocasião. A aproximação de Bob Menezes com a fotografia ocorreu ao ser apresentado com livros por um amigo da família. Entre 1975 e 1991, o fotógrafo experimentou diversos momentos de ruptura com a prática fotográfica, em grande parte motivados pelo choque entre as referências europeias que possuía e a “tradicionalidade” da família belenense dos anos 70, juntamente com a perseguição de seu pai durante a ditadura militar brasileira. Com a reabertura do mercado na era Collor, Bob Menezes adquire uma câmera analógica, mas não fica satisfeito. Um tempo depois, compra uma Nikon – sua câmera dos sonhos – e passa a se aproximar da Associação Fotoativa, criada por Miguel Chikaoka em 1984, conhecendo outros fotógrafos de Belém e se inscrevendo em concursos.

Disponíveis em seu blog na internet (<http://bobmenezes.blogspot.com/>), as fotografias de Bob Menezes variam entre séries de retratos, urbanas, documentais e religiosas. Por fotos urbanas entende-se fotos que priorizam ou focalizam principalmente os edifícios, a arquitetura, a cidade, as ruas e o ambiente urbano, das quais a presença de sujeitos é intencionalmente subtraída. Em função da análise deste capítulo estar centrada no fazer fotográfico documental em Belém do Pará foram escolhidas as fotografias da série “Na Beira do Guajará – Belém do Pará, Brasil” postada em julho de 2019 no referido blog, que retratam a cotidianidade do Mercado do Ver-o-Peso.

Segundo Jacques Aumont (2002) a imagem possui três modos principais de ser utilizada: a) o modo simbólico; b) o modo epistêmico e c) o modo estético. A fotografia documental urbana se utiliza, pois, dos dois últimos. De acordo com as definições do autor, o

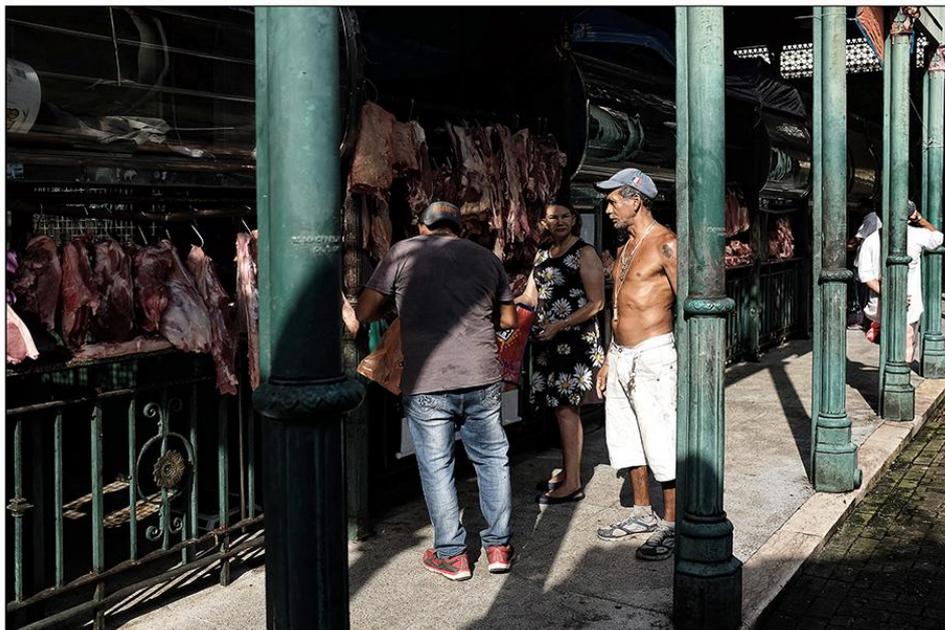
¹⁶ Disponível em <http://www.luizbraga.fot.br/cor.html> Acesso em 06 ago 2021

modo epistêmico “[...] traz informações (visuais) sobre o mundo, que pode assim ser conhecido, inclusive em alguns seus aspectos não-visuais” enquanto no modo estético a imagem é “[...] destinada a agradar seu espectador, a oferecer-lhe sensações (*aiesthesis*) específicas.” (AUMONT, 2002, p. 80. grifo do autor).

A primeira fotografia (figura 12) é ambientada no Mercado Municipal de Carne Francisco Bolonha, que também faz parte do Complexo do Ver-o-Peso. Nela, a cena que se desenrola é a movimentação entre cliente – vendedor, um dos sujeitos analisa o pedaço de carne que está pendurado no quiosque enquanto sua companheira de atividade se dirige ao feirante como que indagando algo. Apesar de colorida, a fotografia não é saturada e o balanceamento entre luz e sombra confere um tom mais sóbrio à captura. Muito comum nesta série, como será possível observar mais à frente, é que o posicionamento da câmera passa a sensação de que o espectador faz parte daquele contexto fisicamente.

Ainda de acordo com Aumont (2002) ambos imagem e espectador estão em relação de mútua construção, de forma que nesta interação se dá também o “reconhecimento”. Neste reconhecer reside a identificação de algo presente na imagem e que o espectador também vê ou pode ver no real. A série “Na Beira do Guajará – Belém do Pará, Brasil” é repleta do sentimento de reconhecimento, principalmente àqueles que estão habituados a frequentar o Mercado do Ver-o-Peso, transportando o espectador ao contexto.

Figura 12 - “Na Beira do Guajará – Belém do Pará, Brasil”, foto 1, 2019



Fonte: MENEZES, 2019.¹⁷

¹⁷ Disponível em <http://bobmenezes.blogspot.com/2019/07/na-beira-do-guajara-belem-do-para->

A fotografia seguinte (figura 13) mostra duas pessoas dentro de uma embarcação ancorada no píer do Mercado. Percebe-se que não há um jogo claro de planos de cena e mesmo o tratamento da imagem parece remeter a uma fotografia antiga. O tom da paleta de cores, predominantemente realçando o azul, confere calma ao momento fotografado, juntamente com o olhar distante da mulher que apoia seu cotovelo na cabine do barco e do olhar concentrado do homem que está sentado com os pés sem apoio. A quem observa, parece um fim de tarde no qual a chuva se anuncia.

Figura 13 - “Na Beira do Guajará – Belém do Pará, Brasil”, foto 2, 2019



Fonte: MENEZES, 2019.¹⁸

Na figura 14 se observa um tratamento diferente das fotografias anteriores: nesta, o realce do azul cede lugar ao protagonismo do amarelo. Os raios de sol do fim da tarde recaem sobre a cena e delineiam o ponto focal dela, o senhor com a camisa amarela no centro. À esquerda, escondido pela sombra que camufla a cor de sua camisa preta, outro homem está sentado perto dos sacos de lixo. Talvez o sentimento que mais seja evocado a partir desta série de Menezes seja a rememoração, a própria lembrança. Segundo Boris Kossoy, olhar álbuns e retratos antigos de si traz à tona a emoção por perceber que o tempo, de fato, passou. “Estamos envolvidos afetivamente com os conteúdos dessas imagens; elas nos dizem respeito e nos mostram como éramos, como eram nossos familiares e amigos.” (KOSSOY, 2001, p. 112) O mesmo ocorre com os registros visuais do meio em que se está inserido, as imagens da cidade em que se morou por algum tempo ou por toda a vida. Pallasmaa (2012) escreveu sobre a

brasil.html?zx=705a819143591f9a Acesso em: 10 ago 2021

¹⁸ Disponível em <http://bobmenezes.blogspot.com/2019/07/na-beira-do-guajara-belem-do-para-brasil.html?zx=705a819143591f9a> Acesso em: 10 ago 2021

imagem visual que as cidades fornecem para a memória das pessoas, assim como a importância delas e de sua vivacidade nas obras de cineastas e escritores e, por quê não, fotógrafos?

Figura 14 - “Na Beira do Guajará – Belém do Pará, Brasil”, foto 3, 2019



Fonte: MENEZES, 2019.¹⁹

A série documental de Bob Menezes dialoga bastante com a compreensão presente em Pallasmaa (2012) da relação entre sentidos, arquitetura e cidade. Ora, se o indivíduo ocupa a cidade e suas construções é apenas ele que faz o papel de ocupante ou a recíproca também é verdadeira? Ao experienciar os espaços urbanos e a vida cotidiana não estaria o sujeito também se deixando afetar por esses elementos?

Qualquer experiência implica atos de recordação, memória e comparação. Uma memória incorporada tem um papel fundamental como base da lembrança de um espaço ou um lugar. Transferimos todas as cidades e vilas que já visitamos, todos os lugares que reconhecemos, para a memória encarnada dos nossos corpos. Nosso domicílio se torna integrado à nossa autoidentidade; ele se torna parte do nosso corpo e ser. (PALLASMAA, 2012, p. 68)

Desse modo, o registro fotográfico feito por Menezes não configura apenas o registro do cotidiano do Mercado do Ver-o-Peso, mas também uma memória, um rastro dos dias que já aconteceram e também daqueles que estão por vir. A memória, em Menezes, se torna ato corrente. As figuras 15, 16, 17 e 18 são vislumbres da vida urbana que acontece no Ver-o-Peso,

¹⁹ Disponível em <http://bobmenezes.blogspot.com/2019/07/na-beira-do-guajara-belem-do-para-brasil.html?zx=705a819143591f9a> Acesso em: 10 ago 2021

testemunhas do passado-presente que se desdobra no local.

Figura 15- “Na Beira do Guajará – Belém do Pará, Brasil”, foto 4, 2019



Fonte: MENEZES, 2019.²⁰

Figura 16- “Na Beira do Guajará – Belém do Pará, Brasil”, foto 5, 2019



Fonte: MENEZES, 2019.²¹

Figura 17- “Na Beira do Guajará – Belém do Pará, Brasil”, foto 6, 2019



Fonte: MENEZES, 2019.²²

Figura 18- “Na Beira do Guajará – Belém do Pará, Brasil”, foto 7, 2019



Fonte: MENEZES, 2019.²³

Da série selecionada acima, as três fotos a seguir se destacam por apresentarem estéticas dissonantes do conjunto coletado. A fotografia abaixo (figura 19) retrata a avenida Boulevard Castilhos França, onde fica localizado o Ver-o-Peso, à noite. Posicionado em meio à avenida, Menezes faz a fotografia tremida, capturando tanto a luz natural do anoitecer ao fundo quanto as luzes dos postes, barracas e carros no trânsito. Há uma ruptura da diegese presente nas

²⁰Disponível em <http://bobmenezes.blogspot.com/2019/07/na-beira-do-guajara-belem-do-para-brasil.html?zx=705a819143591f9a> Acesso em: 10 ago 2021

²¹ Disponível em <http://bobmenezes.blogspot.com/2019/07/na-beira-do-guajara-belem-do-para-brasil.html?zx=705a819143591f9a> Acesso em: 10 ago 2021

²² Disponível em <http://bobmenezes.blogspot.com/2019/07/na-beira-do-guajara-belem-do-para-brasil.html?zx=705a819143591f9a> Acesso em: 10 ago 2021

²³ Disponível em <http://bobmenezes.blogspot.com/2019/07/na-beira-do-guajara-belem-do-para-brasil.html?zx=705a819143591f9a> Acesso em: 10 ago 2021

fotografias anteriores: aqui, a iluminação, o horário do registro e a falta de foco trazem o espectador de volta ao presente, deixando para trás o acalento azul da memória.

Figura 19 - “Na Beira do Guajará – Belém do Pará, Brasil”, foto 8, 2019



Fonte: MENEZES, 2019.²⁴

Na próxima imagem (figura 20) o fotógrafo se afasta da “paisagem cotidiana” para capturar uma cena mais íntima: o pé de alguém dormindo em cima de papelões e, talvez, paletes de madeira utilizados pelos feirantes. A escolha do foco principal desta fotografia terem sido esses pés, secos, sujos de poeira e fuligem, em meio a uma série que retrata o mercado, instiga algumas questões e quebra a narrativa. Quem é esta pessoa? Qual o motivo de dormir ali? Por quê esta escolha de cena? Dentro deste contexto, a imagem adquire caráter de denúncia, evidenciando as condições em que as pessoas descansam no local da feira.

²⁴ Disponível em <http://bobmenezes.blogspot.com/2019/07/na-beira-do-guajara-belem-do-para-brasil.html?zx=705a819143591f9a> Acesso em: 10 ago 2021

Figura 20 - “Na Beira do Guajará – Belém do Pará, Brasil”, foto 9, 2019



Fonte: MENEZES, 2019.²⁵

Por último, a figura 21 é uma fotografia em preto e branco de um senhor anunciando algo ao microfone, que está atrelado a uma caixa de som presa a uma bicicleta. Atrás, outros trabalhadores do mercado em seus afazeres. Nota-se, aqui, que a preferência estética pelo tratamento cromático não confere à imagem o mesmo sentimento de “arquivo” como nas fotos de Luiz Braga. O balanço entre luz e sombra não é tão pronunciado e o posicionamento da câmera não está afastado, retratando a silhueta dos indivíduos. Pelo contrário, o fotógrafo faz a foto de curta distância.

Figura 21 - “Na Beira do Guajará – Belém do Pará, Brasil”, foto 10, 2019



Fonte: MENEZES, 2019.²⁶

²⁵ Disponível em <http://bobmenezes.blogspot.com/2019/07/na-beira-do-guajara-belem-do-para-brasil.html?zx=705a819143591f9a> Acesso em: 10 ago 2021

²⁶ Disponível em <http://bobmenezes.blogspot.com/2019/07/na-beira-do-guajara-belem-do-para-brasil.html?zx=705a819143591f9a> Acesso em: 10 ago 2021

A *diegese* social monocromática de Ana Catarina

A fotógrafa paraense Ana Catarina, nascida em Belém a 1962, iniciou suas atividades na Associação Fotoativa, atuando em diversos projetos de foto-documentação. Entre 1987 e 1989 trabalhou como fotojornalista no jornal regional “O Liberal” e também desenvolveu projetos educacionais em escolas públicas municipais. A análise das fotografias de Ana Catarina se dá a partir das obras disponíveis no site Cultura Pará, que reúne um acervo sobre artistas e obras paraenses de diversas modalidades.

Diferente dos fotógrafos anteriores, a fotografia documental de Ana Catarina não se enquadra na estética urbana de Belém do Pará, mas sim na estética de fotografia documental social. Com o projeto “O Trabalho na Amazônia” desenvolveu pesquisa e documentação sobre os processos rudimentares no processamento da malva e da castanha-do-pará na região amazônica. As figuras 22 e 23 são fotografias resultantes da pesquisa: na primeira, o trabalhador, de costas, segura um fardo de malva em um recinto atabalhado com outros fardos. Na segunda, um homem (não se pode dizer se o mesmo) segura um rolo de malva para a câmera enquanto encara seriamente. Ao fundo, junto de outros rolos e do maquinário uma mulher se recosta olhando para longe. Já a figura 24 faz parte do mesmo projeto, mas retrata uma trabalhadora pesando castanhas-do-pará, enquanto outras mulheres fazem a separação dos grãos.

A representação em preto e branco confere dramaticidade ao registro, que já se baseia na crítica ao atraso tecnológico vivido por esses trabalhadores. Com base neste tipo de manipulação fotográfica escreve Kossoy (2001) que a fotografia é um processo de construção técnico, cultural e estético produzido pelo fotógrafo, a qual pode ser “dramatizada ou estetizada, de acordo com a ênfase pretendida pelo fotógrafo em função da finalidade ou aplicação a que se destina.” (KOSSOY, 2001, p. 52)

Figura 22 - Trabalhador na produção de malva, sem data



Fonte: CATARINA, s/d.²⁷

Figura 23 - Trabalhador na produção de malva 2, sem data



Fonte: CATARINA, s/d.²⁸

Figura 24 - Mulher na produção de castanha-do-pará, sem data



Fonte: CATARINA, s/d.²⁹

²⁷ Disponível em <http://www.culturapara.art.br/fotografia/anacatarina/obras2.htm> Acesso em 10 set 2021

²⁸ Disponível em <http://www.culturapara.art.br/fotografia/anacatarina/obras2.htm> Acesso em 10 set 2021

²⁹ Disponível em <http://www.culturapara.art.br/fotografia/anacatarina/obras2.htm> Acesso em 10 set 2021

Ao fim, as figuras 25 e 26 são fotografias da série “Ausência”, produzida em 2004. Mantendo a estética monocromática, Ana Catarina retrata mulheres na produção de café, junto de sacas vazias e empilhadas, em um galpão escuro onde a luz natural entra por janelas muito altas (figura 25). Na outra imagem, feita aparentemente durante a procissão do Círio de Nossa Senhora de Nazaré, em Belém, registra os devotos que seguram a Corda, um dos símbolos mais famosos e importantes desta grande procissão católica.

Figura 25 - "Ausência", foto 1, 2004



Fonte: CATARINA, s/d.³⁰

Figura 26 - "Ausência", foto 2, 2004



Fonte: CATARINA, s/d.³¹

³⁰ Disponível em <http://www.culturapara.art.br/fotografia/anacatarina/obras2.htm> Acesso em 10 set 2021

³¹ Disponível em <http://www.culturapara.art.br/fotografia/anacatarina/obras2.htm> Acesso em 10 set 2021

A *diegese* da “Amazônia” de Elza Lima

Nascida em Belém do Pará em 1952, a fotógrafa Elza Lima se graduou em História pela Universidade Federal do Pará, em 1979. Em 1984 participou de um curso com Michel Chikaoka na Associação Fotoativa e, a partir daí, passou a trabalhar com imagens e fotografia. O trabalho fotográfico de Lima, assim como o de Ana Catarina, possui um alinhamento documental social e tem como foco principal o cotidiano dos povos ribeirinhos do estado do Pará.

Em “O Encanto”, de 1992 feita em Capanema – PA, um menino sem roupas está sentado em um tronco de madeira que se ergue da água do igarapé. Rodeado pela água, com a vegetação de beira de rio por trás, o espectador é surpreendido pela figura do cachorro que pula na água e faz com que ela se movimente (figura 27). É quase como se duas fotografias batalhassem para se consolidar na imagem: a primeira, melancólica com a figura do menino; e a segunda, cheia de intensidade com o mergulho do cão.

Figura 27 - "O Encanto", Capanema-PA, 1992



Fonte: O Encanto, Capanema PA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021.³²

Em “Rio Trombetas” (1996) Elza Lima novamente produz várias fotografias em uma só; o primeiro plano é dominado pela criança negra ensaboada, completamente trazida à tona pelo contraste entre o branco e a textura da espuma e o seu tom de pele escurecido – quem sabe – pelo tratamento da foto; em segundo plano, a mulher sorrindo, não para a criança à sua frente, mas para algo fora de enquadramento; por último outra criança emerge do rio adicionando movimento à cena enquanto a natureza permanece inalterada ao fundo, alheia àquela interrupção humana (figura 28).

³² Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra25584/o-encanto-capanema-pa>. Acesso em: 07 de agosto de 2021. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Figura 28 - "Rio Trombetas", 1996



Fonte: RIO Trombetas, Pará. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021.³³

Em “Rio das Lavadeiras” (1991, Altamira – PA), o foco da fotografia reside em dois elementos: o papagaio no ombro da mulher enquanto olha a câmera e o menino com as mãos na cintura vestindo uma máscara de caveira, enquanto outras duas crianças observam a situação (figura 29). Para Arlindo Machado (1984), a posição da câmera e mesmo o seu ângulo é o primeiro passo para atribuir sentido à uma fotografia, tanto quanto a escolha dos elementos, do tema, dos sujeitos e da estética da mesma. A partir da posição da câmera se constrói a relação que o espectador terá com a imagem-final. A escolha pela posição frontal que Elza Lima frequentemente adota, portanto, traz o sentimento de naturalidade e realismo às cenas.

Figura 29 - "Rio das Lavadeiras", Altamira-PA, 1991



Fonte: RIO das lavadeiras – Altamira, Pará. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021.³⁴

³³ Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra25583/rio-trombetas-para>. Acesso em: 07 de agosto de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

³⁴ Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra15999/rio-das-lavadeiras-altamira-para>. Acesso em: 07 de agosto de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

A *diegese* documental de Paula Sampaio

Em 1985 a mineira Paula Sampaio se mudou para Belém do Pará e se estabeleceu como profissional no fotojornalismo. Formada em Comunicação Social pela Universidade Federal do Pará, com especialização em Comunicação e Semiótica pela PUC/MG, Sampaio começou a participar de oficinas de fotografia e ganhar destaque em sua produção. Atualmente é reconhecida nacionalmente enquanto fotógrafa e artista, além de ter recebido várias premiações. Uma das características mais marcantes no trabalho de Sampaio é que ele foi construído ao longo da rodovia Transamazônica (a BR-230, projetada para integrar a região Norte ao restante do país, mas que permanece inacabada). De acordo com Ribeiro e Corradi (2018), a fotógrafa não apenas retrata as narrativas de sobrevivência dos sujeitos que fotografa, mas também inclui as próprias experiências em seu processo artístico.

Ao retratar a realidade e o cotidiano dessas pessoas que foram marginalizadas em consequência de um projeto que visava à integração, Sampaio também constrói imagens de resistência. No projeto “Antônios e Cândidas têm sonhos de sorte” (2005), descreve: “Neste projeto, que vem sendo desenvolvido desde 1990, esses homens e mulheres contam suas histórias materializadas em imagens, escritos e memórias orais, entrelaçadas nesse imenso território onde pulsam sonhos de sorte, nesse Brasil do Norte.” (SAMPAIO, 2005). A seguir, foram selecionadas fotografias do projeto, a partir do site de Paula Sampaio.

Em “Belém-Brasília | Belém-PA” de 2004 (figura 30) Sampaio apresenta uma barraca de frutas sendo organizada por um homem sem identificação, uma vez que a cabeça pendurada da boneca cobre o seu rosto. Ao fundo, transeuntes seguem seus rumos carregando sacolas. A opção estética pelo preto e branco, mais uma vez, confere uma intensa carga dramática ao registro em função do contraste muito alto, mas o elemento de historicidade é rompido pela presença do brinquedo. “Belém-Brasília | Ananindeua” já apresenta um senhor envolto pela fumaça do cigarro que está fumando. Sua pele negra é realçada pela luz da fumaça por trás; há uma aura de mistério envolvendo a situação (figura 31).

Figura 30 - “Belém-Brasília| Belém-PA”, 2004



Fonte: SAMPAIO, 2004.³⁵

Figura 31 - "Belém-Brasília | Ananindeua", 2004



Fonte: SAMPAIO, 2004.³⁶

³⁵ Disponível em <http://paulasampaio.com.br/projetos/antonios-e-candidas-tem-sonhos-de-sortes-2/> Acesso em 10 mai 2021

³⁶ Disponível em <http://paulasampaio.com.br/projetos/antonios-e-candidas-tem-sonhos-de-sortes-2/> Acesso em 10 mai 2021

A partir destas duas imagens já é possível notar que a fotografia documental urbana de Paula Sampaio flerta com o misticismo e com uma aura poética, para além do registro “realístico”. Seja por elementos-chave presentes em seus registros ou pela inexatidão focal, bem como o posicionamento e angulação da câmera, as imagens de Sampaio possuem uma carga dramática e apelo sentimental únicos. Mais que registros e *glimpses* no cotidiano das pessoas, constroem uma *diegese* mística em meio à uma realidade marcada por projetos desenvolvimentistas e coloniais, como o da rodovia Transamazônica. Assim, o trêmulo registro de “Transamazônica | Altamira – PA”, 2009; o olhar da menina ao canto e o movimento da rede sendo lançada à água em “Transamazônica | Senador José Porfírio – PA”, 1997; e a perna suja de lama ou barro – impossível dizer ao olhar – do rapaz em “Transamazônica | Marabá – PA”, de 2004, fazem parte do universo criado pelo olhar da mineira. (Figuras 32, 33 e 34, respectivamente)

Figura 32 - “Transamazônica | Altamira – PA”, 2009



Fonte: SAMPAIO, 2004.³⁷

³⁷ Disponível em <http://paulasampaio.com.br/projetos/antonios-e-candidas-tem-sonhos-de-sorte-2/> Acesso em 10 mai 2021

Figura 33 - “Transamazônica | Senador José Porfírio – PA”, 1997



Fonte: SAMPAIO, 2004.³⁸

Figura 34 - “Transamazônica | Marabá – PA”, de 2004



Fonte: SAMPAIO, 2004.³⁹

³⁸ Disponível em <http://paulasampaio.com.br/projetos/antonios-e-candidas-tem-sonhos-de-sorte-2/> Acesso em 10 mai 2021

³⁹ Disponível em <http://paulasampaio.com.br/projetos/antonios-e-candidas-tem-sonhos-de-sorte-2/> Acesso em 10 mai 2021

1.3 Tipificação e representação na fotografia documental urbana belenense

Ao longo do tópico foram apresentadas obras de vários profissionais da fotografia documental belenense, ainda que nem todos pratiquem o estilo documental urbano (caso da fotógrafa Elza Lima). Ainda assim, nota-se a similaridade de elementos e escolhas técnicas e/ou estéticas nas imagens selecionadas, tais como: a presença do Mercado do Ver-o-Peso, o registro de trabalhadores braçais, embarcações, água, árvores, a estética em preto e branco (com contraste brando ou alto) e o clique frontal.

Este grupo de elementos, presentes em imagens feitas por diferentes autores, pode indicar um tipo de representação da cultura paraense e/ou belenense, no caso das fotografias feitas na capital. Substancial ressaltar que esta afirmação não pretende lançar da generalização discursiva sobre a cultura, mas observar que a referida representação pode incorrer na consolidação de uma tipificação (CASTRO, 2011; SCHUTZ, 1979a)

O mundo social é, desde seu início, composto por tipos. O indivíduo nascido e/ou inserido em uma sociedade aprende, desde criança, a identificar tipificações generalizantes presentes no mundo exterior. Não obstante é comum que alguém reconheça ou esteja mais próximo de reconhecer algo por causa de sua similaridade com outro elemento com o qual tenha entrado em contato previamente; esta associação, o reconhecer das características-chave, faz com que o sujeito denomine o desconhecido como “típico”, conhecido. A ação de tipificar se desdobra à objetos, pessoas, sentimentos e inúmeras relações no âmbito social e cultural.

Na compreensão fenomenológica, tipificar pode ser compreendido como a tentativa de organizar o mundo social de acordo com sua relevância. O homem interage e classifica a todo instante, no ato de ordenar o mundo e a si mesmo de acordo com suas experiências. *Tornar típico*, ainda que não dê conta de singularidades específicas, auxilia neste processo ao criar um quadro de referências socioculturais transmitido por pessoas da comunidade (pais, família, professores) ao qual a mente humana pode recorrer para interpretar um fenômeno.

Sobre o sistema de relevância e tipificações, Schutz (1979b) descreve cinco funções importantes para compreendê-los enquanto herança social e existente em qualquer tempo histórico. Dessas, três podem ser aplicadas diretamente à esta análise: a) o fato determinante de que fatos, eventos ou, no caso das imagens, elementos precisam ser tratados de modo igual para que seus problemas *típicos* que aparecem nestes casos *típicos* tenham soluções homogêneas; b) o sistema de relevância e tipificação transforma ações únicas e individuais em funções *típicas* de papéis sociais *típicos*; c) “Funciona tanto como um código de interpretação quanto como um

código de orientação para cada membro do grupo interno e constitui, assim, um universo de discurso entre ele.” (SCHUTZ, 1979, p. 119)

A partir da compreensão da fenomenologia sociológica de Schutz a repetida aparição dos elementos citados acima, apontados nas fotografias de diferentes autores, não se caracteriza como *tipificação* apenas por estas coincidências temáticas. É possível que os fotógrafos tenham se percebido rodeados por tipos sociais e suas subjetividades intrínsecas, mas a partir de suas representações incorreram na *estereotipagem* deles, uma vez que a narrativa da *diegese comum* – destacada dos marcos de familiaridade e do repertório de (re)conhecimento destes sujeitos – deslocou o ponto de vista para fora dos grupos sociais.

Ponto a ponto: estereotipagem e fotografia

Ora, uma vez que se identificam elementos repetidos ao longo de narrativas fotográficas de cinco profissionais que atuam com fotografia documental em Belém do Pará e ao redor da região Amazônica se percebe uma homogeneização deste conjunto para acrescentá-lo ao repertório sociocultural, visual e artístico. Entretanto, a própria ação de interpretar estes elementos enquanto *comuns* – no sentido de iguais - já instiga a reflexão: quando se tornaram um? O ato de reconhecer estes elementos em imagens diferentes não significa, propriamente, que se está a produzir uma nova narrativa, mas que já se entrou em contato anteriormente com uma já existente.

Esta estereotipagem, este indicativo do que seria uma pretensa identidade amazônica – por si só problemática, uma vez que não se pode falar de *uma* Amazônia, ainda que geograficamente a região seja assim denominada – ecoa em Castro (2011) ao escrever sobre a *moderna tradição amazônica*.

Percorrendo livros, discos, museus e jornais produzidos e consumidos na cidade de Belém, ao longo das últimas décadas, percebe-se uma similitude em suas temáticas e nas suas formas de composição. [...] Pode-se construir uma espécie de protocolo desses enunciados – ou melhor, desses **influxos discursivos** que ecoam, aparentemente de uma subjetividade comum. Eles visam a constituir um texto social amazônico e, dessa maneira, advogam uma identidade. (CASTRO, 2011, p. 19, grifo nosso)

Segundo Fairclough (2001), o discurso contribui, inevitavelmente, para a construção da *persona* social, o sujeito ou mesmo as chamadas identidades sociais. Dessa forma, concebendo o discurso como manifestação da linguagem (verbal ou não) e a linguagem como meio de construção histórica e social de comunidades e sociedades, é lógico que o discurso possua esse

caráter construtivista no ser social. Naturalmente, portanto, o discurso também participa das relações sociais entre pessoas e para a construção de conhecimentos e saberes, assim como crenças.

Ora, relacionando tais características do discurso e deslocando a compreensão da linguagem verbal para a linguagem fotográfica ao conceber as imagens enquanto linguagem se infere que a presença de estereótipos reconhecida nas fotografias é oriunda de um processo discursivo que construiu esses elementos enquanto comuns à pretensa identidade amazônica e que foi transmitido através das relações sociais, ao longo dos anos.

Desse modo, “o discurso como prática política estabelece, mantém e transforma as relações de poder e as entidades coletivas (classes, blocos, comunidades, grupos) entre as quais existem relações de poder.” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 94) Para além do discurso como prática social, constata-se a necessidade de problematizar esse discurso enquanto articulação política e ideológica.

O *estereótipo* “[...] reduz as pessoas a algumas poucas características simples e essenciais, que são representadas como fixas por natureza” (HALL, 2016, p. 190). Sendo assim, a *estereotipagem* do “sujeito amazônico” não surgiu repentinamente, aconteceu durante um longo processo que teve início, como consta na Introdução desta dissertação, com a chegada dos portugueses em terras brasileiras. Ao mesmo tempo em que se aventuravam por biomas desconhecidos e entravam em contato com os povos originários, os colonizadores portugueses – e de outras nacionalidades europeias – já possuíam a crença de ser uma sociedade mais avançada social e tecnologicamente e, portanto, superior. A compreensão da prática da estereotipagem é muito importante para o entendimento da representação da diferença racial e social. A âncora do estereótipo reside justamente na diferença: ao ressaltar e marcar a diferença e sua exotividade, o sujeito passa a ser reduzido àquela distinção.

A prática do estereótipo não ocorre, como se pode imaginar a esta altura, apenas por meio textual. O homem é um ser social em contato com o mundo exterior e que adquire sua bagagem cultural e de conhecimento através das práticas sociais do discurso; logo, a estereotipagem se manifesta de diferentes maneiras e por meio dos diferentes meios linguísticos existentes. Esta cisão e exclusão do indivíduo estereotipado é diretamente relacionada às relações de poder e à hegemonia social vigente.

Enfim, analisando os conceitos de discurso e estereótipo presentes em Fairclough (2001) e Hall (2016) chega-se à compreensão de que a sociedade brasileira não só foi ensinada a ler o estereótipo da *identidade amazônica* a partir de elementos como água, floresta, expressões sisudas, força de trabalho braçal e pobreza econômica, marcados no subconsciente coletivo

como registros históricos pelo tratamento monocromático, como também foi ensinada a reproduzir essas imagens por entender que condizem à realidade da Amazônia.

Inseridos no contexto e dinâmica social de uma Belém que também passou pelo processo de colonização portuguesa e que, após o período de ápice econômico durante a época da Belle Époque, sofreu com a desvalorização econômica e a exclusão social vivida historicamente pela região Norte do país, os fotógrafos locais não escapam à assimilação do discurso da estereotipagem do *sujeito amazônico* e de sua “realidade”. Dessa forma, o discurso é reificado, tornado coisa, imagem e ganha as ruas expondo essa realidade. Entretanto, há de se questionar: quem vive essa realidade? Moradores do centro da capital não vivenciam a realidade de quem habita o acostamento da rodovia Transamazônica, do mesmo modo que os moradores do rio Trombetas e de Capanema não reconhecem o Mercado do Ver-o-Peso o mesmo simbolismo que os cidadãos belenenses.

A estes sinais, portanto, vai se problematizando o quanto os discursos sobre uma pretensa constituição do *sujeito amazônico* se refletem na fotografia belenense, servindo como perpetuador de uma narrativa colonial e que marca as pessoas locais pela sua exotividade e diferença. Ao comentar sobre o discurso colonial, Bhabha (1998) também ressalta como Hall (2016) que a colonialidade depende da fixação ideológica na diferença do Outro para se desenvolver; há rigidez no colonialismo para que ele se mantenha, é necessário tornar o Outro raso para que suas diferenças se tornem seu aspecto principal. Bhabha fala da importância das diferenças raciais e sexuais para a construção social do sujeito colonial e do exercício do poder através do discurso, mas há de se adicionar também a diferença regional, no caso em questão.

Em um país que, atrelado ao seu passado colonial e historicamente se espelhando em países desenvolvidos para definir progresso, o entendimento de Modernidade e desenvolvimento está ligado a tecnologias e progresso econômico. Desta maneira, não é de se admirar que a região delimitada como Amazônia, exaltada por sua biodiversidade, suas cores e exotismo esteja marcada no imaginário brasileiro desta forma, estagnada no tempo, retratada a preto e branco quando se trata de suas populações, como evidência histórica.

2. RELAÇÕES ENTRE IMAGEM E HEGEMONIA SOCIAL

A partir das análises feitas no capítulo anterior foi possível identificar e elaborar reflexões críticas com respeito à uma *diegese comum* identificada através de elementos presentes em fotografias de diversos fotógrafos que atuam no estado do Pará e capital, revelando uma extensa relação entre imagem e imaginário. Ao longo do segundo capítulo desta dissertação, discute-se o uso da fotografia como instrumento nas relações de poder e hegemonia social, ancorando a discussão nos conceitos de Castells (2015) e Martín-Barbero (1997).

Sontag (2003) escreve que o significado da fotografia e a reação de seu interlocutor estão ligados à maneira como a imagem é identificada – quer esta identificação seja acertada ou não. A partir desta afirmação se infere que a fotografia tem potencial de ser manipulada – não apenas no sentido técnico – para ilustrar, exemplificar e expor os pontos de vista das classes dominantes e/ou para contribuir na manutenção de um discurso ideológico⁴⁰.

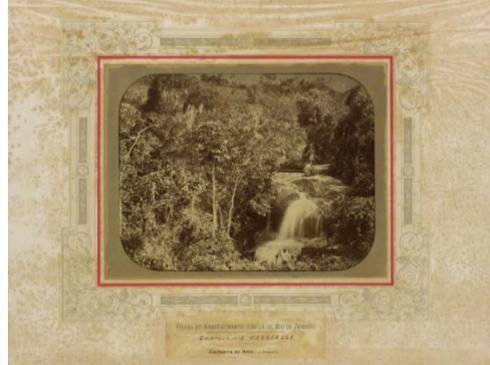
Em “Realidades e ficções na trama fotográfica” (2002), Boris Kossoy discute a construção do Nacional na fotografia brasileira, na tentativa de delinear o fluxo ideológico nas imagens, além do iconográfico. Novamente (ou talvez aqui seja o princípio do evento) a dicotomia Civilização x Natureza se faz presente na construção de uma nação. “Tratava-se de incorporar e dominar a natureza visando a edificação de uma nação civilizada (europeia) nos trópicos.” (KOSSOY, 2002, p. 74) As fotografias feitas durante este período eram marcadas por temáticas que ressaltavam o avanço técnico das obras, a agricultura, o desenvolvimento urbano assim como o processo de industrialização e obras de engenharia civil.

Disponível, em parte, no site da Biblioteca Nacional, a coleção D. Thereza Cristina Maria reúne mais de 23 mil fotografias e integrava a biblioteca particular do Imperador Pedro II e é composta por imagens do Brasil e do mundo do século XIX, que demonstram a realidade do período, assim como a personalidade do imperador. Em face ao que foi descrito por Kossoy (2002), encontram-se a seguir alguns exemplares da fotografia do Brasil-império que demonstram os temas presentes na iconografia da época, como a imagem abaixo que faz parte

⁴⁰ Com “discurso ideológico” refere-se ao discurso institucionalizado que foi concebido e difundido ao longo dos anos, utilizando meios imagéticos (gravuras, quadros, pinturas, fotografias) e também material impresso, como livros didáticos e jornais. Este discurso ideológico, melhor exemplificado no decorrer do capítulo, também se alinha ao discurso dos governos brasileiros quando dos programas de incentivo à povoação da região amazônica e desenvolvimento regional. Sendo assim, esse discurso – institucionalizado e assimilado ao imaginário do senso comum – também reverbera na produção fotográfica brasileira.

do álbum “Obras do novo abastecimento de água: empresa A. Gabrielli. Vol. 2” que registra as referidas obras no Rio de Janeiro. (figura 35).

Figura 35 - Cachoeira do Nery. Marc Ferrez (1876 - 1882)



Fonte: Fundação Biblioteca Nacional, 2021.⁴¹

Embora as fotografias digitalizadas disponíveis no *site* da Fundação Biblioteca Nacional não contenham registros imagéticos da região amazônica, é possível identificar que a natureza exuberante do país era um tema muito frequente nos registros, assim como as obras de modernização urbana do Rio de Janeiro, cidade onde residia a família imperial à época. Na figura 36 se observam duas imagens dos aquedutos montados durante a canalização provisória do rio São Pedro, em 1889.

Figura 36 - "Aqueduto do arsenal K.4", Marc Ferrez, 1889



Fonte: Fundação Biblioteca Nacional, 2021.⁴²

⁴¹ Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/dossies/colecao-d-thereza-christina-maria-albuns-fotograficos/tcm-galeria-de-imagens/> Acesso em 15 set 2021

⁴² Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/dossies/colecao-d-thereza-christina-maria-albuns-fotograficos/tcm-galeria-de-imagens/> Acesso em 15 set 2021

2.1 A relação hegemônica Brasil – Amazônia: bases do discurso em suas construções imagéticas

Mais do que projetos de colonização e modernização da região Amazônica, os projetos políticos de desenvolvimento econômico historicamente implantados na região também consolidaram uma separação entre Brasil e Amazônia que ainda não foi superada e que continua, atualmente, a ser revisitada. Fato é que este afastamento teve origem ainda no período colonial brasileiro, uma vez que se observaram dois processos distintos de colonização instituídos na América Portuguesa: a colonização do Brasil, com sede em Salvador (BA) por mais de 200 anos, que incluía também a capitania de São Vicente, Ceará, o litoral e a Mata Atlântica até os sertões do rio São Francisco; e a colonização do Maranhão e Grão-Pará, sediada em Belém, próximo à embocadura do rio Amazonas, cuja extensão compreendia o vale do rio e seus muitos afluentes. (OLIVEIRA, 2016)

Segundo o antropólogo João Pacheco de Oliveira (2016, p. 161) a instituição de dois processos colonizadores distintos, com diferentes estratégias de ocupação e utilização dos recursos naturais, influenciou no “[...] estabelecimento de unidades sociais com modos de organização e modalidades de autorrepresentação diferentes.” Dessa forma, é compreensível que o processo de conformação do imaginário oriundo do que antes foi o Brasil-colônia (apartado do Grão-Pará e Maranhão) também tenha sido submetido a essa diferenciação e impulsionado a partir dos quadros, gravuras, imagens e fotografias existentes sobre as *duas colônias*.

Ao analisar a representação dos povos indígenas em pinturas do século XIX, período em que a expansão colonial ocorreu com mais intensidade, Oliveira (2016) aponta a diferença no modo como a visão das duas colônias eram retratadas: em “A Primeira Missa” de Victor Meirelles, a chegada dos portugueses à Bahia teve como protagonistas os portugueses em uma terra pacífica enquanto os indígenas observam a cena sem entender a celebração; por outro lado, em “A Conquista do Amazonas” de Antonio Parreiras, encomendado ao artista pelo governador do Pará na primeira década do século XX, traz como protagonistas não os portugueses acenando um acordo político pacífico, mas uma mulher indígena desnuda sendo encarada pelos olhares vorazes dos colonizadores que a cercam.

Estas disparidades presentes nas representações dos séculos XIX e XX a depender do local em que foram pintadas são indicativos do imaginário construído historicamente na sociedade brasileira e que encontrou eco mesmo no período pós-Independência. O desenvolvimento urbano e econômico nas duas colônias também foi diferente: no Brasil-

colônia fortificações e praças-fortes abrigavam o comércio e se estendiam para os sertões com engenhos e plantações, além das fazendas de gado, utilizando a mão de obra indígena na construção de cidades e obras públicas; enquanto na colônia do Grão-Pará e Maranhão o território era explorado através dos rios e expedições espaçadas, visando principalmente o extrativismo temporário como a coleta das drogas do sertão e acaçá de peixe-boi e tartarugas. “Em sua quase totalidade, essa produção estava voltada para a exportação, não supondo necessariamente o estabelecimento no interior de praças-fortes e núcleos urbanos. A ocupação do interior ocorria apenas pela implementação de aldeamentos missionários [...]” (OLIVEIRA, 2016, p. 169)

Tendo em vista o panorama traçado a partir da pesquisa de José Pacheco de Oliveira, pode-se delinear o processo de constituição da relação hegemônica existente entre Brasil e Amazônia, onde se localiza a cidade de Belém do Pará, recorte desta dissertação. Não é possível, portanto, pretender uma análise imagética da fotografia documental urbana produzida na capital paraense sem analisar o contexto da região em que a cidade está inserida e os componentes históricos e políticos que influenciaram no fortalecimento da *diegese* estereotipada que se faz presente na iconografia local.

Ao relacionar cultura e hegemonia sob o conceito de Gramsci, Martín-Barbero (1997) escreve que – entre outros fatores – a hegemonia é um processo construído constantemente, tendo como base não apenas a força, mas também o sentido e a apropriação do sentido pelo poder. Existe, então, uma desfuncionalização da ideologia, uma vez que “nem tudo o que pensam e fazem os sujeitos da hegemonia serve à reprodução do sistema.” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 104-105) Ao estabelecer que a hegemonia é um processo vivido, que se remodela constantemente e se vale não da *dominação* do Outro, mas de um jogo de poder no qual há uma troca de interesses entre as classes envolvidas, Martín-Barbero abre um caminho para a discussão das relações de poder na fotografia.

Mas o que seria o ato de servir ao qual o autor espanhol se refere? Longe de significar que as ações não atendem de alguma forma à reprodução do sistema, servir neste contexto equivale ao ato de agir orientado unicamente à sua implantação. Em outras palavras e contextualizando para a pesquisa, as fotografias produzidas por profissionais belenenses com a temática do estereótipo amazônico não foram feitas com o propósito de manter esse discurso, ainda que o reforcem.

Impulsionado pelos elementos que se fazem presentes na iconografia brasileira desde a colonização, o imaginário brasileiro do senso comum, no que tange à Amazônia e ao norte do país, assimilou a pretensa *identidade amazônica* e a combinou com a noção de cultura, visto que o processo de desenvolvimento social e histórico do Brasil-colônia seguiu um rumo diferente da Amazônia colonizada. A consolidação desta noção de Amazônia pode ser observada na representação da região amazônica brasileira em livros didáticos de ensino fundamental e médio⁴³. As ideias relacionadas à Amazônia nestes livros didáticos ressaltavam a exuberância da natureza; o propósito extrativista da região; o modo de vida rural e hostil ao homem; o vazio demográfico; e a presença de população mestiça e indígena (BUENO, 2002). Assim:

Muitas dessas idéias foram durante muito tempo divulgadas pelo próprio IBGE, principalmente através dos seus ‘Tipos e aspectos do Brasil’, cujos textos e, principalmente figuras, eram bastante reproduzidos em livros didáticos até a década de 70. (BUENO, 2002, p. 98)

O imaginário sobre a Amazônia também sofreu influência da cobertura jornalística feita pelas grandes mídias, por exemplo a emissora de televisão comercial Rede Globo, como estudado por Costa (2011). A esse respeito, reitera-se a constatação da autora de que “os significados produzidos sobre a Amazônia e seus habitantes em rede nacional, certamente, vão nos dizer como o campo jornalístico tece as fronteiras internas e classifica os lugares e as pessoas” (COSTA, 2011, p. 174). Sendo assim, desde o início a Amazônia e seus sujeitos foram postos no lugar do Outro, sob o qual foram feitos juízos e interpretações incorretas e generalizantes. O Brasil-colônia, estruturado e socializado em espelho à Europa, foi ensinado a interpretar avanços tecnológico como símbolo de desenvolvimento útil e passou então a ostracizar e exotizar as populações amazônicas que não apresentavam progresso de igual maneira.

Em uma abordagem estética, ao progresso urbano e desenvolvimento das cidades modernas pode se destacar as cores do concreto, o cinza, prata e o preto. Sinais de que a urbanidade – aos moldes europeus – chegava em solo brasileiro, assim como a *civilização*. Em contraste com o verde exuberante da floresta e as cores da fauna e da flora. Mesmo a água,

⁴³ Ao analisar as ideias sobre a Amazônia presentes nos livros didáticos ao longo das décadas, Bueno (2002) realizou uma triagem de algumas obras didáticas de Aroldo Azevedo, reconhecido representante da Escola Paulista de Geografia e influenciador da produção geográfica em universidade e ambientes escolares do ensino médio nacional.

elemento abundante no país, passou a ser encarada com estranheza, uma vez que o pensamento modernista elegeu o sistema rodoviário e os automóveis como sinais da modernidade (como exemplo, pode-se mencionar o projeto urbano de Brasília – DF, projetado segundo os moldes da Carta de Atenas, de 1993, na qual o arquiteto suíço Le Corbusier instituiu os princípios do urbanismo moderno).

Dessa forma, percebe-se como o imaginário coletivo sobre a Amazônia e suas cidades foi constituído, a partir de valores sociais, políticos e estéticos que contribuíram para sua formação e manutenção ao longo do tempo. Não só no campo artístico essa dicotomia se faz presente, mas também na apresentação das cidades em *sites* de turismo. Como exemplo, traz-se um parágrafo da matéria sobre o que fazer em uma viagem a Belém do Pará, divulgada no portal *online* da revista Viagem e Turismo:

Certas coisas não falham na capital paraense. Fazem parte da rotina o calor sem trégua, a chuva ao fim da tarde, o vaivém dos barcos na Baía do Guajará, as ruas sombreadas pelas mangueiras e a beleza de construções erguidas entre os séculos 17 e 19. Concentradas no Centro, as edificações históricas são fruto da conquista da foz do Rio Amazonas e, posteriormente, da bonança ocasionada pelo Ciclo da Borracha. [...] (Revista Viagem e Turismo, s/d)

Ao que corrobora a legenda da fotografia abaixo (figura 37): “Belém, a capital paraense, é maravilhosa em todos os detalhes: há mangueiras enormes espalhadas pela cidade, bares gostosos, gastronomia exótica e pessoas muito acolhedoras.” (Revista Viagem e Turismo, s/d). Percebe-se, no trecho e na legenda da foto, uma reminiscência ao passado, um resgate e exaltação dos tempos de outrora. A capital paraense é uma pérola congelada no tempo com seus atributos que lhe conferem esta descrição de um passado que é necessário resgatar, assim como uma época de grande ascensão econômica que também já terminou, como o Ciclo da Borracha. Na legenda, os elementos naturais são ressaltados juntamente com a exotividade característica dos lugares amazônicos. Nota-se, também, como o raio de sol ofusca os prédios da cidade e faz ressaltar o centro histórico do lado direito e o tom sépia que uniformiza cidade e água na fotografia.

Figura 37 - "Vista geral de Belém do Pará", s/d



Fonte: iStock, s/d.⁴⁴

Em contrapartida, ao buscar no mesmo *site* pela cidade de São Paulo – em razão de ser reconhecidamente uma megalópole e concentrar o fluxo econômico da região sudeste do Brasil – os aspectos ressaltados são diferentes como se verifica no trecho a seguir e na figura 38:

Entre construções antigas e modernos arranha-céus, o vaivém dos carros e os passos apressados dos pedestres marcam a impessoalidade de São Paulo. A metrópole pode intimidar, no começo. Para entendê-la, é preciso entrar no seu compasso. O ritmo, constante, não é só o do corre-corre de quem trabalha e estuda. (Revista Viagem e Turismo, 2019)

Figura 38 - Cidade de São Paulo



Fonte: iStock, s/d.⁴⁵

⁴⁴ Disponível em: <https://viagemeturismo.abril.com.br/cidades/belem-2/> Acesso em 05 out 2021

⁴⁵ Disponível em: <https://viagemeturismo.abril.com.br/cidades/sao-paulo-4/> Acesso em 05 out 2021

O ritmo *urbano*, moderno e agitado da metrópole é ressaltado no texto, assim como a conjugação entre edificações antigas e construções modernas. A impessoalidade – traço frequentemente relacionado a metrópoles superpopulosas – é bem marcada. É necessário entrar no ritmo frenético da cidade para entendê-la, reiteram. Na imagem, o verde da arborização é coadjuvante da cena em que os protagonistas são os arranha-céus e a ponte elevada, as rodovias espaçosas e a luz do sol refletindo nas fachadas de concreto. A água reflete a paisagem urbana, fornecendo uma duplicata das construções.

Com esta comparação, fora da *diegese* identificada na fotografia documental urbana de Belém, percebe-se que a influência do discurso que culminou no estereótipo da Amazônia e, conseqüentemente, da capital do estado do Pará reverbera também em outras mídias, não só na artística. Quanto à *exotização* da chamada cultura amazônica, recorre-se novamente a Martín-Barbero. Embora não se possa concordar com o autor quanto à negação social no meio artístico, uma vez que se compreende a arte na sua esfera social e política no curso desta pesquisa, é interessante acolher o conceito de *etnocentrismo de classe*, cunhado por Bourdieu e revisitado por Martín-Barbero, na qual uma cultura ou práticas culturais são legitimadas em detrimento a outras, sem dar-se conta de que é apenas uma entre tantas possibilidades.

Ora, não é uma manifestação deste fenômeno que se encara ao discutir a estereotipagem dos sujeitos amazônicos e de suas culturas, homogeneizando particulares gritantes e mantendo vivo um discurso que reitera a distância entre a Amazônia e o Brasil? Elementos que fazem parte do cotidiano urbano dos habitantes de Belém do Pará são retratados como exóticos, assim como a arborização, a fauna, os cursos d'água por pertencerem a uma estética que não foi legitimada ao longo dos anos, visto que difere da concepção de *progresso* estabelecida na Modernidade. A *dialética do cotidiano* é reiterada diariamente no território, na mídia, nos espaços brasileiros que funcionam como dispositivos do fluxo ideológico colonial que o pensamento moderno mantém.

2.2 Fotografia como instrumento nas relações de hegemonia social

Ao longo deste tópico busca-se compreender o encontro entre fotografia e instrumentalização do poder e elaborar uma reflexão crítica, à luz dos conceitos de Castells (2015), Machado (1998) e Moriceau (2020), no esforço de delinear uma *fenomenologia da fotografia* e compreender como as relações de poder se manifestam através do potencial instrumental das imagens fotográficas. Sendo assim e reiterando o que foi comentado

anteriormente por Kossoy (2001), Aumont (2002) e Sontag (2003), entre outros autores, a imagem fotográfica também não escapa aos discursos ideológicos e à episteme daqueles que a produzem, consciente ou inconscientemente. Desta maneira, percebe-se o potencial de instrumentalização que a fotografia possui e que pode ser manipulado de acordo com a hegemonia social. Não obstante, é válido recordar que a dinâmica de poder hegemônico finca sua base em um jogo de concessão de interesses que atendam os agentes envolvidos.

A concepção do poder relacional (CASTELLS, 2015) admite que os atores sociais influenciem de forma assimétrica as decisões de outros participantes da dinâmica social, de acordo com os interesses e as vontades daqueles que detém o poder. Refere-se aqui ao poder ideológico de influência do discurso enquanto prática social e construção da cultura e dos saberes, manifesto através do recorte iconográfico da fotografia documental urbana belenense. Ainda que se recorra à composição imagética da fotografia de turismo, como no tópico anterior, esta ação serve para ressaltar a narrativa iconográfica produzida historicamente e que funciona como meio de representação e também elemento de identificação aos que habitam o contexto urbano central de Belém do Pará.

Mas a que se deve a *identificação* no paradigma do poder relacional? Uma vez que utiliza elementos do cotidiano da cidade – vide os espaços da feira, as embarcações, o Mercado do Ver-o-Peso, os urubus, por exemplo – ocasionam a *experiência* de reconhecer a trama cotidiana naqueles elementos e ser emocionado ou afetado por ela (quem sabe até os dois, simultaneamente). À guisa de explicação, recorre-se a Jean-Luc Moriceau quando da pesquisa dos afetos na comunicação: “O afeto é algo que [...] não sei o que significa imediatamente. É algo que é de fora, não é de dentro de mim, ele vai me obrigar a pensar, a mudar. [...] O poder de ser afetado é uma sensibilidade e o poder de afetar é uma responsabilidade.” (MORICEAU, 2020, p. 23)

A profundidade do afeto, mais complexo do que a emoção, reside na demora, no tempo de processamento que o homem leva para perceber que foi afetado e *como* foi afetado. O afeto, portanto, está diretamente ligado à experiência e à reflexividade. Uma vez que se está submerso na experiência inenarrável e incompreensível no momento em que acontece (CASTRO, 2018).

Desse modo, *afetar-se* pela arte, pela fotografia, exige uma reflexividade crítica do sujeito. Muito mais do que admirar uma imagem, uma *fenomenologia da fotografia* requiere que se reflita sobre o que se está vendo, o que está por trás e o que pode vir a ser na imagem fotográfica. Descarta-se a ideia de que a fotografia está parada no tempo; ao contrário, ela

transita entre passado, presente e futuro, ao resumir elementos de múltiplas temporalidades em um único clique. É necessário para este exercício um arcabouço de informações culturais e sociais, se não prévios, mas que estejam presentes na hora da concepção de uma análise para que, de fato, possa se compreender a experiência da obra fotográfica.

Em “Por uma genealogia do poder”, Machado (1998) faz uma introdução aos resultados dos estudos de Foucault sobre o poder e sua estrutura e escreve que refletir a microfísica do poder é considerar os dispositivos e mecanismos que atuam na sociedade em escala individual, talhando o sujeito de forma a ser complacente na manutenção do poder por quem o exerce. Embora Foucault e Gramsci, mencionado por Martín-Barbero (1997), tenham posicionamentos contrários quanto à concepção e estrutura da rede de poder, é interessante que se aponte como o comentário de Roberto Machado (1998) se insere na linha de pensamento crítico que é adotada nesta pesquisa, uma vez que o próprio fazer fotográfico pode ser encarado como um dispositivo de reprodução do sistema de poder vigente.

Todavia, nem só ao propósito do poder hegemônico pode ser canalizado este dispositivo. Ainda que estas reflexões partam primariamente da fotografia como instrumento na manutenção da hegemonia e do poder nas relações sociais, ela também pode ser utilizada pelas classes “subalternas”. Partindo do mesmo entendimento compartilhado por Castells (2015) e Machado (1998) de que o poder é relacional e de que a hegemonia é um processo vivido, como escreveu Martín-Barbero (1997), a fotografia de denúncia e resistência também é instrumento no contrabalanceamento da ordem social dominante, a exemplo da produção imagética de Naiara Jinkns – de onde parte o recorte de pesquisa desta dissertação – que questiona o senso comum ao retratar o Mercado do Ver-o-Peso e seus trabalhadores a partir de uma perspectiva etnográfica e reflexiva sobre as questões sociais.

Soma-se ainda a visão de Benjamin (1986) ao escrever sobre a significação política da fotografia; o autor afirma que a contemplação livre não se adequa aqui e que as fotos orientam o observador em direção a um certo sentido definido, que vai ganhar ainda mais força com as revistas ilustradas e, posteriormente, com o cinema. Ao exprimir o ponto de vista pessoal do profissional, as fotografias adquirem mais uma camada de significação, posto que sozinhas elas já são pensantes (SAMAIN, 2018) e confrontadas à exposição elas também ganham uma nova camada de reflexividade. As imagens fotográficas, portanto, são repletas de significações e afetos, sendo necessária abordagens adequadas para compreendê-las.

Como indicativo da instrumentalização das imagens pelas relações hegemônicas, apresenta-se imagetivamente como foi consolidado o imaginário europeu sobre a floresta amazônica e os povos originários, discurso que penetrou o próprio imaginário brasileiro, como já foi comentado anteriormente. Em 1865, encomendado pela Casa Leuzinger, o alemão Christoph Albert Frisch empreendeu uma expedição fotográfica pela Amazônia brasileira que resultou em um acervo original de 98 fotografias (GÂMBERA, 2013).

Apesar de não ter sido o primeiro a realizar expedição fotográfica na região, as fotografias de Frisch foram as primeiras a serem exibidas a um público grande, na Exposição Internacional de Paris ocorrida em 1867. Dessa forma, retratos dos modos de vida, da diversa fauna e da abundante natureza amazônicas eram disseminados no imaginário popular, ao mesmo tempo em que se fortalecia a distinção entre os “civilizados” e os “outros”. Segundo Mauad(2010 apud GÂMBERA, 2013), a intensa atividade de fotógrafos na região Norte do Brasil entre 1840 e 1900 ressaltava a impressão sobre o modo de vida e os sujeitos nativos que as notícias e gravuras feitas pelas expedições exploradoras haviam deixado no imaginário comum europeu do século XIX.

Dentre a seleção de fotografias de Christopher Frisch disponíveis para acesso online pelo Instituto Moreira Salles, destacam-se a seguir algumas que se assemelham aos desenhos de Hércules Florence, artista integrante da expedição exploratória chefiada pelo barão George Henrich von Langsdorff no trajeto Cuiabá – Belém entre 1825 e 1829, durante o trecho em que a expedição passava pela região amazônica. Ao longo do diário de campo de Hércules Florence, é possível destacar diversas passagens em que o estranhamento da alteridade é afirmado e ressaltado, assim como o deslumbramento e temor quanto à floresta. Em um trecho onde descreve sobre os indígenas Apicás, Florence escreve:

Estudemos esses índios em suas matas; acharemos o sentimento de cada um a bem de todos; consideremos a civilização, veremos que cada qual só em si cuida não que o estado selvagem possa ser jamais aceitável e de desejar – ainda ali vi mulheres fazerem de suas fezes o que fazem os cães. Embora escoimado de seus defeitos, esse estado não passaria de um período de infância. Cem vezes preferível é a civilização com todos os seus horríveis tormentos: aí há a luta pelo bem, a melhor partilha que o homem possa aspirar. (FLORENCE, 2007, p. 224)

O indicativo de superioridade explicitado no final do trecho também se mantém durante o encontro com os Mundurucus, assim como a desconfiança para com seus pertences, “[...]”

temendo que os selvagens os descobrissem e saqueassem [...]” (FLORENCE, 2007, p. 245). Considerando estas descrições e o estranhamento mútuo entre explorador e nativos, nota-se o semblante conciso e desconfiado com que os indígenas foram retratados pelo artista (figura 39), semelhante à fotografia feita por Frisch em 1867 (figura 40).

Figura 39 - "Apiacás. Ornamento para usar na mão", desenho de Hércules Florence



Fonte: FLORENCE, H. 2007, p. 211.

Figura 40 - “Índios com zarabatana”, fotografia de Christopher Albert Frisch, 1867.

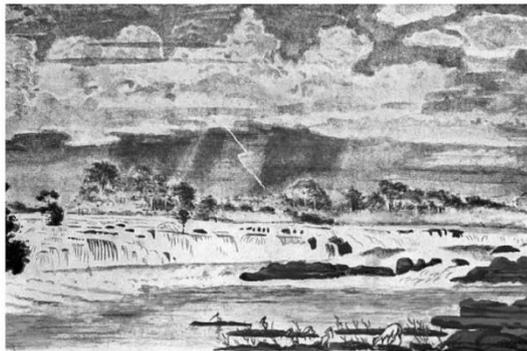


Fonte: Instituto Moreira Salles, 2021.⁴⁶

⁴⁶ Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/6578> Acesso em 05 mai 2021.

Ao analisar os registros visuais da flora e fauna amazônica também é possível encontrar semelhanças entre os trabalhos de Florence e Frisch: a floresta e seus espécimes adquirem um retrato imponente, suas características naturais são exaltadas e sua abundância é constantemente referida no diário de campo do explorador oitocentista, como mostra a figura 41. A narrativa de que a região ainda estava por ser descoberta também aparece em trechos do relato de Hércules Florence, quando este se refere a uma ilha próxima ao Salto Augusto: “[...]Pé humano ainda não a pisou. Pisá-la-á um dia, quando a civilização tiver penetrado nessas regiões? É o que se pode afirmar com toda a segurança.” (FLORENCE, 2007, p. 232). A suposição de que os indígenas pudessem ter alcançado o local não é cogitada pelo viajante, a civilização faz referência apenas ao homem europeu; na fotografia de Frisch a natureza também é protagonista e sua vastidão é posta em evidência, como indica a figura 42, ao exibir o jacaré em primeiro plano e a outra margem do rio ao fundo.

Figura 41 - "Salto Augusto, parte além da ilha.", desenho de Hércules Florence



Fonte: FLORENCE, H., 2007, p. 233

Figura 42 - "Jacaré", fotografia de Christopher Albert Frisch, 1865



Fonte: Instituto Moreira Salles, 2021.⁴⁷

⁴⁷ Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/20755> Acesso em 05 mai 2021.

Como comentado no capítulo I a atuação e produção fotográfica do lusitano Felipe Fidanza entre os séculos XIX e XX trouxe outro foco para as temáticas da fotografia belenense. Não se tinha mais interesse em expor para as cidades europeias o exótico dos povos originários ou da floresta amazônica, o objetivo agora era demonstrar como o núcleo urbano de Belém estava passando por processos de modificações para replicar o *ambiente* europeu na colônia, como se observa na figura 43. Desse modo, o espaço urbano e as ferrovias se tornaram os novos protagonistas das fotografias, de modo a sobrepujar os sujeitos locais e originários.

Figura 43 – Praça de Belém, 1875



Fonte: PRAÇA de Belém do Pará. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022.⁴⁸

2.3 Uma abordagem decolonial

Em sua formulação crítica à razão colonial e ao conhecimento como poder e colonialidade, Mignolo (2008) justifica que a sociologia latino-americana tem um papel importante no debate epistêmico, o que significa sua constante vigilância à difusão de conceitos e interpretações marcadas por construções ocidentais que obscurecem a diversidade do saber, no mundo. Entende como um exercício epistêmico liberar a diversidade de saberes e as contradições que os acompanha. (CASTRO, 2018, p. 27)

Frente ao trecho que foi exposto acima, o objetivo deste tópico é traçar rotas de como a fotografia pode ser compreendida com base no pensamento decolonial. Imersa na ordem global capitalista e sendo herança de um país colonizado por um regime imperialista, não escapa à

⁴⁸ Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra28609/praca-de-belem-do-para>. Acesso em: 17 de maio de 2022.

sociedade brasileira a inserção no que Aníbal Quijano denomina de “matriz colonial de poder”, que possui quatro domínios interligados: controle da economia, da autoridade, do gênero e da sexualidade, e do conhecimento e da subjetividade.

Segundo Quijano (1992) a relação entre a chamada cultura ocidental e as outras continua sendo uma relação de dominação colonial, ainda que o colonialismo político tenha sido superado. Não se trata apenas da subordinação de outras culturas diante da cultura europeia, mas da colonização do imaginário dos dominados. “*Es decir, actúa em la interioridade de esse imaginário. En uma medida, es parte de él.*” (QUIJANO, 1992, p. 12)

Por assim dizer, portanto, o autor não se refere à colonialidade apenas enquanto repressão cultural, imagética, simbólica e de saberes locais que foram suprimidos por não servirem à lógica da dominação colonial, mas de uma colonialidade do saber, da produção de conhecimento, das imagens, das perspectivas e das significações. Foi ainda, e sobretudo, a imposição dos padrões de expressão dos colonizadores, suas crenças e imagens do sobrenatural que serviram não só para subjugar os saberes dos povos autóctones originários, como também atuam posteriormente como formas de controle cultural e social, muito tempo depois do colonialismo ter sido abolido.

Ainda que atualmente não se entenda o processo de consolidação do poder como dominação, o mesmo não se aplica ao período da chegada dos colonos lusitanos em terras brasileiras, momento em que a estruturação do poder ocorreu de forma violenta e impositiva. Enquanto Quijano (1992) trata do processo de colonialidade cultural para demonstrar que a colonização do imaginário na América Latina conduziu ao extermínio massivo de povos originários, desloca-se esta discussão para corroborar o argumento de que a colonialidade se manteve presente no imaginário brasileiro por meio do artifício da sedução: ela concedia acesso ao poder àqueles que concordavam com o discurso que era produzido e, munidos de acesso, estes o reproduziam. Desse modo, o autor compreende que a liberação das amarras da colonialidade faz parte, enfim, do processo de libertação social do poder em forma de desigualdade, discriminação, exploração e dominação.

Para Mignolo (2017) a decolonialidade é interpretada como o lado oculto da modernidade. Isto é, parte-se da compreensão de modernidade enquanto uma narrativa complexa com início na Europa e que relata positivamente a história da civilização ocidental, ao passo em que oculta as consequências negativas que este desenvolvimento teve nos países e culturas do sul global. As invasões europeias, a ocupação das Américas, o extensivo tráfico de

africanos para as colônias europeias e o massacre dos povos originários são marcas “ocultas” da narrativa da Modernidade. Nesse sentido, entende-se que a decolonialidade é mais do que um conceito acadêmico em oposição à colonialidade vigente, um meio de se pensar e refletir acerca dos acontecimentos históricos de uma sociedade, bem como uma rota de compreensão e afeto das culturas que foram soterradas pelo padrão ocidental. Desse modo, a decolonialidade pode fazer as vezes de instrumento para estudar e construir elementos estéticos e artísticos dessas culturas, como é de fundamental interesse para a construção desta pesquisa.

Ao passo de que – mais do que um pensamento, uma episteme – a decolonialidade é identificada pela ação, pelo despertar da matriz colonial de poder e reconhecimento das consequências da Modernidade e da colonialidade em sua vivência enquanto sujeito (MIGNOLO, 2015) mobiliza-se também que a decolonialidade pode ser interpretada a partir do afeto. Para Favred-Saada:

Se afirmo que é preciso aceitar ocupá-lo [o lugar], em vez de imaginar-se lá, é pela simples razão de que o que ali se passa é literalmente inimaginável [...]. Esse lugar e as intensidades que lhe são ligadas têm então que ser experimentados: é a única maneira de aproximá-los.” (FAVRED-SAADA, 2005, p. 159)

Desse modo, propôs-se como estudo de caso a análise da produção fotográfica da profissional paraense Naiara Jinknss, tendo como recorte as fotografias postadas em seu perfil da rede social *Instagram* durante o ano de 2019. A escolha do trabalho de Jinknss foi motivada por diversos elementos: a) o estilo fotográfico documental urbano que é o carro-chefe do trabalho da artista, em meio a um cenário majoritariamente composto por homens; b) a condição enquanto mulher, negra, lésbica e paraense, encaixando-se em diversas categorias socialmente marginalizadas e/ou excluídas; c) o posicionamento decolonial presente em seu trabalho documental, como demonstrado na oficina ministrada por Jinknss em março de 2021, intitulada “Decolonialidade e protagonismo – A quem pertence as imagens?” e oferecida pelo Festival Veredas, uma iniciativa que tem por objetivo a formação e profissionalização da cena de arte contemporânea do país.

3. UM RECORTE DE BELÉM DO PARÁ POR NAIARA JINKNSS: PERCURSOS DE UMA FOTOGRAFIA DE RESISTÊNCIA?

A partir dos primeiros esboços sobre uma abordagem decolonial da fotografia apresentados no final do capítulo anterior e utilizando o contexto histórico e os modos como as relações de poder perpassam as fotografias como base para o desenvolvimento e consolidação da hipótese de pesquisa adotada durante a dissertação, o último capítulo consiste no estudo de caso do conjunto fotográfico postado por Jinknss no decorrer de 2019, em seu perfil do *Instagram*, de modo a promover um debate entre as discussões abordadas nos capítulos anteriores, assim como analisar as imagens coletadas durante a pesquisa.

O primeiro passo metodológico deste estudo foi realizar a coleta das imagens publicadas no ano-recorte, em fevereiro de 2021, resultando em 435 imagens ao todo; em seguida, realizou-se o processo de triagem que permitisse a exclusão de fotografias que não fossem ambientadas na cidade de Belém do Pará. Deste modo, obteve-se um total de 395 imagens (aproximadamente 90,80%) que se encaixavam nos parâmetros da pesquisa, indicando que a principal atuação documentada de Naiara Jinknss foi na cidade de Belém do Pará; a partir deste resultado, partiu-se a uma categorização dos registros imagéticos, de modo a contribuir na análise do material.

Em maio de 2021 se deu início uma nova etapa de coleta e categorização de dados, esta vez tendo como objetivo reunir as legendas das publicações, assim como o número de curtidas e comentários presentes nestas. Por fim, de novembro de 2021 a fevereiro de 2022 foram coletados e divididos em categorias todos os comentários presentes nos *posts*-alvo de Naiara Jinknss.

Ainda que Bardin (1977) liste a exclusão mútua como uma qualidade essencial durante o processo de categorização, faz-se necessário intervir que a linguagem fotográfica é complexa e multifacetada, passível de diversos entendimentos de acordo com cada interlocutor e, por isso, o aspecto da exclusão mútua não se aplicou na formação das categorias. Deste modo, ainda que as fotografias por vezes contenham elementos que as fazem pertencer a mais de uma categoria, a divisão pôde ser elaborada a partir da identificação dos componentes presentes na captura, na disposição deles nos planos da imagem e na escolha de foco da câmera no momento do registro.

Através desse processo foi possível identificar três eixos temáticos bem definidos presentes no material da fotógrafa, quais sejam: a) pessoas (67%); b) animais (11%) e c)

urbano⁴⁹ (22%). Partiu-se, então, para a definição de dois grupos de análise dentro do *corpus* das publicações: primeiro foram analisadas as postagens, evidenciando o vínculo “cor-legendas”, visto que os dois elementos se apresentam intimamente ligados dentro do trabalho de Jinkns. A seguir foram analisados os comentários presentes nos *posts*, que constituem o segundo grupo de análise.

3.1 Fotografia e texto: uma imagem vale mais que mil palavras?

A partir da análise do material coletado, identificou-se que uma das principais características de Jinkns é a utilização de diversos tons de marrom em seu trabalho. A cor se mostrou predominante nas três categorias, embora vermelho, azul e verde também apareçam de forma frequente nas imagens. Ao longo deste tópico, busca-se compreender os sentidos e interpretações de determinada escolha estética nas obras visuais em foco.

De acordo com Bortoli e Maroto (2001), em um espectro de significado das cores ao redor de diversos países, a cor marrom é percebida aproximadamente ao meio do espectro, sem estar associada fixamente a percepções como “ativo”, “quente”, “vibrante” de um extremo ou “calmo”, “frio”, “pacífico” do outro. Embora o estudo se ocupe do significado das cores dentro da comunicação de marketing, ele oferece um *insight* significativo a respeito dos sentimentos que as cores evocam nas pessoas ao redor do mundo. Partindo da compreensão de que os gostos e preferências de um território colonizado é fortemente influenciado pelo colonizador, é interessante observar que o marrom sequer aparece entre as cores que possuem algum simbolismo, no estudo mencionado, em países ocidentais europeus como Espanha, Portugal e França. Na Itália, entretanto, aparece como símbolo da Terra, penitência e humildade. No Reino Unido, a cor é associada à honestidade e trabalho manual; ao passo que nos Estados Unidos e Canadá é frequentemente ligada a aridez, tédio, pobreza e força, por exemplo. Enquanto os autores expõem os sentidos, muitas vezes, negativos da paleta aos olhos de países europeus e norte-americanos, os autores também demonstram que o Brasil a percebe como “natureza”. (BORTOLI E MAROTO, 2001)

Os primeiros dados ratificam o que Heller (2015) apresenta sobre a psicologia das cores, indicando que o marrom ocupa o primeiro lugar entre as cores menos apreciadas. Segundo a autora, o significado da cor varia de acordo com o nicho em questão. Na moda, por exemplo, o marrom e os tons terrosos são muito apreciados, além de materiais como lã e couro que são

⁴⁹ A categoria “urbano” teve como elementos definidores o foco em elementos de vestuário, objetos, ruas, edifícios e elementos do mobiliário urbano da cidade, como embarcações e transportes públicos.

entendidos como artigos de luxo e possuem essas nuances. No ambiente arquitetônico e no design de interiores também ocorre a valorização desta paleta, visto que remete à natureza, seus elementos e traz uma sensação de aconchego pela naturalidade de seus materiais. (HELLER, 2015) No entanto, ainda assim o marrom não é encarado como uma cor agradável aos olhos da população e, frequentemente, não ganha muito destaque.

No que tange à fotografia documental, Brito [ca. 2019, p. 13] argumenta que “a cor [...] é fundamental para a composição de um argumento, um ponto de vista, ela é expressão de criatividade e subjetividade.” Essa afirmação encontra fundamento tanto nas obras previamente analisadas no segundo capítulo quanto na aplicação estética nas obras de Jinknss; assim, “[...] a utilização de cores nas fotografias documentais pode ganhar os mais diversos significados e estratégias.” (BRITO, [ca. 2019]) O fenômeno de reinterpretação das cores mencionado pela autora é precisamente o que ocorre nas fotografias coletadas para esta pesquisa. A cor marrom, amplamente lida e reconhecida como desagradável entre as pessoas, passa a ser a principal protagonista das imagens, atribuindo uma nova dimensão aos tons terrosos.

É importante indicar que, a partir da análise do material, percebe-se que a coloração das imagens apresenta variações que impactam significativamente na percepção da obra e que vem a se tornar um dos elementos comuns na identificação de categorias dentro do recorte de pesquisa. Variando a saturação, os tons e o posicionamento dos elementos nas imagens, Naiara Jinknss constrói sua versão de um recorte de Belém do Pará marrom, que reivindica os corpos negros, os rios de água barrenta característicos do entorno da cidade e a natureza à qual o marrom da terra remete.

Para além dos elementos visuais presentes nas fotografias, é imprescindível considerar o formato das publicações do *Instagram*, uma vez que os dados foram obtidos a partir de um perfil desta rede social. A plataforma *online* disponibiliza o recurso de legendar as imagens que o usuário compartilha. Analisando as postagens de Jinknss durante o ano de 2019, nota-se que seu posicionamento político é veementemente ressaltado através dos comentários que escreve ao compartilhar seus posts. Como escreveu Benjamin (2017, p. 70): “E não será função do fotógrafo [...] revelar a culpa nas suas fotografias e apontar o dedo aos culpados?”, isto é o que Naiara Jinknss busca fazer através de seus registros – visuais e textuais.

Em um post escreve:

"Quando a gente se sentir privilegiada e entender o quanto já amadurecemos, devemos perceber aí, a importância em estudar sobre feminismo.

Não adianta se dizer feminista se seu discurso for limitado à nudez. A liberdade que você tem com seu corpo não pode servir como base de empoderamento, ainda mais se seu corpo estiver dentro dos padrões de gênero, racial e social exigidos pela sociedade. Se empoderar não é o suficiente, mas se aceitar é fundamental.

Ser feminista é entender que existem inúmeros tipos de feminismos. Compreendendo que cada indivíduo tem um tempo e um histórico-social. E que muitas vezes precisa-se levar em consideração as suas vivências, para então ter uma conclusão superficial sobre este indivíduo.

Limitar-se à problematizações de facebook, conversar somente com as mulheres da sua bolha, achar que igualdade é o suficiente, militar criando rivalidade feminina entre suas amigas; Ou de você para outra mulher. Está longe de ser feminismo!

O caminho para o entendimento do feminismo é traiçoeiro e é um exercício diário de desconstrução, sem espaço para a vaidade de egos. Então, se você se diz feminista, estude e repense!" (JINKNSS, 17 mar 2019)

Anexo à legenda, uma foto que mostra um homem sentado de costas para a câmera, em meio ao Mercado do Ver-o-Peso, vestindo uma blusa que possui a silhueta de um corpo feminino em uma pose sexy com a calcinha abaixada à altura das canelas – ver figura 43. A normalização deste tipo de vestuário, que sexualiza corpos femininos, é um lembrete presente no cotidiano das condições de vida da população das mulheres no Brasil e da discussão sobre as pautas feministas presente em certos círculos sociais. As bases frias dos tons de marrom presentes na fotografia – principalmente no piso, na pele dos homens e no próprio desenho de silhueta – corroboram a intensidade e importância do tema que está sendo discutido na legenda. Como será discutido nos próximos itens, o duo imagem-texto na obra de Naiara Jinknss possui uma relação intrínseca de sentidos.

Figura 44 – Sem título



Fonte: *Instagram* de Naiara Jinknss, 2019.⁵⁰

O marrom dos corpos n’ “o breu da mata escura e o silêncio da noite” (JINKNSS 2019)

A análise das fotografias indicou que, quando se trata da categoria “pessoas”, Nay Jinknss trabalha predominantemente com tons de marrom-avermelhado/marrom-arroxeadado escurecido, tonalidades que se assemelham ao café e também uma variação de cor que se aproxima de uma base alaranjada. É interessante ressaltar que a escolha dessas cores, apesar de estarem dentro da paleta “marrom”, denota subcategorias e sentidos que se entrelaçam com as legendas que a fotógrafa utiliza para apresentar as imagens.

Ao escrever legendas poéticas, reflexivas ou mesmo informativas sobre temas como negritude amazônica, violência da mulher e violência racial, Jinknss adota uma paleta fria e sóbria em que o marrom com base arroxeadada aparece muito saturado. Por ser um tom escuro, a cor se destaca na fotografia como ponto focal. A sobriedade de cores reflete a profundidade do tema que está sendo apresentado pela fotógrafa. As figuras 44 e 45, apresentadas abaixo, mostram mãos de trabalhadores do Mercado do Ver-o-Peso em detalhes. Nas legendas das publicações em que foram postadas, lê-se: “O breu da mata escura e o silêncio da noite” e

⁵⁰ Disponível em: <https://www.Instagram.com/p/BvIW6E4h3cG/> Acesso em: 04 fev 2021

“Afroamazônica, 2019”, respectivamente.

Figura 45 - “O breu da mata escura e o silêncio da noite”



Figura 46 - “Afroamazônica, 2019”



Fonte: *Instagram* de Naiara Jinknss, 2019.⁵¹

Fonte: *Instagram* de Naiara Jinknss, 2019.⁵²

Juntamente com a cor e as legendas, a posição focal da câmera apresenta ao espectador uma cena intimista, um recorte do corpo dos fotografados. As mãos cobrindo o rosto na figura 44 corroboram à realidade visceral do silêncio mencionado, assim como as mãos repousando sobre o ventre na imagem 45 refletem uma longa caminhada de existência – não só da modelo, mas das “afroamazônicas”⁵³ que vieram antes dela. A paleta fria complementa um histórico de tradições invisíveis que eternizam estes momentos.

Na figura 46, por exemplo, Jinknss trabalha uma paleta que realça os tons de marrom e azul, ao invés de ressaltar os tons amarelados e vermelhos ou de aplicar o tratamento monocromático. Ambientada no Mercado do Ver-o-Peso, a imagem foge à diegese comum identificada no primeiro capítulo, que captura a abundância de frutas coloridas ou a figura humana distante e solitária. Pelo contrário, o cenário indica o fim da feira em uma paleta sóbria marcada pelo tom terroso do marrom saturado enquanto o homem olha para a câmera esboçando

⁵¹ Disponível em: <https://www.Instagram.com/p/BxGQLjyh9KX/> Acesso em 04 fev 2021

⁵² Disponível em: <https://www.Instagram.com/p/ByVcO7oBALV/> Acesso em 04 fev 2021

⁵³ A categoria “afroamazônica” é utilizada diretamente por Naiara Jinknss como título da fotografia. Por este motivo foi adotada no parágrafo, apesar da pesquisa não se aprofundar na conceituação do termo.

um sorriso. Em seu peito e, em parte, protagonista da fotografia também, a corrente prateada com o pingente do emblema de um dos maiores times paraenses brilha.

Figura 47 - “A romantização do termo ‘moreno’ como apagamento e rejeição da identidade Afroamazônica, 2019”



Fonte: *Instagram* de Naiara Jinkns, 2019.⁵⁴

A figura 47, por sua vez, é acompanhada de uma legenda dissertativa com foco no aspecto político e social e apresenta uma mulher negra retinta com o rosto marcado por cicatrizes e olhos de fundo amarelado e manchas vermelhas. Mais uma vez a paleta de tons frios e sóbrios é aplicada para chamar atenção ao tema que está sendo discutido na publicação.

Figura 48 – Sem título

⁵⁴ Disponível em: <https://www.Instagram.com/p/B3xveLSBVC4/> Acesso em 04 fev 2021



Fonte: *Instagram* de Naiara Jinknss, 2019.⁵⁵

O foco no rosto, deixando o fundo quase totalmente indiscernível, reforça o texto que Jinknss escreve sobre a urgência do assunto:

Mulheres negras na base da pirâmide social - A elas são destinados os trabalhos com as remunerações mais baixas, com funções quase sempre ligadas ao trabalho doméstico e informal. Diante de qualquer crise no mercado de trabalho, estão no primeiro grupo a ser afetado. Fora isso, enfrentam ainda toda a violência explícita ou velada praticada em hospitais, com atendimentos desumanizados e altos índices de mortalidade materna, e dos órgãos de segurança – com os sucessivos assassinatos da população negra dentro e fora do cárcere - genocídios. Para reverter o quadro existe a necessidade de políticas públicas efetivas e do mundo dar visibilidade às pautas levantadas por mulheres. Entendendo a complexidade de suas narrativas e as interseccionalidades que nos atravessam. (JINKNSS, 11 ago 2019)

Para Walter Benjamin (2017) a fotografia estaria fadada a permanecer em um limbo impreciso se não houvesse legendas escritas que auxiliassem na leitura das imagens feitas pelos fotógrafos. Segundo o autor, legendar as fotografias faz com que elas deixem de ser um registro fugaz no tempo e permite que o observador prossiga com os mecanismos associativos.

Assim, mesmo que se compreenda a pluralidade de sentidos que a imagem fotográfica é capaz de portar, as legendas ainda possuem grande participação na experiência sensorial fotográfica. Busca-se em Castro a compreensão de que experiências sensoriais não são eventos fortuitos, mas são construídas a partir de elementos e temáticas da vida cotidiana, além de

⁵⁵ Disponível em: <https://www.Instagram.com/p/B1AicRmhliU/> Acesso em 04 fev 2021

“partes integrantes das estratégias que essas pessoas utilizam na sua pragmática, no uso que fazem das coisas do mundo” (CASTRO, 2020, p. 295). Desse modo, ao apresentar, convencer, comentar ou persuadir o espectador através do texto escrito, é possível que as imagens adquiram outros sentidos que não necessariamente aqueles que viriam à tona sem o recurso textual. Desse modo, a dinâmica cor-legenda que foi verificada ao longo da produção de Jinkns corrobora o pensamento de Benjamin ao guiar a reflexão do espectador à intenção da fotógrafa.

No caso das fotografias de pessoas feitas durante as procissões do Círio de Nazaré de 2019⁵⁶ apresentam uma base avermelhada na coloração marrom e frequentemente possuem elementos externos que ressaltam o vermelho na composição da cena. Essa combinação aparece, por exemplo, nas imagens a seguir que retratam coroinhas durante a Trasladação – uma das procissões do Círio, acontece na noite anterior à procissão principal. Apesar da utilização de tons mais fechados e sóbrios, a tonalidade da figura 48 é quente evocando o sentimento de austeridade e intimidade, em se tratando de uma celebração de fé.

O tom cálido não transmite, por exemplo, o transtorno de um atendimento médico em meio a uma procissão com milhares de pessoas, mas transforma o momento em uma demonstração de força e união, apresentando os elementos marrons e vermelhos em um fundo coeso e forte que carrega o corpo claro do devoto na maca (figura 49).

⁵⁶ O Círio de Nazaré é a maior manifestação brasileira de fé e devoção à Nossa Senhora de Nazaré e acontece em Belém do Pará durante ao longo do mês de outubro, há mais de 200 anos. Foi reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial pelo IPHAN em 2013 e Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO em 2014.

Figura 49 – “Alguns registros que fiz com câmera na Trasladação, 2019.” 1



Fonte: *Instagram* de Naiara Jinknss, 2019.⁵⁷

Figura 50 – “Alguns registros que fiz com câmera na Trasladação, 2019.” 2



Fonte: *Instagram* de Naiara Jinknss, 2019.⁵⁸

Jinknss também utiliza o recurso desta coloração específica com tons quentes para transformar em tela de pintura o corpo das pessoas retratadas e ressaltar os objetos que eles carregam consigo. Na imagem 50, a pele negra oferece um contraste para que as contos vermelhas do terço sejam percebidas quase que instantaneamente ao olhar a imagem, capturando a versatilidade da cor marrom em pequenos detalhes. Na fotografia seguinte, o marrom aparece novamente como *canvas* para a captura da água escorrendo sobre a pele do devoto que aparentemente está sentado no momento da captura (figura 51). A própria água tem uma simbologia forte dentro do contexto do Círio de Nazaré, uma vez que a procissão principal reúne milhões de devotos pelas ruas da cidade. Tornou-se tradição lançar água aos devotos que acompanham a corda, um dos principais símbolos da celebração, com o intuito de amenizar a temperatura e oferecer alívio momentâneo aos fiéis.⁵⁹

⁵⁷ Disponível em: <https://www.Instagram.com/p/B3qF0P7hiLB/> Acesso em 04 fev 2021

⁵⁸ Disponível em: <https://www.Instagram.com/p/B3qF0P7hiLB/> Acesso em 04 fev 2021

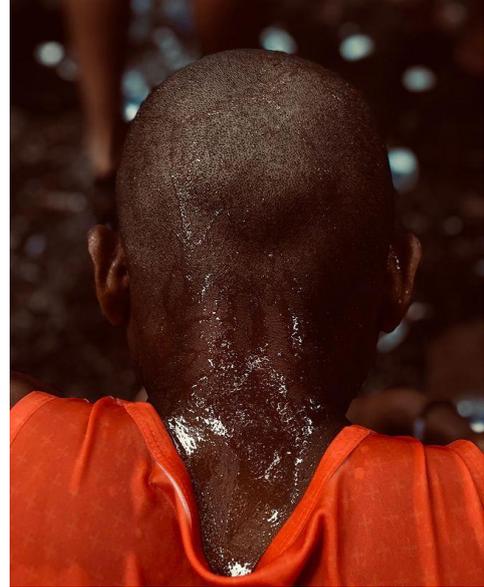
⁵⁹ Durante o trajeto, milhares de pessoas carregam a corda com o intuito de pedir pela intercessão de Nossa Senhora de Nazaré em alguma causa ou agradecer graças alcançadas.

Figura 51– “Alguns registros que fiz com câmera na Trasladação, 2019.”³



Fonte: *Instagram* de Naiara Jinknss, 2019.⁶⁰

Figura 52– “Cores e amores que teu povo quer te dar, Círio 2019.”



Fonte: *Instagram* de Naiara Jinknss, 2019.⁶¹

Outra tonalidade identificada nesta categoria é o marrom claro de base alaranjada, muito similar às cores dos rios da região de Belém do Pará, por causa do barro presente em suas águas. Identificou-se que o marrom claro é predominante em imagens sejam ambientadas na ilha do Combu, que fica na cidade de Belém, e que envolvam corpos aquáticos. Como exemplos as imagens abaixo demonstram, respectivamente, como a escolha por uma coloração mais clara trouxe leveza para a foto juntamente com elementos azuis e verdes de fundo, além da incidência da luz solar e a atmosfera das crianças brincando (figura 52). Na próxima, a água marrom e turva com poucos reflexos que revolve ao redor do corpo marrom claro confere misticidade à cena (figura 53). Um encontro de marrons cercado pelas águas do rio, ao que se soma a legenda “cobra grande da Sé” (JINKNSS, 2019), em alusão a uma das lendas urbanas da cidade.

⁶⁰ Disponível em: <https://www.Instagram.com/p/B3qF0P7hiLB/> Acesso em 04 fev 2021

⁶¹ Disponível em: <https://www.Instagram.com/p/B3kFbOzBFST/> Acesso em 04 fev 2021

Figura 53 – “O avaliador de saltos ornamentais, 2019.”



Fonte: *Instagram* de Naiara Jinknss, 2019.⁶²

Figura 54 – “Cobra grande da Sé”



Fonte: *Instagram* de Naiara Jinknss, 2019.⁶³

No entanto, toma-se nota de uma fotografia em específico que possui uma paleta de tons claros, mas à qual a fotógrafa legenda “Será o fim das nossas raízes” (JINKNSS, 2019). A quebra de expectativa realizada nesta publicação, levando em consideração os padrões que foram analisados neste tópico, faz com que o primeiro impacto seja o espectador apreciar a longevidade de um corpo idoso e suas marcas para logo depois ser confrontado com a afirmação do fim (figura 54). A pele repuxada sobre os ossos, as mãos que abrem a blusa para expor o colo e as marcas do tempo na pele guiam o observador a refletir sobre qual fim está sendo anunciado.

Figura 55 – “Será o fim das nossas raízes, 2019.”



Fonte: *Instagram* de Naiara Jinknss, 2019.⁶⁴

⁶² Disponível em: <https://www.Instagram.com/p/BxqdmthOli/> Acesso em 04 fev 2021

⁶³ Disponível em: <https://www.Instagram.com/p/BwiPjDLBVSS/> Acesso em 04 fev 2021

⁶⁴ Disponível em: <https://www.Instagram.com/p/B1cu54Oh8m5/> Acesso em 04 fev 2021

Por fim, o último padrão identificado durante a análise de cores da categoria “pessoas” foi aquele utilizado em imagens de shows e eventos. Embora algumas imagens apresentem a forte presença do marrom (figuras 55 e 56), nestes ambientes se notou um desprendimento maior da fotógrafa em relação à paleta cromática de sua obra. Houve experimentações com outras cores e efeitos, como o azul, violeta, vermelho, preto e branco. Tais experimentações ressoam vagamente a diegese cinemática de Luiz Braga, embora Jinknss atribua contexto à estética *cyberpunk* e, assim, torne-a palpável (figuras 57 e 58).

Figura 56 – Sem título



Fonte: *Instagram* de Naiara Jinknss, 2019.⁶⁵

Figura 57 – Sem título



Fonte: *Instagram* de Naiara Jinknss, 2019.⁶⁶

⁶⁵ Disponível em: <https://www.Instagram.com/p/B1qvpgpBarF/> Acesso em 04 fev 2021

⁶⁶ Disponível em: <https://www.Instagram.com/p/B1zeNxOBjSR/> Acesso em 04 fev 2021

Figura 58 – Sem título



Fonte: *Instagram* de Naiara Jinknss, 2019.⁶⁷

Figura 59 – Ladrão, 2019.



Fonte: *Instagram* de Naiara Jinknss, 2019.⁶⁸

O vermelho, branco e azul que indagam “Não foi sempre dito que o negro não tem vez?” (JINKNSS, 2019)

A análise do material coletado indicou que as cores predominantes na categoria “animais” são o branco, o azul e o vermelho, embora o marrom também apareça com frequência. Desse modo, foi possível distinguir três subclassificações do material, de acordo com a escolha de cores, os elementos e as legendas das publicações. Em primeiro lugar, as imagens que mais apresentam elementos de tons marrons ou terrosos retratam urubus no Mercado do Ver-o-Peso, em meio às carcaças de animais das docas.

É interessante apontar o modo como Naiara Jinknss trabalha a imagem dos urubus juntamente com legendas que abordam questões como colorismo ou a negritude. As figuras a seguir fazem parte de uma publicação com dez fotografias diferentes, onde se lê a legenda “Não foi sempre dito que o preto não tem vez?” e retrata um bando de urubus chegando para se alimentar dos restos de animais. Na figura 59, a coloração marrom suaviza o preto das penas dos urubus e evidencia a textura do asfalto torna a imagem coesa e plana; até mesmo o céu azul é empalidecido pelo tratamento de cor; enquanto a figura 60 apresenta uma intervenção maior do filtro terroso, levando o próprio céu a um tom diluído de marrom, fazendo com que as silhuetas pretas das aves, juntamente com os detritos e o lixo, se sobressaíam juntamente com o

⁶⁷ Disponível em: <https://www.Instagram.com/p/B6YgLzIBOW2/> Acesso em 04 fev 2021

⁶⁸ Disponível em: https://www.Instagram.com/p/B6boOAmhwh_/ Acesso em 04 fev 2021

laranja da lixeira pública.

Figura 60 – “Não foi sempre dito que preto não tem vez? 2019.” 1



Fonte: *Instagram* de Naiara Jinknss, 2019.⁶⁹

Figura 61 – “Não foi sempre dito que preto não tem vez? 2019.” 2



Fonte: *Instagram* de Naiara Jinknss, 2019.⁷⁰

Já na figura 61 o emprego do marrom é mais sutil. A cor preta do animal ainda é suavizada, mas outros elementos de cores diferentes na cena não têm suas características perceptivelmente alteradas pelo tratamento de cor. Apesar disso, a fotografia aparenta ter recebido um filtro marrom geral que retira a vivacidade das cores ao mesmo tempo em que realça os tons terrosos presentes na asa, no punhado de terra perto da pata e a lona do barco ao fundo. Ao estilo de Bob Menezes, o marrom nesta fotografia foi utilizado para uniformizar a cena e conferir um caráter cotidiano e um tanto apático ao registro. Na legenda, escreveu a autora “Colorismo significa, de maneira simplificada, que as discriminações dependem do tom da pele de uma pessoa. Mesmo entre pessoas negras há diferenças no tratamento, nas vivências, violências e oportunidades, a depender do quanto escura é sua pele.” (JINKNSS, 16 mar 2019)

⁶⁹ Disponível em: <https://www.Instagram.com/p/B5CDdpIBIK-/> Acesso em 04 fev 2021

⁷⁰ Disponível em: <https://www.Instagram.com/p/B5CDdpIBIK-/> Acesso em 04 fev 2021

Figura 62 – Sem título



Fonte: *Instagram* de Naiara Jinknss, 2019.⁷¹

Percebe-se então a diferença no tratamento entre as duas categorias, onde uma recebe cores fortes, saturadas e sóbrias para destacar comentários de cunho político e social (no caso da categoria “pessoas”) enquanto a outra recebe um tratamento que pode ressoar como apatia em um primeiro olhar, considerando a leitura geral dos tons, mas que ao mesmo tempo captura a força e atenção no movimento das asas do animal, em uma leitura mais minuciosa da cena.

Ao seguir a análise foi possível identificar que a presença do azul e do branco nesta categoria se encontra muito forte em fotografias cujo foco principal são as garças. De modo geral, estas fotografias não trazem muitas reflexões sociais em suas legendas, mas apresentam forte cunho poético que contribui para criar uma ambiência de leveza e harmonia junto com o aspecto visual da publicação. A figura 62, por exemplo, tem como elemento focal a garça branca em primeiro plano, enquanto outras garças e urubus caminham pelo leito escurecido do rio. Chama atenção também o céu claro ao fundo que harmoniza com a figura do animal principal e também com a legenda da fotógrafa. Por outro lado, na publicação de 13 de agosto de 2019, Jinknss insere a garça entre as fotografias nas quais aborda o protagonismo negro na Amazônia (figura 63). Em paralelo com a publicação em que a fotógrafa explica o que é colorismo, a

⁷¹ Disponível em: <https://www.Instagram.com/p/BvFh1CwBFil/> Acesso em 04 fev 2021

presença da garça nesta publicação é possível sugerir que se refira à multiplicidade de tons de pele que uma pessoa negra pode ter.

Figura 63 – “SALTO, 2019.”



Fonte: *Instagram* de Naiara Jinknss, 2019.⁷²

Figura 64 – “A complexidade do protagonismo negro na Amazônia, 2019.”



Fonte: *Instagram* de Naiara Jinknss, 2019.⁷³

Silveira (2015) escreve que azul e branco são cores que causam a sensação de paz e tranquilidade; enquanto a primeira é descrita por Pastoreau (1997 apud Silveira, 2015) como “cor preferida de mais da metade da população ocidental”, o azul também cria a sensação de expansão dos planos e liberdade. Já o branco da garça irrompe como símbolo de pureza e fragilidade em contraponto com os elementos escuros das fotografias acima. Na figura 66 o brilho do sol é captado como branco em direção ao animal, conferindo harmonia ao clique.

Na figura 64 intitulada “Nunca se esqueça que o vento que venta aqui, também venta lá... 2019”, Jinknss incorpora a água como elemento narrativo em sua fotografia e desloca o foco para o reflexo exato da cena que se forma na poça d’água. O homem aparece em segundo plano, uma vez que a grande estrela da imagem é a garça, um dos animais que podem ser encontrados com muita frequência no Mercado do Ver-o-Peso devido à grande quantidade de peixe fresco que é acumulada no espaço. O foco aqui não é a figura humana, ainda que apareça bastante, mas sim um dos animais-símbolo da feira (juntamente com o urubu que aparece em tantas outras fotografias). O branco das penas se destaca na imagem juntamente com o céu azul

⁷² Disponível em: <https://www.Instagram.com/p/BuKJ2ysBx4d/> Acesso em 04 fev 2021

⁷³ Disponível em: <https://www.Instagram.com/p/B1G7DT4hA-v/> Acesso em 04 fev 2021

refletido no espelho d'água e o marrom vira secundário.

Figura 65 - “Nunca se esqueça que o vento que venta aqui, também venta lá... 2019”



Fonte: *Instagram* de Naiara Jinkss, 2019.⁷⁴

Para finalizar esta categoria, também foi observada a utilização da cor vermelha em três postagens estratégicas que estão ligadas pela escolha de cor, elementos e tema dentro desta análise. Em março de 2019, Naiara Jinkss iniciou a postagem de fotos que possuem um cunho denunciativo a respeito da violência contra a mulher no Brasil e, posteriormente, em Belém e região metropolitana. A série conta com três desses episódios ao longo do ano analisado e retrata animais mortos e ensanguentados enquanto a legenda aborda comentários sobre o tipo de violência mencionado.

Na primeira fotografia da série (figura 65) o espectador é confrontado com a imagem da cabeça de uma galinha morta e o fundo completamente manchado de sangue fresco e vermelho. O tom ferroso é intensificado, ganhando nuances marrons e é possível ver que o rastro de sangue

⁷⁴ Disponível em: https://www.Instagram.com/p/B2wdIifhMR_/ Acesso em 04 fev 2021

vem desde a parte de cima da foto, descendo pelas penas até o momento capturar uma gota antes que ela caia. Escreveu Jinknss na publicação:

Todo mundo viu, ninguém falou um “a” - 2019.

No Brasil, estima-se que cinco mulheres são espancadas a cada 2 minutos; o parceiro (marido, namorado ou ex) é o responsável por mais de 80% dos casos reportados.

Mulheres brancas sofrem violências de gênero. E mulheres negras sofrem além da violência de gênero, violência racial. Ou seja, morrem por serem negras.

Apesar dos dados alarmantes, muitas vezes, essa gravidade não é devidamente reconhecida, graças a mecanismos históricos e culturais que geram e mantêm desigualdades entre homens e mulheres e alimentam um pacto de silêncio e conivência com estes crimes. (JINKNSS, 26 mar 2019)

Figura 66 – Sem título



Fonte: *Instagram* de Naiara Jinknss, 2019.⁷⁵

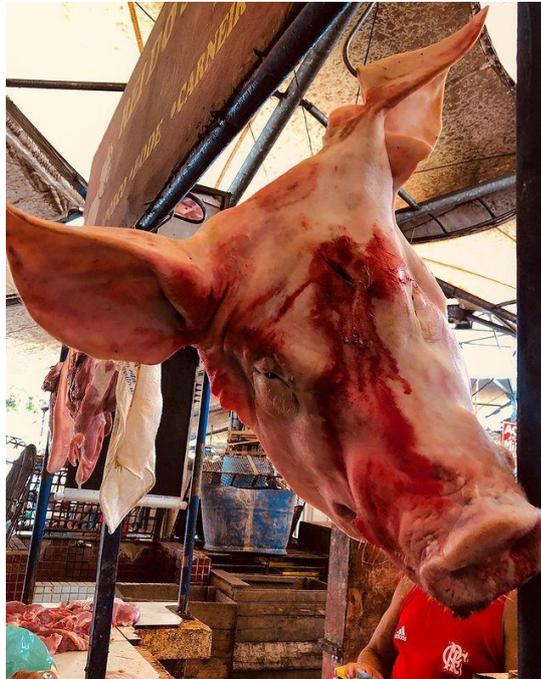
Em junho a fotógrafa publicou um novo retrato da série, dessa vez fotografando uma cabeça de porco pendurada em um box do Mercado do Ver-o-Peso, com um ferimento entre os olhos. Novamente o sangue está presente nesta imagem e escorrendo pelo animal, além das marcas de outros machucados ao longo do focinho e perto das orelhas, mas não há contornos amarronzados ao contrário da primeira. A iluminação natural da cena faz com que o sangue pareça mais escuro, além do tempo de coagulação do ferimento. Não é mais um sangue fresco, mas uma trilha que já está consolidada (figura 66). Sobre esta publicação, Naiara Jinknss compartilhou:

Desde 2015 Ananindeua é o lugar onde mais se mata mulher no Brasil. Com 21,9 homicídios para cada 100 mil habitantes.

⁷⁵ Disponível em: <https://www.Instagram.com/p/BvfbPdnBT5e/> Acesso em 04 fev 2021

Em comparativa ao ano de 2005, que foi registrado apenas três mulheres assassinadas em Ananindeua, o aumento de homicídio foi de 730%. E ainda tem quem passe pano, 2019. (JINKNSS, 06 jun 2019)

Figura 67 – Sem título



Fonte: *Instagram* de Naiara Jinknss, 2019.⁷⁶

Como publicação derradeira da série, a autora publicou em julho do mesmo ano um registro de uma galinha depenada e morta, com a cabeça encostada na parede em cima do que aparente ser um balcão: nesta última imagem não há vestígios visíveis de sangue, mas o balcão apresenta um tom marrom-avermelhado escuro, que lembra a cor do sangue oxidado. Além disso, o vermelho está presente no final da crista do animal em contraste com seu corpo pálido e com hematomas da depenagem (figura 67). A legenda traz o seguinte texto:

Um homem de 19 anos, foi preso na noite de terça-feira (03/07) no bairro do Paar, em Ananindeua, acusado de torturar e ameaçar a ex-namorada. Dentre as atrocidades estava: raspar seu cabelo e o ato de obrigá-la a comer fezes de animais.

Ainda com a faca, “Márcio” cortou superficialmente o rosto da vítima no formato da letra “M” em sua testa, jogou sabão em seus olhos, urinou em sua boca, fez a referida comer fezes de cachorro, jogou água sanitária em seu rosto e gravou um vídeo após realizar as lesões. O vídeo foi enviado aos familiares da mulher agredida.

Ananindeua é um dos piores lugares para ser mulher! Ou você resiste, ou você morre. (JINKNSS, 03 jul 2019)

⁷⁶ Disponível em: <https://www.Instagram.com/p/ByYyV04hblp/> Acesso em 04 fev 2021

Figura 68 – Sem título



Fonte: *Instagram* de Naiara Jinkns, 2019.⁷⁷

Segundo Dondis (1997, p. 64) o “vermelho significa perigo, amor, calor e vida, e talvez mais uma centena de coisas. Cada uma das cores também tem inúmeros significados associativos e simbólicos.” Desse modo, a escolha de captar elementos vermelhos ao tratar textualmente de temas violentos enquanto retrata outro tipo de violência visualmente faz com que incube ao vermelho o sentido de morte e dor. O vermelho sangue das mulheres vítimas de feminicídio que é denunciado literal e metaforicamente pela fotógrafa em seu trabalho. Esta interpretação encontra eco em Silveira (2015) que relaciona o vermelho à sensação de aviso e dor real.

As cores da cidade em que “agora tudo é rio, 2019” (JINKNSS, 2019)

Ao analisar a categoria “urbano”, foi constatada a predominância de tons terrosos e marrons, assim como na categoria “pessoas”; entretanto, identificou-se que as cores e suas aplicações se fazem diferentes em se tratando de imagens que registram os objetos, vestuários, elementos, mobiliário urbano e cotidiano da cidade de Belém do Pará. Enquanto a paleta

⁷⁷ Disponível em: <https://www.Instagram.com/p/BzeUzZuBWWF/> Acesso em: 04 fev 2021

fechada e fria foi utilizada para trazer à tona pautas sociais densas anteriormente e a paleta quente e com tons claros foi aplicada a imagens com temáticas mais leves, na fotografia cotidiana não foi possível estabelecer padrões através das cores.

Dessa forma, as subcategorias foram identificadas por meio de duas variáveis: semelhança temática e legenda das publicações. assim, a primeira subcategoria a ser analisada foram a das imagens feitas durante a Marcha pelo Dias das Mulheres, em 08 de março de 2019. Nestes registros, percebe-se um desvio da utilização do marrom como cor principal, sendo substituído por cores primárias vibrantes: o vermelho, amarelo e azul.

A figura 68, por exemplo, retrata um estandarte cujo texto bordado em paetês é um recado à ex-vereadora Marielle Franco, assassinada a tiros em 2018. O amarelo do estandarte transmite força e energia, ao passo em que o verde reforça essa sensação. O vermelho vivo, aberto, não evoca mais o sangue e a morte, mas a própria resistência inscrita na imagem. Na figura 69 um estandarte rosa se ergue da multidão contra o céu azul, um pedido por justiça e por “nenhuma a menos”, referindo-se à violência contra as mulheres. No canto inferior direito, lê-se a inscrição na cruz alaranjada de aviso “33 mulheres assassinadas entre 01 e 09/01/2019 no Brasil!” Nota-se aqui a versatilidade na comunicação visual de Jinknss ao tratar sobre assuntos de tensão utilizando cores vívidas para não descaracterizar a marcha.

Figura 69 – Sem título



Fonte: *Instagram* de Naiara Jinknss, 2019.⁷⁸

Figura 70 – Sem título



Fonte: *Instagram* de Naiara Jinknss, 2019.⁷⁹

⁷⁸ Disponível em: <https://www.Instagram.com/p/BuxCjeVhaYo/> Acesso em 04 fev 2021

⁷⁹ Disponível em: <https://www.Instagram.com/p/BuxCjeVhaYo/> Acesso em 04 fev 2021

Em seguida foi analisada uma sequência de retratos da imagem de Nossa Senhora de Nazaré no Mercado do Ver-o-Peso. Mais uma vez o verde aparece dominando a cena (figura 70), mesmo desfocado, proporcionando um fundo que transmite esperança, credibilidade e confiança ressaltando a figura de Nossa Senhora segurando o menino Jesus em seu colo. As vestimentas em tom carmim e os acabamentos dourados sobressaem na fotografia, denotando a riqueza dos detalhes na peça. Na próxima imagem, figura 71, vê-se o fundo amarelo e vermelho de pimentas desfocadas aprofundando os contornos amarronzados presentes na pequena estátua. A paleta sóbria incluindo elementos próprios da feira e da cidade – as pimentas e o símbolo de fé – traz uma sensação de familiaridade para o público.

Figura 71 – “Belém respira Círio, 2019.” 1



Fonte: *Instagram* de Naiara Jinkns, 2019.⁷⁷

Figura 72 – “Belém respira Círio, 2019.” 2



Fonte: *Instagram* de Naiara Jinkns, 2019.⁷⁸

Por fim, em 2019, o Mercado do Ver-o-Peso e ruas próximas foram alagados em razão das fortes chuvas combinada com o nível elevado das águas do rio – fenômeno que acontece todos os anos na mesma época, mas que foi especificamente mais intenso naquele ano – e

⁷⁷ Disponível em: <https://www.Instagram.com/p/B3cEySVBzW6/> Acesso em 04 fev 2021

⁷⁸ Disponível em: <https://www.Instagram.com/p/B3cEySVBzW6/> Acesso em 04 fev 2021

Jinknss fez registros deste acontecimento. Na primeira imagem (figura 72), o elemento dominante em cena é o rio tomando a rua. O rio barrento e amazônico, a natureza retomando a cidade. As outras cores funcionam como coadjuvantes para o esplendor do marrom e seus reflexos no movimento da água. A tonalidade branda, sem pender muito para um tom quente ou frio, acolhe a paisagem e o espectador que admira a imagem. É a consolidação do marrom como cor-desejo de Naiara Jinknss.

Figura 73 – “Agora tudo é rio, 2019.”



Fonte: *Instagram* de Naiara Jinknss, 2019.⁷⁹

A figura 73, por sua vez, pode ser interpretada como uma resposta ao discurso hegemônico demonstrado ao longo do segundo capítulo da dissertação. Segundo Possamai (2008, p. 255) “No caso das vistas urbanas, a imagem fotográfica permite observar as transformações ocorridas num determinado espaço através do tempo. O espaço é construído pelo olhar fotográfico através do enquadramento.” Dessa maneira, através do enquadramento de Jinknss o jacaré de miriti se torna quase realista em meio às águas que ocupam a rua em frente ao Mercado do Ver-o-Peso e a legenda da publicação completa a experiência: “Não queremos nossos jacarés tropeçando em vocês.” (JINKNSS, 2019) A fotógrafa empresta o verso da banda Mosaico de Ravena para ilustrar o momento e a letra da música fala diretamente sobre a invisibilidade da região Norte e contesta discurso que o senso comum consolidou no imaginário de outras regiões, como se lê abaixo:

⁷⁹ Disponível em: <https://www.Instagram.com/p/BvXYozIhtDc/> Acesso em 04 fev 2021

Região Norte/ Ferida aberta pelo progresso/ Sugada pelos sulistas/ E amputada pela consciência nacional/ Vão destruir o Ver-o-Peso/ E construir um Shopping Center/ Vão derrubar o Palacete Pinho/ Pra fazer um condomínio/ Coitada da Cidade Velha/ Que foi vendida pra Hollywood/ Pra ser usada como um albergue/ No novo filme do Spielberg/ Quem quiser venha ver/ Mas só um de cada vez/ Não queremos nossos jacarés/ Tropeçando em vocês/ A culpa é da mentalidade/ Criada sobre a região/ Por que que tanta gente teme?/ Norte não é com M/ Nossos índios não comem ninguém/ Agora é só hambúrguer/ Por que ninguém nos leva a sério?/ Só o nosso minério [...] Oh, não!/ Aqui a gente toma guaraná/ Quando não tem Coca-Cola/ Chega das coisas da terra/ Que o que é bom vem lá de fora/ Transformados até a alma/ Sem cultura e opinião/ O nortista só queria fazer parte da nação/ Ah, chega de malfeituuras/ Ah, chega de triste rima/ Devolvam a nossa cultura/ Queremos o Norte lá em cima/ Por quê? Onde já se viu?/ Isso é Belém!/ Isso é Pará!/ Isso é Brasil! (MOSAICO DE RAVENA, 1992)

Figura 74 – “Não queremos nossos jacarés tropeçando em vocês, 2019.” 1



Fonte: *Instagram* de Naiara Jinkss, 2019.⁸⁰

Na próxima fotografia (imagem 74) é possível ver o rio em outra perspectiva; dessa vez o espectador observa a água entrar no tecido da cidade, sem conseguir distinguir onde se inicia o alagamento. As edificações históricas e o céu se refletem na enchente marrom promovem o encontro entre história e meio ambiente em meio a cor que os conecta através da terra, da baía e das pessoas – e que é ressignificada dentro do arcabouço visual de Naiara Jinkss. Através

⁸⁰ Disponível em: <https://www.Instagram.com/p/BvR1JvBh6hS/> Acesso em 04 fev 2021

do trabalho imagético de Jinknss, o marrom adquire novos sentidos. É apresentado como denúncia, aviso, apatia, acolhimento, espiritualidade, alegria e, por fim, resistência e reconhecimento.

Figura 75 – “Não queremos nossos jacarés tropeçando em vocês, 2019.” 2



Fonte: *Instagram* de Naiara Jinknss, 2019.⁸¹

3.2 “Comenta aí o que vcs acharam” (JINKNSS, 2019): uma análise dos comentários nas publicações de Naiara Jinknss

“O comentário eletrônico é uma prática social que faz parte da vida cotidiana de milhares de pessoas.” (CUNHA, 2012, p. 27) Desta maneira, o ato de comentar viabiliza *insights* à maneira como uma publicação está sendo recebida por aqueles espectadores que estão reagindo a ela. Pensar os comentários a partir de uma fundamentação dialógica, em relação não só ao outro como também ao discurso de outrem, permitiu que os dados fossem estruturados em quatro categorias-base para a análise.

⁸¹ Disponível em: <https://www.Instagram.com/p/BvR1JvBh6hS/> Acesso em 04 fev 2021

Tabela 1 – Categorias e número de comentários presentes no *corpus* de pesquisa

Quantitativo de comentários das fotografias de 2019				
Categoria	Favoráveis	Gerais	Desconforto	Desfavoráveis
Nº de comentários	3007	629	127	10

Fonte: Autora da pesquisa

Depois da coleta e organização dos comentários feitos em todas as publicações selecionadas para a pesquisa, procedeu-se à categorização da coleta, de forma a compreender melhor quais tipos de interação estavam presentes na base de dados. Assim, foram delimitadas as seguintes categorias, como verificado na tabela 1: a) Favoráveis – esta caracterização dos elementos coletados compreende elogios, mensagens de suporte e apoio e *emojis* que demonstravam aprovação sobre as publicações; b) Gerais – comentários de ordem informativa ou indicativa, quando os espectadores mencionavam outros perfis para compartilhar as fotografias com estes; c) Desconforto – nesta categoria foram alocados comentários que expressavam diretamente desconforto a respeito do tema tratado, por meio de palavras ou *emojis*; d) Desfavoráveis – por fim, foram observados comentários que possuíam o perfil de crítica negativa à postura da fotógrafa ou às suas publicações.

Do total de 3.772 comentários apurados no material de coleta, aproximadamente 79,71% se mostraram favoráveis às publicações; ao passo que 16,67% do total de comentários consiste em internautas indicando as postagens para outras pessoas ou fazendo apontamentos gerais, de ordem informativa – por exemplo, qual tipo de dispositivo foi utilizado para fazer as fotografias – ou procurando esclarecer interpretações que divergiam da proposta temática. Além desses dados foi constatado que aproximadamente 3,36% dos comentários demonstraram algum tipo de desconforto em determinadas publicações, estando a maioria concentrada na postagem do dia 03 de julho de 2019 (figura 69 apresentada no tópico anterior). Por fim, constatou-se que, dentre quase 3.800 comentários, apenas dez comentários tenham sido de críticas veementemente negativas às publicações (0,26%). A figura 75, abaixo, apresenta as palavras que mais foram mencionadas dentro dos comentários dos internautas:

Na figura 77 (acima) uma idosa sentada no sofá com um pequeno gato preto ao seu lado domina a imagem. As cores claras dos tecidos juntamente com a iluminação evocam a sensibilidade da memória e a aparência de fotografias antigas. A seguir estão listados alguns exemplos nos quais estas emoções foram identificadas (exemplos 1 – 4):

1. Essa foto me tirou lágrimas, por algum motivo fez meu coração sentir a sensação de estar em casa!

Você sem dúvida compartilha registros que vão muito além de fotos, seu trabalho é incrível! ❤️

2. Sinceramente, as suas fotos são as mais humanas que eu já vi, retratam Belém tão intensamente

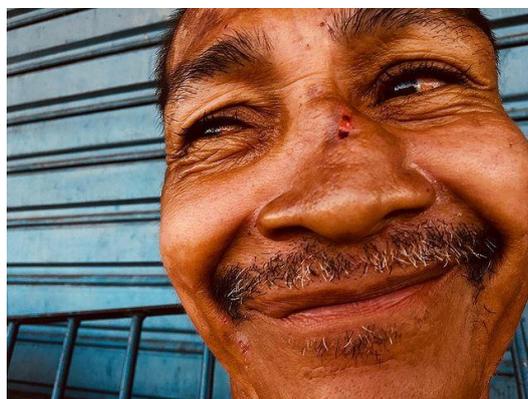
3. Suas fotos são incríveis ❤️ lembrei da minha vózinha ❤️❤️❤️

4. Parece minha bisavó ❤️

(seleção de comentários da postagem do dia 29 de janeiro de 2019. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BtPJSmFBWyD/>)

A mesma categoria revela vários comentários que exaltavam a perspectiva e importância do trabalho de Jinknss: por meio da amostra abaixo, por exemplo, é possível observar como o público percebe na obra de Jinknss uma postura divergente da *diegese comum* trabalhada ao longo do primeiro capítulo desta pesquisa. A figura 78 retrata um homem negro olhando para longe, o rosto deslocado mais à direita da câmera, uma ferida em processo de cicatrização no seu nariz. O sorriso repuxado ressalta as marcas de expressão ao redor dos lábios e o marrom da pele domina o foco central da imagem.

Figura 78 – “No fundo a gente já sabe, não é?”



Fonte: Instagram de Naiara Jinknss, 2019.⁸³

⁸³ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Bu7Vie7ho4P/> Acesso em 04 fev 2021

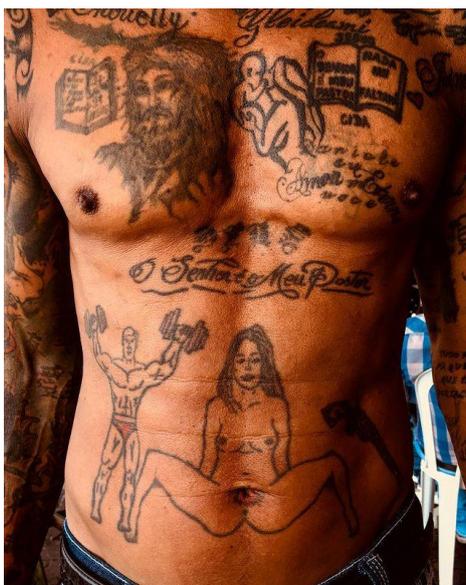
O exemplo 5 foi coletado dos comentários presentes na publicação desta foto e relaciona a produção de Jinknss à resistência e consciência, como demonstrado abaixo:

5. Lindíssima foto ❤️ seu trabalho é lindo, resistência e consciência... OBRIGADA SOU FÃ ❤️👍

(Seleção da postagem do dia 12 de março de 2019. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Bu7Vie7ho4P/>)

Por sua vez, a figura 79 apresenta um torso masculino com várias tatuagens. A arte que mais chama atenção é uma figura feminina desnuda e de pernas abertas, em posição extremamente sexualizada, que utiliza da anatomia abdominal para ter sua compreensão completa. À esta postagem, legenda Jinknss: “A hipersexualização e objetificação do corpo negro”. A amostra 6 foi retirada desta publicação e faz elogios ao trabalho da fotógrafa, ao mesmo tempo em que o caracteriza como cartografia social.

Figura 79 – “A hipersexualização e objetificação do corpo negro, 2019.”



Fonte: Instagram de Naiara Jinknss, 2019. ⁸⁴

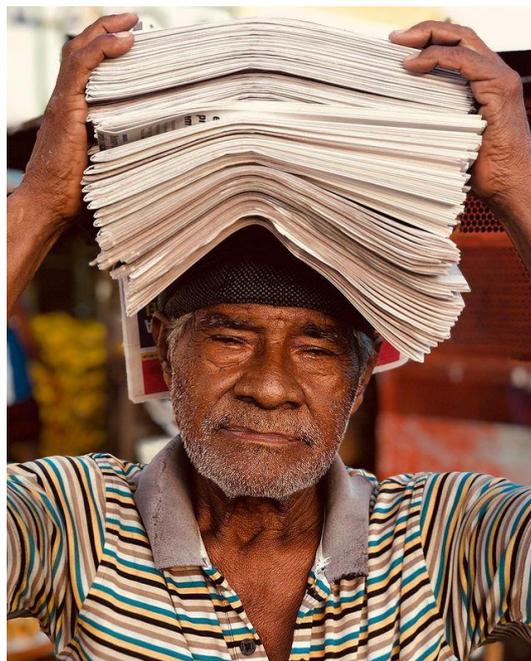
6. Eu sou completamente apaixonado pela tua arte , mulher! Que cartografia social mds ❤️ meu sonho um dia topar ctg pelo veropa e poder trocar uma ideia . Tu me inspira muito ❤️

(Seleção da postagem do dia 20 de março de 2019. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BvP8jKSheKF/>)

⁸⁴ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BvP8jKSheKF/> Acesso em 04 fev 2021

A figura 80 foi extraída da publicação feita no dia 02 de setembro e retrata um idoso negro carregando em sua cabeça uma pilha de jornais. O marrom novamente aparece com saturação alta, em uma base amarelada. Nota-se que ele não olha para a câmera, seus olhos pequenos estão fixos em algo abaixo da linha da câmera. O posicionamento da cena sugere que a imagem foi feita durante o movimento do homem. A amostra 7, coletada a partir desta imagem, apresenta o leque de interpretações que o trabalho imagético da fotógrafa representa para o espectador.

Figura 80 – “Ver o Peso, 2019.”



Fonte: Instagram de Naiara Jinkns, 2019. ⁸⁵

7. Teu trabalho é incrível, pungente de poesia, grito e exposição do pior da humanidade, do melhor da humanidade. Algo de luz que jaz no coração do objeto fotografado, quando abraçado pelo olhar da fotógrafa. Parabéns. Vida longa para tua arte.

(Seleção da postagem do dia 02 de setembro de 2019. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B17VJAcBTwK/>)

Através da quantidade de comentários desta categoria e das amostras selecionadas para exposição, é plausível também inferir que o público de Jinkns mantém uma relação de grande proximidade e identificação com a produção da fotógrafa, como observado nos exemplos a seguir. Na figura 81, observa-se casarões do estilo eclético, muito populares no centro histórico

⁸⁵ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B17VJAcBTwK/> Acesso em 04 fev 2021

de Belém do Pará. As edificações apresentam marcas do tempo e desgaste em seus azulejos também. Urubus estão empoleirados na platibanda vazada do casarão à esquerda enquanto outro espécime sobrevoa a construção à direita. O registro possui um filtro amarronzado que confere a aparência de fim de tarde à cena, reforçada pela posição da luz natural. Dentre os comentários da publicação, selecionou-se a amostra 8 para ilustrar o sentimento de identificação provocado pela publicação.

Figura 81 – “Tudo aqui tem o peso da saudade.”



Fonte: Instagram de Naiara Jinkns, 2019.⁸⁶

8. Estive por aí e já estou, vi seus trabalhos numa galeria. Acompanho faz um tempo, e vi na TV. São fortes, reais e necessários. 🌻🌻🌻

(Seleção da postagem do dia 23 de janeiro de 2019. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Bs_vB4NBtng/)

A figura 82 apresenta uma garça voando de asas abertas em frente ao Mercado do Ver-o-Peso. A cena é tomada pelo realce dos tons de marrom utilizados pela fotógrafa, que conferem um aspecto envelhecido ao registro, ao passo em que a luz natural concentrada no canto inferior direito da imagem sugere que a imagem foi feita no fim da tarde. A figura da garça se mostra imponente frente ao metálico da construção azul ao fundo, resultando na

⁸⁶ Disponível em: https://www.instagram.com/p/Bs_vB4NBtng/ Acesso em 04 fev 2021

captura de um momento de elegância e força do voo do animal. As garças, tanto quanto os urubus, fazem parte do cotidiano da feira e são frequentemente avistadas no local em busca de comida. Sua presença é indicada até mesmo em músicas da cultura popular paraense, como no carimbó “No meio do pitiú” cantado por Dona Onete, artista belenense, que trata do romance entre a “garça namoradeira” e o “malandro urubu” tendo o Ver-o-Peso como ambientação. Na amostra 9 se observa a apreciação do internauta em relação à fotografia de Jinknss.

Figura 82 – “Grita, minha Garça! 2019.”



Fonte: Instagram de Naiara Jinknss, 2019.⁸⁷

9. eu amo demais ser paraense, e me orgulha demais ter artistas como vc na nossa região, que valorizam a mesma. 30 mar

(Seleção da postagem do dia 30 de março de 2019. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BvpiO6XB38U/>)

Embora a categoria de comentários “gerais” também conte com vários elogios ao trabalho de Jinknss, o ponto mais relevante desta categoria foi a percepção de que os internautas se utilizam do espaço das publicações para efetuarem trocas – seja de ordem informativa, de conhecimento ou mesmo indicações – com outras pessoas que lhes são próximas. Foi comum verificar nesta categoria a incidência de entradas em que as pessoas recomendavam a conta de

⁸⁷ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BvpiO6XB38U/> Acesso em 04 fev 2021

Jinkns a outro alguém por diversos motivos, em especial ressaltando novamente a sensibilidade com que as imagens são tratadas, como demonstram os exemplos 10, 11 e 12; já os exemplos 13 e 14 indicam como o espaço também é utilizado para troca de conhecimento e informações sobre os aspectos técnicos da fotografia.

10. @livialucasfotografia pra vc ver a diferença entre fotografar pessoas e retratar histórias, segue ela! ❤️

11. @deavieirabh mana, dá uma olhada nesse Instagram depois. O trabalho dessa mulher é maravilhoso. Ela é maravilhosa!

12. @taisrls @miiladepaula07 acompanhem esse perfil, essa mana consegue capturar a essência Belenense como ninguém 😊

13. Estou fazendo uma pesquisa sobre crimes. Você poderia me dizer a fonte dessa informação? Estou usando as do Ipea, mas não tinha acesso a esses dados que citastes. 🙏

14. @sandrolucaas_ geralmente usa a câmera do iPhone 6 mesmo

(Seleção de comentários a partir do *corpus* de pesquisa. SANTA BRÍGIDA, 2022)

Por outro lado, as amostras abaixo indicam passagens nas quais os espectadores interagiam diretamente com os temas tratados nas publicações. O exemplo 15 mostra a resposta de uma seguidora a um comentário deixado na publicação do dia 03 de julho de 2019, supracitado neste capítulo (ver figura 68), que retrata uma galinha morta e depenada com a cabeça encostada na bancada. O exemplo 16 se refere à figura 48 que apresenta uma mulher olhando fixamente para a câmera, trazendo na legenda da publicação um comentário de Jinkns sobre a posição das mulheres negras na pirâmide social.

15. @rosangelaoliveiratuc a galinha é im nada para a sociedade. É objetificada como comida apenas. Nao é se dasa a importancia para a sua vida. É objeto de exploração. E msm q a Nay tivesse comparado, nao me sentiria ofendida. É uma vida q foi morta por puro desejo e maldade humana. As femeas sao as q mais sofrem no reino animal. E a fotografa pegou sofrimentos q parecem normais no dia a dia, mas q nao sao nada normais. É vc lutar por minorias,mas continua ajudando no sofrimento de minorias. É compactuar c coisas q vc nao pensa, mas q faz e nao se toca. É quer q acabe a exploração, mas continua financiando explorações. Precisas ter olhar mais profundo para as artes alheias. Pq ela quer mostrar algo.

16. @joaquimsampaiofotografia que país é esse? Quem somos nós? Para onde vamos? O que estamos fazendo com nós mesmos e com nossas crianças? O que queremos hoje é para o nosso futuro?

(Seleção de comentários a partir do *corpus* de pesquisa. SANTA BRÍGIDA, 2022)

A figura 83, publicada na sequência de fotografias do dia 02 de setembro de 2019, apresenta várias cabras deitadas com as patas presas em um local pequeno em meio ao contexto da feira. O animal mais próximo da câmera encara a lente e, assim, estabelece um vínculo com o espectador. É possível sugerir que os animais estejam sendo conduzidos ao abate ou à venda. O marrom é realçado nas pelagens, chifres e cascos, ressaltando a impressão de uniformidade ao registro, uma vez que o posicionamento das cabras torna possível que suas cabeças não sejam facilmente reconhecidas e a cena se transforme em uma “massa” de animais. Por fim, o exemplo 17 traz a resposta de um internauta a outrem que o marcou na publicação e acrescenta sua opinião sobre a imagem.

Figura 83 – “Ver o Peso, 2019.” 2



Fonte: Instagram de Naiara Jinkns, 2019.⁸⁸

17. @pwxme muito foda! Acompanho o trampo dela. Essa das cabras tá dando agonia.

(Seleção da postagem do dia 02 de setembro de 2019. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B17VJAcBTwK/>)

⁸⁸ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B17VJAcBTwK/> Acesso em 04 fev 2021

A categoria “desconforto” apresenta comentários em que os espectadores expressaram descontentamento e desconforto provocados pelas publicações feitas por Jinknss. Apesar de contar com apenas 129 registros dentro da totalidade de dados apurados, interessa destacar que 96,89% destas entradas ocorreram principalmente nas fotografias relacionadas à série de feminicídio e violência contra as mulheres, apresentada no tópico anterior, em que a fotógrafa utiliza imagens de animais mortos juntamente às suas críticas nas legendas. Enquanto muitas espectadoras lamentavam as notícias expostas nas publicações, como mostram os exemplos 18, 19 e 20, foram observadas também respostas que demonstravam incômodo com os elementos retratados nas imagens (exemplos 21 e 22).

18. 😞

19. Que horror! Tanto a estatística do feminicídio , como está foto da matança de animais. 😞😞

20. Triste e revoltante realidade de nós mulheres que moramos em Ananindeua!!

21. Carnívoros não passarão! Respeito aos veganos

22. A escolha da imagem foi de uma insensibilidade tamanha. É um cadáver exposto para todos verem. 😞 #paz

(Seleção de comentários a partir do *corpus* de pesquisa. SANTA BRÍGIDA, 2022)

Por último, a categoria de comentários “desfavoráveis” levou em consideração registros que tiveram como cerne a crítica negativa a respeito do trabalho de Jinknss. dentro deste recorte foram observadas dez ocorrências, divididas entre as publicações de 03 de julho e 19 de julho de 2019. É interessante observar que as críticas recebidas na primeira data fazem referência direta ao cadáver de animal retratado na publicação, uma galinha morta, e não à legenda que se referia ao feminicídio – como se lê nos exemplos 23 e 24.

23. @nayjinknss então e o que !?!? Pois ficou uma associação bem infeliz da sua parte. De muito mal gosto por sinal.

24. @nayjinknss Vc pode se justifica como quiser. Mas entendi muito bem a sua ironia. 😞

(Seleção de comentários a partir do *corpus* de pesquisa. SANTA BRÍGIDA, 2022)

Entretanto, os comentários presentes na segunda publicação não estavam ligados ao *post*, mas à crítica que Jinknss havia feito a outro fotógrafo sobre a exploração da cultura

indígena pela publicidade de grandes marcas, sem o cuidado necessário (exemplos 25 e 26). Os comentários foram feitos na publicação que continha a figura 84 e se tratava de uma série de retratos de uma atriz paraense.

Figura 84 – “Fotografei a atriz paraense Natal Silva e foi uma honra conhecer um pouco mais da sua história. Fiquem de olho, neste domingo na revista revistatropo”



Fonte: Instagram de Naiara Jinkns, 2019.⁸⁹

25. Quero atenção. Vou causar polêmica. Patético.

26. @nayjinkns Cara, eu não sou fã do Rafael. Acho que ele tem um trampo legal. (Ponto). Pelo que vi no seu *Instagram*, talvez até tenhamos a mesma postura política.

Mas eu não consigo entender o porque criar polêmica e tentar tirar o trabalho de um cara do ar. Porque os índios aparecem?

É nítido no vídeo que eles não estão sendo explorados ali. Ao meu ver valoriza uma cultura tão nossa é tão pouco valorizada.

Mas engraçado que você vende imagens, indígenas também, correto?

Você se vende no *Instagram* promovendo e exibindo essas imagens também.

E aí quando o outro vai lá e faz um trabalho. Não pode?

Sinceramente eu não entendo.

(Seleção de comentários a partir do *corpus* de pesquisa. SANTA BRÍGIDA, 2022)

⁸⁹ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B0HLx1khuke/> Acesso em 04 fev 2021

Se fotografias são permeadas por atravessamentos políticos e culturais que funcionam como crivo no elegimento de elementos que se destaquem na imagem (CARDOSO E NEVES, 2013), os comentários são a trama resultante da opinião pública, composta por fios (percepções) diferentes e que oferecem um tecido firme e passível de estudo. Mas a que interessa a observação dos comentários e o que pode ser compreendido a partir deles?

Samain (2012) argumenta que as próprias fotografias são memórias, tecidos que precisam ser desvendados pelo olhar do outro para que revelem seus conteúdos. A cada memória eternizada pela lente, uma memória desenrola e se vincula ao que está sendo apresentado. O tecido fotográfico, assim como o tecido das lembranças, é construído a partir do fio discursivo traçado pelo espectador ou recebido por este de algum modo. Lidar com a trama dos sentimentos evocados primeiramente pelo aspecto visual e confrontados com o discurso das legendas é uma tarefa que impacta diretamente a recepção do público.

Desta maneira, ter como objetos de pesquisa publicações do *Instagram* demanda a expansão do olhar crítico quando da análise dos objetos. Não se trata mais apenas de fotografias, legendas ou comentários, mas sim do conjunto formado por estes três componentes. Ao passo em que esta pesquisa considera a fotografia enquanto linguagem e discurso, é imperativo atentar para as imbricações que os elementos textuais trazem para a análise. Além de observar a postura de Naiara Jinkns enquanto fotógrafa e de sua produção imagética, torna-se essencial levar em consideração a participação pública e as falas das pessoas que acompanham ou interagem com o trabalho para que fosse possível analisar o impacto que as publicações alcançaram, a partir de um prisma sociológico.

Ao analisar e observar as respostas dos internautas e seguidores que interagiram com as publicações ao longo do ano-recorte, obteve-se uma compreensão mais ampla do impacto que os registros imagéticos possuem. Deslocou-se a análise do olhar da fotógrafa e partiu-se a uma compreensão mais abrangente, à guisa de entender a resposta do público e as recepções que as fotografias tiveram quando foram publicadas. A pluralidade de olhares e opiniões de diversos internautas tornou possível compreender os sentidos e reverberações que os dados imagéticos provocaram.

Para Fairclough (2001), a intertextualidade indica como textos precedentes podem ser transformados por novo aportes textuais, culminando na reestruturação de discursos existentes e, conseqüentemente, em novos textos. Não é possível, entretanto, desvincular intertextualidade e hegemonia, uma vez que a prática intertextual é “[...] socialmente limitada

e restringida e condicional conforme as relações de poder.” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 135). Neste sentido, as publicações de Naiara Jinkns podem ser consideradas como intertexto visto que se dirigem ao discurso anterior buscando reestruturação e reinterpretação. Com base na quantidade de comentários e curtidas das publicações se percebe também a relevância dentro do cenário fotográfico, outro ponto que corrobora à indicação do discurso fotográfico de Jinkns enquanto intertextualidade e dos próprios comentários enquanto intertexto nas obras analisadas.

O movimento de compreender tanto a linguagem visual quanto a textual, enquanto discursos intertextuais, permite que a análise adquira maior profundidade, uma vez que além de sua inter-relação, é possível conceber estas manifestações como respostas ao discurso hegemônico perpetuado historicamente. As publicações, portanto, contém potencial para serem lidas como objetos de resistência da cultura e identidade belenenses.

3.3 O fim é o começo: percursos para uma fotografia de resistência?

No decorrer deste capítulo foi desenvolvido o estudo de caso, focando a apresentação e análise das publicações no *Instagram* da fotógrafa Naiara Jinkns ao longo de 2019, bem como as interações observadas por parte dos seguidores que acompanham o trabalho da profissional através de seu perfil. Com esta metodologia, buscou-se responder ao objetivo geral da pesquisa: realizando uma análise dos dados a partir da perspectiva decolonial e interpretando a hipótese inicial do estudo – as fotografias de Jinkns podem ser interpretadas como imagens de resistência em face do discurso colonialista vigente?

Para Bosi (2002), quando conjugada juntamente com narrativa, o conceito de resistência se ramifica de duas formas não-excludentes: a resistência como tema; e a resistência como processo inerente à escrita. Uma vez que o autor se ocupava da existência de uma *poesia de resistência*, leva-se em conta seus escritos sobre o conceito fazendo o devido traslado para a narrativa fotográfica. Ora, uma vez que o ato de *resistir* pertence originalmente à esfera ética, não estética (BOSI, 2002), busca-se compreender como os valores da sociedade interagem dentro do campo da arte e emergem nas imagens em questão enquanto atributos de produtos culturais.

A fotografia, enquanto produto cultural de uma sociedade, se encontra perpetuamente atravessada por valores sociais: daqueles que a produzem, dos que a contemplam e de quem a

estuda. No caso da produção de Jinknss, situada no peculiar contexto amazônico que por séculos foi explorado a partir de uma perspectiva hegemônica, contribuindo para a criação e consolidação de um imaginário estereotipado e muitas vezes errôneo, o ato de resistir através da fotografia pode ser identificado através da postura de romper com o discurso reificado e abrir caminho para reflexões e críticas ao mesmo.

Se para Lagazzi (1998, p. 97), resistência “[...] é a batalha do sujeito pelo direito de se colocar, de não aceitar a coerção, é a batalha por um lugar no qual o sujeito se encontre um poder de dizer [...]”, o posicionamento crítico observado tanto nas imagens e legendas de Jinknss no ano-recorte quanto em entrevistas e oficinas disponibilizadas pela profissional demarcam seu pensamento. Em entrevista a João Kulcsár durante o Festival de Fotografia Paranapiacaba 2021, Jinknss se pronunciou sobre a relação entre fotografia e educação:

“Então eu fico pensando muito que a gente precisa repensar esses locais, porque como educadora social isso também é algo que me atravessa porque eu sou daqui, eu moro aqui, eu sofro as consequências desse estereótipo [...] as pessoas quando olham pra Amazônia ou pra região norte, elas conseguem visualizar as florestas, não tem a nossa cara ou tem a figura do indígena como o ser único.[...] Então eu vejo muito como as coisas são reproduzidas, eu vejo também como tudo ao nosso redor ele foi embranquecido, a nossa cultura. Então, gente não se enxerga nas imagens, então tudo isso faz com que eu queira fazer com que a gente se enxergue nas imagens.” (JINKNSS; KULCSÁR. FFP Online #17 • Nayara Jinknss | Festival de Fotografia de Paranapiacaba, Youtube, 30 de junho de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5mUubnF-zlg>)

Nesse sentido, portanto, a presença de predominante de corpos negros no acervo fotográfico de Naiara, assim como a presença de olhares diferenciados sobre o Mercado do Ver-o-Peso – seu objeto de pesquisa há mais de uma década – adquirem novos significados quando confrontados com as perspectivas da própria fotógrafa. A escolha do Mercado, localmente conhecido pelo pitiú característico (o odor dos peixes) e o índice de furtos e assaltos, também está diretamente associada aos conceitos de resistência, uma vez que nas fotografias analisadas ele é retratado com maior proximidade das pessoas, dos animais. Dentro da fotografia de Jinknss o Ver-o-Peso perde o distanciamento de ponto turístico e cartão postal e ganha profundidade nas amenidades do cotidiano, na velocidade das trocas, nas cores negras evocadas nas imagens, no sofrimento humano, nas dores, violências, transgressões veladas e mesmo escancaradas presentes através do olhar da fotógrafa.

À luz das fotografias, escritos, entrevistas e *workshops* produzidos pela fotógrafa é possível perceber como o ato de *resistir* é ponto central para o trabalho da mesma. Mais do que

resistir, Naiara se empenha para que a população invisibilizada pelo discurso hegemônico possa *existir* dentro de seus próprios contextos. A máxima “é preciso ver para crer” se traduz nesta situação de forma que o protagonismo das pessoas belenenses retratadas por Jinknss passa a ser foco das imagens, trazendo estes corpos e histórias para o conhecimento não só do público da artista, mas das pessoas que são impactadas pelas exposições, os leitores das entrevistas, os participantes das oficinas e a sociedade em geral que entra em contato com estes retratos.

Enquanto a modernidade se caracteriza não só pelo privilégio da ciência e da técnica, mas através da negação e apagamento de sujeitos, sociedades, artefatos e culturas considerados inferiores, a re-existência emerge como ponto crítico no processo de confrontar este lado escuro da Modernidade ao qual Mignolo (2016) se referia. Para Maldonado-Torres (2017, p. 27) re-existência é “[...] *es una irrupción que envuelve el pensamiento, la acción, el sentir y la percepción.*”

Compreender a fotografia enquanto linguagem artística inserida no contexto decolonial significa então inferir que as imagens são também espaços de re-existência, da feita que reivindicam histórias e sujeitos apagados pelo discurso colonial hegemônico do país Brasil criado por países europeus. Logo, é possível interpretar as imagens feitas por Jinknss enquanto fotografia de resistência, uma vez que o ato de reafirmar um recorte da cultura e sociedade belenenses, escapando da *diegese comum* e das grades do discurso hegemônico colonial, se apresenta como ponto central no fazer artístico-documental da fotógrafa.

Fotografia e decolonialidade

Walter Mignolo (2015, p. 435) ao tratar do que seria o movimento de decolonizar a estética afirma que seria liberar a *aesthesis*. Esta libertação compreende dois movimentos simultâneos: “*por una parte, desprogramar la filosofía moderna y posmoderna que se amparan en la regionalidad del concepto occidental de estética y, por la otra, desprogramar la estética que reduce la aesthesis a la esfera del arte [...]*”. A *aesthesis* à qual se refere Mignolo engloba o sentir e os sentidos *afetam* o ser humano a todo momento. Sendo assim, *aesthesis* não se limita ao belo e ao sublime, mas corresponde também aos processos e fenômenos pelos quais atores ou instituições sociais manipulam os sentidos, a partir de estímulos. Tais estímulos podem ser criados e também podem ser consequências do controle do sentido e do gosto (retome-se aqui o conceito de etnocentrismo de classe comentado anteriormente).

A interpretação decolonial da estética é um desencaixe da colonialidade da estética

moderna, uma vez que esta foi um discurso filosófico criado na Europa no século VIII com o objetivo de controlar o gosto. (MIGNOLO, 2015) Ao ser interrogado sobre a corrente artística do século XX que procurava recuperar o Outro na arte para potencializar sua identidade ao retratar os primitivos, selvagens, loucos e autodidatas e se esta não rompia com o *canon* dominante, Mignolo respondeu:

Cuando el primitivo, el otro, el salvaje, comienza a intervenir creando su arte y su filosofía estética, estamos ya en el ámbito decolonial. Lo escrito aquí, desde el comienzo de esta conversación, está siendo escrito por el otro, el bárbaro, el primitivo. [...] ya no estamos solo reclamando la pluriversalidad en el campo de lo sensible, sino que la estamos actuando, haciendo, construyendo. (MIGNOLO, 2015, p. 442)

Em outras palavras a inclusão do Outro não atende à estética decolonial, uma vez que o ato de *incluir, integrar* não pertence ao Outro, mas sim àquele que categoriza o Outro. A decolonização da estética não busca a inclusão, mas a liberação da episteme colonial estética. Assim como não se busca instituir uma metodologia decolonial de análise, uma vez que a metodologia se apoia na racionalidade científica instituída pela Modernidade. Diferente de uma metodologia, é necessário compreender que a decolonialidade e o pensamento decolonial parte do *sentir*. É preciso, mais do que um método científico decolonial, um despertar da consciência para que se possa sentir as feridas da colonialidade.

Como se pensar, portanto, a relação fotografia e decolonialidade? É possível sugerir a interpretação de uma chamada fotografia decolonial? Frente à epistemologia da decolonialidade apresentada a partir dos conceitos de Walter Mignolo e Aníbal Quijano, é cabível para esta análise interpretar a produção imagética de fotógrafos urbanos locais enquanto fotografias decoloniais, uma vez que estes profissionais estejam atentos ao despertar da consciência para o rompimento da episteme colonial. Posto isto, acredita-se que ainda não é possível pretender alcançar um desprendimento total da matriz colonial de poder, uma vez em que se está inserido em uma sociedade que sofre as consequências até hoje de um processo colonial que teve origem com os lusitanos e que se adaptou ao longo do tempo.

Em um cenário onde fotografia e memória estão intimamente associadas e são amplamente divulgadas nas redes sociais, não é possível desvincular imagens e significado político, como foi demonstrado ao longo de toda a dissertação. Desse modo se entende que a produção de Naiara Jinkns tensiona provocações e reflexões acerca da vivência belenense e, mais frequentemente, do Mercado do Ver-o-Peso e com isso propõe que seu público, através das legendas em suas publicações, pense sobre as questões que a fotógrafa apresenta sobre

cultura, tradicionalidade, relações sociais e hierarquias que se desenrolam em frente às suas lentes. As cores fortes, experimentações, abordagens e aproximação que Naiara desenvolveu com os trabalhadores locais também foram elementos motivadores para a escolha de sua obra como estudo de caso nesta dissertação.

Para Madina Tlostanova (2011), a criatividade decolonial na arte se manifesta em maneiras de liberar o conhecimento e o ser (à guisa de Mignolo) por meio da subversão, da resistência, re-existência e da superação da modernidade e de suas engrenagens criativas, normas e limitações.

El sujeto remueve las capas colonizadoras de la estética normativa occidental y adquiere o crea sus propios principios estéticos, emanados de su propia historia local, de su geo- y corpolítica del conocimiento. Un individuo que se comunica con un arte de ese talante aprende a abarcar la enormidad del anti-sublime decolonial y a identificarlo en su totalidad. (TLOSTANOVA, 2011, p. 18)

O anti-sublime decolonial discutido pela autora não é universal como o sublime kantiano, mas se apresenta como uma consciência que não foi forjada pela cultura, ou seja, “pura”, que necessita de uma sensibilidade decolonial, sem a consciência dos produtos nocivos da colonialidade. Dessa forma, é necessário um entendimento ativo da comunidade decolonial ao invés de uma sensibilidade passiva. A arte decolonial vai além do julgamento entre belo e feio, superior e inferior, mobiliza a compreensão de si e da sociedade em que o sujeito está inserido e suscita solidariedade, indignação e participação. Para além da passividade da relação sujeito – objeto, o anti-sublime decolonial tensiona a *ligação* entre os dois, uma vez que a obra de arte revolve o não-estar do sujeito nas tramas da colonialidade global.

Schlenker (2012) entende que a opção decolonial para a interpretação de fotografias pressupõe três eixos principais: fazer uma leitura crítica para desmontar a colonialidade visual, saindo da coisificação praticada pelo olhar colonial e partindo a humanização enquanto prática decolonial; diluir as zonas de ação visual, ou seja, des/re-aprender as possibilidades de representação a partir da comunidade; e (re)pensar a relação arte – comunidade. Neste sentido, reconhece-se na obra de Jinkns a postura decolonial através da colorimetria, estética, motivos e temas tratados ao longo das fotografias feitas em 2019. Para além do aspecto visual, identifica-se também a pertinência à decolonialidade nas legendas e reflexões presentes nas publicações analisadas e refletidas e/ou correspondidas nos comentários dos espectadores que tiveram contato com as imagens pelo *Instagram*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em agosto de 2019, nos salões do Sesc da Avenida Paulista, em São Paulo, um banner se erguia anunciando uma programação com a fotógrafa belenense Naiara Jinkns. Contrastando com a estética documental da profissional anunciada, a galeria expunha grandes plotagens com as fotografias em preto e branco de Sebastião Salgado sobre a "Amazônia". Não era a primeira vez que se entrava em contato com o nome de Jinkns, mas seria a primeira vez que a diferença de olhares chamaria a atenção, dando início a questionamentos no campo das imagens, da fotografia e da comunicação.

Em função da pandemia de Covid-19, o Congresso Nacional sancionou em março de 2020 o pedido de calamidade pública no país, ao passo que o Ministério da Saúde declarou estado de transmissão a nível comunitário em todo o Brasil, concomitantemente. Desta maneira, o Conselho Nacional de Saúde emitiu a recomendação de manter o isolamento social durante a pandemia. Logo, inicialmente formulada como etnografia, a pesquisa ganhou contornos de inspirações netnográficas para que pudesse ser conduzida de forma totalmente *online*.

Ao longo de dois anos, o foco da pesquisa deu uma guinada em direção à discussão decolonial e à manifestação das formas de poder por meio da fotografia. Percebeu-se o quanto é necessário trazer essa temática sob a lente comunicacional e as ramificações de estudo que essa empreitada possibilitaria. Desde que o corpo do projeto se tornou factível e consolidado, a pergunta-chave da dissertação permeou profundamente os mais diversos assuntos, mobilizou conceitos e buscou fundamentação a partir de outras áreas. Esta pesquisa, portanto, é a investigação pluridisciplinar do objeto polissêmico que é a fotografia.

Inserida na discussão temática Imagem, Poder e Decolonialidade, esta dissertação procurou responder o questionamento: “de que modo a produção fotográfica de Naiara Jinkns pode ser interpretada como imagem de resistência dentro das relações de poder presentes no discurso sobre a Amazônia?” O objetivo geral se centrou em realizar uma análise decolonial das fotografias feitas em Belém do Pará por Naiara Jinkns, fotógrafa local, durante o ano de 2019 e publicadas em seu perfil do *Instagram* no mesmo ano. A hipótese sustentada durante a pesquisa foi a de que tais fotografias poderiam ser lidas como imagens de resistência frente ao discurso hegemônico produzido sobre a Amazônia.

Do mesmo modo que a fotografia pode ser interpretada como uma viagem pela memória, este material foi organizado de modo a conduzir o leitor em uma viagem pela história

visual da Amazônia belenense. Ao longo do primeiro capítulo, apresentou-se uma fenomenologia da fotografia documental, estabelecendo que as capturas fotográficas possuem discursos e narrativas outras a serem dadas pelo sujeito diante de seu próprio significado subjetivo, além das concepções atribuídas pela sociedade na qual ele está inserido.

Através da problematização da produção fotográfica de diversos profissionais atuantes em Belém do Pará como Luiz Braga, Bob Menezes, Ana Catarina, Elza Lima e Paula Sampaio foram identificados, por meio de um olhar crítico atual, elementos comuns aos registros dos profissionais supracitados, possibilitando cunhar o conceito de diegese comum ao se referir a estas imagens. O reflexo dessa diegese identificada revela, sob a perspectiva da decolonialidade, a presença do discurso estereotipado das populações amazônicas, das quais foi extraída a pluralidade e especificidade cultural, conformando indivíduos particulares sob a alcunha de "sujeito amazônico" e replicada como evidência histórica. Por meio das imagens analisadas ao longo do capítulo e da discussão desenvolvida a partir dos elementos comuns identificados nas diferentes diegeses apresentadas, aponta-se como o discurso hegemônico e o estereótipo do que seria a Amazônia se apresenta ramificado e intrincado mesmo nas produções de fotógrafos locais e reforçam o imaginário vigente sobre a região. Ao que a produção fotográfica de Naiara Jinkns em 2019 pode ser compreendida como um ponto de ruptura na tradição fotográfica quando comparada aos demais profissionais analisados.

No segundo capítulo, portanto, discutiu-se as relações entre fotografia e hegemonia social, retornando aos relatos dos viajantes europeus e suas ilustrações para investigar as origens do discurso hegemônico presente no imaginário brasileiro sobre "a Amazônia". Apresentaram-se as formas como esse discurso sobre uma pretensa identidade amazônica e como o processo de desenvolvimento econômico, urbano e social contribuiu para que a cisão entre Amazônia e Brasil fosse ainda mais profunda ao longo dos anos.

A fotografia passou a ser compreendida, então, como instrumento dentro das relações de hegemonia social. Uma vez que foi utilizada para reforçar as narrativas dos europeus que exploraram estas terras e consolidaram a aceção dos indígenas nativos como os "outros" e sociedades inferiores por terem culturas distintas. Este discurso se mantém alimentado no imaginário do senso comum através da iconografia histórica, da mídia e mesmo dos livros didáticos. Desse modo, entendeu-se necessária uma abordagem decolonial da fotografia, através das fotografias de Naiara Jinkns em 2019, a fim de verificar a hipótese de que as imagens em questão podiam ser consideradas como imagens de resistência ao discurso

hegemônico explanado. Na conjuntura atual não se pode pretender uma fotografia decolonial, tendo em vista que a sociedade brasileira ainda se encontra permeada por diversas relações e aspectos que são heranças e consequências diretas do processo de colonização do território. Entretanto, existe a possibilidade de se tratar de processos e interpretações decoloniais, como feito durante a presente pesquisa, a partir do posicionamento político e postura decolonial dos profissionais a serem investigados.

Interpretar a polissemia fotográfica, principalmente em articulação com outras temáticas como Poder e Decolonialidade, se mostrou desafiador e necessário. Identificar um esforço que rompa com a *diegese comum* dentro das narrativas fotográficas locais é um indicativo de um movimento que cresce, há anos, na direção de reivindicar as raízes e cultura locais e, principalmente, no marco de *resistir* e *re-existir* de uma sociedade que se viu apagada historicamente diante de um discurso em grande parte desconectado de sua realidade e que frequentemente exalta o passado (a época da Belle Époque em Belém do Pará) e a herança europeia na cidade.

Deste modo, se compreendeu que retomar o cotidiano local e suas origens, demonstrando como a narrativa hegemônica alterou a percepção sobre a cidade de Belém no imaginário do senso comum, é também uma forma de resgate e resistência à colonialidade do saber que a Modernidade empreende há muito tempo. Através da arte e de suas manifestações é possível atingir públicos diversos e representar sujeitos, cenas e escolhas estéticas que frequentemente não são retratados é uma forma de fazer com que os sujeitos se reconheçam na sociedade. Por meio das fotografias de Naiara Jinkns, entra-se em contato com as histórias que são retratadas pelas imagens através de um olhar mais íntimo e próximo dos sujeitos. Os fotografados são pessoas que fazem parte do cotidiano do Mercado do Ver-o-Peso e da cidade e conhecem a fotógrafa há vários anos. A intimidade na relação é traduzida no clique da câmera e transmitida ao público – que, por vezes, também conhece quem está sendo fotografado.

Por fim, esta dissertação buscou contribuir na discussão temática em que está inserida, disponibilizando aparato metodológico para compreender a fotografia através das perspectivas das relações de hegemonia social, decolonialidade e resistência. Através dos resultados foi observado que a reflexividade crítica está presente tanto nas publicações analisadas quanto nos comentários dos seguidores que interagem com os *posts*. Como ramificações da pesquisa, irrompem algumas inquietações acerca do aspecto técnico do fazer fotográfico (qual a importância de descentralizar a prática dos equipamentos profissionais?) e o estudo mais

aprofundado dos reflexos da cisão entre Brasil e Amazônia no processo de colonização do discurso hegemônico sobre a região.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, J. A Imagem. Campinas: Papirus, 2002.

AZEVEDO, Thiago Guimarães; DA SILVA, Fernanda Lima; MAGALHÃES, Ferdinando de Freitas; MONTEIRO, Victória Letícia Teixeira. Fotografia paraense: trajetória de Bob Menezes. Revista do Colóquio, [s. l.], ed. 16, p. 23-32, jun. 2019.

BARDIN, Laurence. Análise de conteúdo Lisboa: Edições 70, 1977.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas. vol. 1. Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense: 1986, p. 165-196.

_____. Estética e sociologia da arte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017

BEZERRA, B. B. Comunicação, consumo e entretenimento: a construção diegética da marca Apple no filme Jobs: a construção diegética da marca Apple no filme Jobs. Significação: Revista de Cultura Audiovisual , v. 43, p. 325-339, 2016.

BHABHA, Homi K. O local da cultura. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BORTOLI, M.D; MAROTO, J. (2001) Colours Across Cultures: Translating Colours in Interactive Marketing Communications. Disponível em: <http://www.globalpropaganda.com/articles/TranslatingColours.pdf> Acesso em: 10 jan 2022.

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. In: __. Literatura e resistência. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 118-135.

BRAGA, Luiz. Cor. Disponível em <http://www.luizbraga.fot.br/cor.html> Acesso em 06 ago 2021.

BRAGA, Luiz. P&B. Disponível em: <http://www.luizbraga.fot.br/pb.html> Acesso em 06 ago 2021.

BRASIL, Luisa Kuhl. O corpo, a ruína e o tempo: fotografia documental e arte na obra de Miguel Rio Branco. 2019. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, [S. l.], 2019.

BRITO, Sara Godoy. Um estudo sobre a fotografia documental: pensando e repensando conceitos a partir da aplicação de cores na fotografia contemporânea. Disponível em: https://www.academia.edu/11915102/Um_estudo_sobre_a_fotografia_documental_pensando_e_repensando_conceitos_a_partir_da_aplica%C3%A7%C3%A3o_de_cores_na_fotografia_contempor%C3%A2nea Acesso em: 10 jan. 2021.

BRITO, Sara Godoy. Um estudo sobre a fotografia documental: pensando e repensando conceitos a partir da aplicação de cores na fotografia contemporânea. Disponível em: https://www.academia.edu/11915102/Um_estudo_sobre_a_fotografia_documental_pensando_e_repensando_conceitos_a_partir_da_aplica%C3%A7%C3%A3o_de_cores_na_fotografia_contempor%C3%A2nea Acesso em: 10 jan. 2022.

BUENO, Magali Franco. O imaginário brasileiro sobre a Amazônia: uma leitura por meio dos discursos dos viajantes, do Estado, dos livros didáticos de Geografia e da mídia impressa. 2002. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003. doi:10.11606/D.8.2004.tde-11052004-103058. Acesso em: 2021-05-01.

CAETANO, Kati E. O espectador integrado: modos de figuração da fotografia. In: SAMAIN, Etienne (org.). Como pensam as imagens. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

CASTELLS, Manuel. O poder na sociedade em rede. In: ____ O poder da comunicação. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015, p. 57-75/ p. 85-99.

CASTRO, Edna; PINTO, Renan Freitas (organizadores). Decolonialidade e Sociologia na América Latina. Belém: NAEA, 2018.

CASTRO, Fábio Fonseca de. A narrativa documental diegética. In Sessões do Imaginário, v. 20, n. 33. Porto Alegre: PUC-RS, 2015. p. 20-26. Disponível em: <https://bit.ly/2W5nff6>.

_____. Entre o mito e a fronteira. Estudo sobre a figuração da Amazônia na produção artística de Belém. Belém: Labor, 2011.

CASTRO, Marina Ramos Neves. Socialidades e sensibilidades no cotidiano da Feira do Guamá: uma etnografia das formas sociais do gosto. Belém, Tese de Doutorado, Universidade Federal do Pará, 2018.

_____. Etnografia sensorial e experiência sensível: experienciando a carne do mundo. Amazônica - Revista de Antropologia, [S.l.], v. 13, n. 1, p. 289 - 310, nov. 2021. ISSN

2176-0675. Disponível em:
<<https://www.periodicos.ufpa.br/index.php/amazonica/article/view/9026/7534>>. Acesso em:
11 maio 2022.

CATARINA, Ana. Ana Catarina – Obras. Disponível em
<http://www.culturapara.art.br/fotografia/anacatarina/obras2.htm> Acesso em 10 set 2021.

CHIODETTO, Eder. Luiz Braga. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

COLI, Jorge. A obra ausente. In: SAMAIN, Etienne (org.). Como pensam as imagens. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

COSTA, Vânia Maria Torres. ‘À sombra da floresta’: os sujeitos amazônicos entre estereótipo, invisibilidade e colonialidade no telejornalismo da Rede Globo. TESE DE DOUTORADO. Universidade Federal Fluminense. 2011.

CUNHA, D, A, C. Reflexões sobre o ponto de vista e a construção discursiva de comentários de leitores na web. In: Comentários na internet. Imperatriz: UDUFMA, 2014. p. 11-22.

DONDIS, Donis A. Sintaxe da Linguagem Visual. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FAIRCLOUGH, Norman. Discurso e mudança social. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

FLORENCE, Hércules. Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas: de 1825 a 1829. Brasília: Senado Federal, 2007. P. 197-277.

GÂMBERA, J. L. H. de M. (2013). Fotografia na Amazônia Brasileira: considerações sobre o pioneirismo de Christoph Albert Frisch (1840-1918). Revista Pos FAUUSP, 20(34), 180-197.

GAUTEAU, Marion; KEMPF, Jean «Contemporary documentary photography in the Americas», IdeAs [Online], 13 | 2019, posto online no dia 01 março 2019, consultado o 09 setembro 2021. URL: <http://journals.openedition.org/ideas/5542>; DOI: <https://doi.org/10.4000/ideas.5542>.

HALL, STUART. Cultura e representação. Organização e revisão técnica: Arthur Ituassu; Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016.

HELLER, Eva. A psicologia das cores. 1ª edição. São Paulo: Gustavo Gili Brasil, 2013.

JAMESON, Fredric. Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1997.

JINKNSS, Naiara. Belém, 2019. Instagram, @nayjinknss. Disponível em: <https://www.instagram.com/nayjinknss/> Acesso em 04 fev 2021.

JINKNSS; KULCSÁR. FFP Online #17 • Nayara Jinknss | Festival de Fotografia de Paranapiacaba, Youtube, 30 de junho de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5mUubnF-zlg>

KOSSOY, Boris. Realidades e ficções na trama fotográfica. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

LAGAZZI, Suzy. O desafio de dizer não. Campinas, SP: Pontes Editores, 1988.

LIMA, Elza. Elza Lima. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13176/elza-lima> Acesso em: 07 de agosto de 2021.

LOMBARDI, Katia Hallak. Documentário imaginário: reflexões sobre a fotografia documental contemporânea, Discursos Fotográficos. Londrina, v. 4, nº 4, UEL, 2008, p. 35-58. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1505/1251> Acesso em 09 set 2021.

MACHADO, Arlindo. A ilusão especular. Introdução à Fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MACHADO, Roberto. Por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1998, p. VII-XXIII.

MALDONADO-TORRES, N. El arte como territorio de re-existencia: una aproximación decolonial. Iberoamérica social: revista-red de estudios sociales VIII, 2017, p. 26-28. Disponível em: <https://iberoamericasocial.com/arte-territorio-re-existencia-una-aproximacion-decolonial/> Acesso em 29 mar 2022.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Redescobrimo o povo: a cultura como espaço de hegemonia. _____. Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997, p. 90-115.

MENEZES, Bob. bobmenezes, Belém, 29 jul 2019 Disponível em: <http://bobmenezes.blogspot.com/2019/> Acesso em: 10 ago 2021.

MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. RCBS. v. 32, n. 94, junho/2017 Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v32n94/0102-6909-rbcsoc-3294022017.pdf>.

MIGNOLO, Walter. Habitar la frontera: sentir y pensar la descolonialidad (antología, 1999-1014) Barcelona: CIDOB, 2015.

MORICEAU, Jean-Luc. Afetos na pesquisa acadêmica. Belo Horizonte: Fafich/PPGCOM/UFGM, 2020. Disponível em: <https://seloppgcom.fafich.ufmg.br/novo/wpcontent/uploads/2019/05/AfetosJeanLuc10-1.pdf>.

OLIVEIRA, João Pacheco de. O nascimento do Brasil e outros ensaios: “pacificação”, regime tutelar e formação de alteridades. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2016.

PALLASMAA, Juhani. Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos. Porto Alegre: Bookman, 2012.

PEREIRA, Rosa Cláudia Cerqueira. A representação da natureza nos espaços urbanos de Belém: breves considerações sobre os conceitos de paisagem e fotografia. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA, 3.; SEMINÁRIO DE PESQUISA DO DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA DA UFC, 10., 1-3 out. 2012, Fortaleza (Ce). Anais... Fortaleza (Ce): Expressão Gráfica; Wave Media, 2012.

PEREIRA, Rosa Cláudia Cerqueira. Paisagens urbanas: fotografias e modernidades na cidade de Belém (1846-1908). Dissertação (Mestrado). Belém: Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia (PPHIST/IFCH/UFPA), 2006.

POSSAMAI, Z. R. . Fotografia, História e Vistas Urbanas. História (São Paulo) , v. 27, p. 253-277, 2008.

PULS, Mauricio. Cor ou preto e branco? Razões de uma escolha. Revista de fotografia ZUM, 2016. Disponível em <https://revistazum.com.br/radar/cor-ou-pb/>. Acesso em 15 set 2021.

QUIJANO, A. Colonialidad y modernidad/racionalidade. Perú Indígena, Lima, v.12, n.29, p.11-20, 1992.

RIBEIRO, Helder Fabricio; CORRADI, Analaura. Imagens-histórias de Paula Sampaio: um processo semiótico, artístico e etnográfico. *Movendo Ideias*, v. 23, n. 1, p. 05-10, 2018. Disponível em: <http://revistas.unama.br/index.php/Movendo-Ideias/article/view/1010>. Acesso em: 30 abr. 2021.

SAMAIN, E. As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo. *Visualidades*, Goiânia, v. 10, n. 1, p. 151-164, 2012.

SAMAIN, Etienne (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

SAMPAIO, Paula. PROJETO | Antônios e Cândidas têm sonhos de sorte. Disponível em: <http://paulasampaio.com.br/projetos/antonios-e-candidas-tem-sonhos-de-sorte-2/> Acesso em 10 mai 2021.

SARGES, Maria de Nazaré. *Belém, Riquezas produzindo a Belle Époque (1870 – 1912)*. Belém: Paka-Tatu, 2010.

SCHLENKER, Alex. Imagen, memoria, modernidade: “perspectivas-otras” para el abordaje de la representación visual. In: MIGNOLO, Walter; GOMEZ, Pedro Pablo. *Estéticas y opción decolonial*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

SCHÜTZ, Alfred. A concepção social da comunidade e do indivíduo. In: WAGNER, Helmut R. (Org.) *Fenomenologia e relações sociais*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979a.

_____. Sistemas de relevâncias e tipificações. In: WAGNER, Helmut R. (Org.) *Fenomenologia e relações sociais*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979b.

SEIXAS, Netília Silva dos Anjos; COSTA, Alda Cristina Silva da; COSTA, Luciana Miranda (Org.). *Comunicação: visualidades e diversidades na Amazônia*. Belém: FADESP/UFPA, 2013. 324 p. (Série Comunicação, cultura e Amazônia, 6).

SILVEIRA, Luciana Martha. *Introdução à teoria da cor*. Curitiba: UTFPR, 2015. 171 p.

Siqueira, P. (2005). “Ser afetado”, de Jeanne Favret-Saada. *Cadernos De Campo* (São Paulo - 1991), 13(13), 155-161. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v13i13p155-161>.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TLOSTANOVA, Madina. “La Aesthesis Trans-Moderna en La Zona Fronteriza Eurasiática y el Anti-Sublime Decolonial”. Calle 14. Revista de Investigación en el campo del Arte. Vol. 5, n. 6, 2011. p. 10 – 31.

WAGNER, Helmut R. (Org.) Fenomenologia e relações sociais. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.