



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

PAULO VICTOR SANTOS DIAS

**VER-O-PESO E A INVENÇÃO DE PAISAGENS ATRAVÉS DAS FOTOGRAFIAS  
DE NAY JINKNSS**

**2022**

**SEROPÉDICA**

PAULO VICTOR SANTOS DIAS

**VER-O-PESO E A INVENÇÃO DE PAISAGENS ATRAVÉS DAS FOTOGRAFIAS  
DE NAY JINKNSS**

Dissertação apresentada como resultado para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

Orientadora: Prof. Dra. Patrícia Reinheimer

**Seropédica – RJ**

**2022**

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S541v Dias, Paulo Victor Santos, 1994 Ver-o-Peso e a  
invenção de paisagens através das fotografias de  
Nay Jinknss / Paulo Victor Santos Dias. - Belém,  
2022.  
139 f.: il.

Orientadora: Patrícia Reinheimer.  
Dissertação(Mestrado). -- Universidade Federal Rural  
do Rio de Janeiro, PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
CIÊNCIAS SOCIAIS, 2022.

1. Antropologia. 2. Fotografia. 3. Ver-o-Peso. 4.  
Raça. 5. Gênero. I. Reinheimer, Patrícia , 1967-,  
orient. II Universidade Federal Rural do Rio de  
Janeiro. PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS  
III. Título.

**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

**PAULO VICTOR SANTOS DIAS**

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre**, no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Área de Concentração em Ciências Sociais.

DISSERTAÇÃO APROVADA EM 30/04/2022

**Conforme deliberação número 001/2020 da PROPPG, de 30/06/2020**, tendo em vista a implementação de trabalho remoto e durante a vigência do período de suspensão das atividades acadêmicas presenciais, em virtude das medidas adotadas para reduzir a propagação da pandemia de Covid-19, nas versões finais das teses e dissertações as assinaturas originais dos membros da banca examinadora poderão ser substituídas por documento(s) com assinaturas eletrônicas. Estas devem ser feitas na própria folha de assinaturas, através do SIPAC, ou do Sistema Eletrônico de Informações (SEI) e neste caso a folha com a assinatura deve constar como anexo ao final da tese / dissertação

Profª. Dra. Patrícia Reinheimer – Orientadora  
UFRRJ

Profª. Dra. Carly Machado – Examinadora  
UFRRJ

Profª. Dra. Fabiene Gama – Examinadora  
UFRGS



*Emitido em 2022*

**TERMO Nº 554/2022 - PPGCS (12.28.01.00.00.91)**

**(Nº do Protocolo: NÃO PROTOCOLADO)**

*(Assinado digitalmente em 20/05/2022 11:56 )*

CARLY BARBOZA MACHADO  
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR  
DeptCS (12.28.01.00.00.00.83)  
Matrícula: 1794090

*(Assinado digitalmente em 20/05/2022 17:18 )*

PATRICIA REINHEIMER  
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR  
DeptCS (12.28.01.00.00.00.83)  
Matrícula: 1643471

*(Assinado digitalmente em 23/05/2022 17:46 )*  
FABIENE DE MORAES VASCONCELOS GAMA  
ASSINANTE EXTERNO  
CPF: 055.164.227-01

Para verificar a autenticidade deste documento entre em <https://sipac.ufrj.br/documentos/> informando seu número:  
**554**, ano: **2022**, tipo: **TERMO**, data de emissão: **20/05/2022** e o código de verificação: **6157fa0632**

Para Graça Dias, educadora negra paraense, que construiu um grande caminho a partir do ensino, transformando a vida de nossa família para sempre. Meu grande desejo em lecionar iniciou-se ainda pequeno ao admirar tanto a dedicação da professora a esse ofício. Nas suas pegadas, pude caminhar. Minha tia e grande inspiração.

## AGRADECIMENTOS

À Prof. Dra. Patrícia Reinheimer, orientadora, que dentro e fora de aula, guiou-me em direção a uma trilha gigantesca de conhecimento. Nossos encontros me fizeram perceber um mundo para além dos humanos. Inspirando-me nesse trabalho, na vida e na arte.

À Prof. Dra. Carly Machado, pelas orientações no processo de qualificação e pelas ótimas trocas na disciplina de tutoria, que tanto me estimularam a olhar a escrita com mais atenção e dedicação.

À Prof. Dra. Fabiene Gama, pelas contribuições no processo dessa dissertação, e pelos escritos que me incentivaram, ainda mais, a olhar a fotografia como tema tão interessante nas ciências sociais.

À Prof. Dra. Luena Nunes Pereira, pelas leituras e trocas durante a disciplina de estudos pós-coloniais. Tais aulas e leituras irão me acompanhar para sempre. E a todas as professoras do PPGCS, que, de diferentes formas, contribuíram para minha formação.

À Nay Jinkns, pelo trabalho maravilhoso, e pela disposição em trocar acerca de seus processos que tanto admiro. Aos que, com a artista, constroem a paisagem do ambiente sobre qual esse trabalho se debruça.

A minha mãe Rosiane Santos, uma das pessoas que me mais me apoiam a seguir minha caminhada. A minha família amada, pelo grande incentivo e carinho. A minha namorada e melhor amiga Anna Luiza, a quem sou sortudo em contar com a amizade e afeto sempre. Aos amigos e amigas que puderam, mesmo que virtualmente, estar comigo em um contexto pandêmico tão difícil como esse.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

## **RESUMO**

O trabalho se propôs a analisar o trabalho da fotógrafa Nay Jinknss dentro do ambiente do Ver-o-Peso, um complexo paisagístico em Belém do Pará, e como a artista constrói sua representação daquele ambiente a partir de suas experiências, interações e identificações. Foram realizadas conversas com a artista e elencada uma série de falas e debates que a fotógrafa paraense levantou em entrevistas. Com base em seu discurso, em aportes teóricos acerca da fotografia e da antropologia, e também nas imagens de Nay Jinknss, levantou-se debates acerca de raça, gênero e classe e como isso surge dentro do que a artista pretende visibilizar ou invisibilizar na sua fotografia. Adentrou-se a parte da história do complexo paisagístico e como ele fora registrado diante de algumas representações artísticas importantes. O Ver-o-Peso, para esse trabalho, é um ambiente plural que interage com a artista, e diante dessas interações surgem possibilidades de representações fotográficas, amparadas em discursos e estabelecidas pelo contato da artista com as pessoas, com os animais e com os objetos que aparecem, ou desaparecem em seu trabalho.

**Palavras-chave:** Fotografia; Antropologia; Ver-o-Peso; Raça; Gênero.

## **ABSTRACT**

This work aimed to analyze the work of photographer Nay Jinkns within the environment of Ver-o-Peso, a landscaped complex in Belém do Pará, and how the artist builds her representation of that environment from her experience, interaction and identification. Conversations were held with the artist and a series of speeches and debates that the photographer from Pará raised in interviews were listed. Based on her speech, on theoretical contributions about photography and anthropology, and also on the images of Nay Jinkns, debates were raised about race, gender and class and how this arises within what the artist intends to make visible or invisible in her photography. Part of the history of the landscape complex was entered and how it was recorded in front of some important artistic representations. Ver-o-Peso, for this work, is a plural environment that interacts with the artist, and in view of these interactions, possibilities of photographic representations arise, supported by discourses and established by the artist's contact with people, animals and animals. objects that appear or disappear in your work.

Keywords: Photography; Anthropology; Ver-o-Peso; Ethnicity; Genre.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – O Vendedor de Frutas. 1869-1875. Fotografia.....	24
Figura 2 – Cabocla. 1869 – 1875. Fotografia.....	24
Figura 3 – A última Ceia, movimento de despedida de Belém. 2020. Fotografia.....	31
Figura 4 – A última Ceia, movimento de despedida de Belém. 2020. Fotografia.....	32
Figura 5 – A última Ceia, movimento de despedida de Belém. 2020. Fotografia.....	33
Figura 6- Porque apesar de muito moço me sinto são e salvo e forte. 2019. 1 min. Vídeo. ....	36
Figura 7 – O que vocês acham? 2020. 1:09 min. Vídeo. ....	38
Figura 8 – A vida é um emaranhado de fios... 2018. Fotografia. ....	39
Figura 9 – meu coração que guia meu olhar, só existe pela força que tu tens ♥ Te amo, Belém. Você é como minha pessoa favorita, onde eu encontro minha paz e um caminho pra seguir! 2019. Fotografia. ....	42
Figura 10 – A gente passa por cada coisa, né? 2018. Fotografia. ....	43
Figura 11 – A gente passa por cada coisa, né? 2018. Fotografia. ....	44
Figura 12 – A gente passa por cada coisa, né? 2018. Fotografia. ....	45
Figura 13 – Ver-o-Peso. 2019. Fotografia.....	50
Figura 14 – “Como ir pro trabalho sem levar um tiro?”, 2019. Fotografia. ....	51
Figura 15 – Até que a morte nos separe ou então a prisão, 2017. Fotografia.....	55
Figura 16 – Não foi sempre dito que preto não tem vez? 2019. Fotografia. ....	56
Figura 17 – Capa da história em quadrinho Castanha do Pará. 2017. ....	58
Figura 18 – 12 anos documentando este lugar e é a primeira vez que encontro um urubu neném. Tenho cada vez mais certeza, os encantados estão todos aqui! 2021. Fotografia.....	60
Figura 19 – Quando disse que vi Deus, ele era um urubu. 2020. Fotografia. ....	62
Figura 20 – 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. 2019. Fotografia. ....	64
Figura 21 - Moradores reais do Ver-o-Peso. 2021. Fotografia.....	67
Figura 22 - O anzol da direita fez a esquerda virar peixe. 2019. Fotografia. ....	68
Figura 23 - Iemanjá é a padroeira dos pescadores. 2018. Fotografia.....	69
Figura 24 – Mercado da Carne ou Mercado Bolonha. Fotografia.....	74
Figura 25 – Fonte e mirante no centro do mercado de ferro. 2021. Fotografia.....	75
Figura 26- Loja de objetos religiosos, 2021. Fotografia. ....	77
Figura 27 – Ver-o-Peso, 2018. Fotografia.....	79
Figura 28 – Álbum de Belém, 1902. Fotografia.....	81
Figura 29 – Ver-o-Peso, 2018. Fotografia.....	82
Figura 30 – Fotografia de Studio, 2018. Fotografia.....	85
Figura 31 – Não queremos nossos jacarés tropeçando em vocês, 2018. Fotografia.....	89
Figura 32 – Notícia do roubo de tapioca, 1900. Jornal O Pará.....	90
Figura 33 – Notícia do roubo de tapioca, 1891. Jornal Diário de Notícias.....	90
Figura 34 – A vendedora de peixe, 1891. Jornal Diário de Notícias.....	92
Figura 35 – Venda de Arroz, 1876. Jornal Diário de Belém.....	92
Figura 36 - Planta do Ver-o-Peso, com indicações dos setores. 2007. ....	98

Figura 37 - Camisas de time. 2020. Fotografia.....	99
Figura 38 – Brinquedos. 2020. Fotografia.....	100
Figura 39 – Mercado de ferro na camisa. 2020. Fotografia.....	100
Figura 40 – Lojas sendo fechadas. 2021. Fotografia.....	102
Figura 41 – Cachaças e letreiro luminoso. 2021. Fotografia.....	103
Figura 42 – Chimarrão, brincos e tatus. 2021. Fotografia.....	104
Figura 43 – Venda do açaí com peixe frito. 2020. Fotografia.....	105
Figura 44 – Venda do açaí com peixe frito. 2020. Fotografia.....	106
Figura 45 – Pequenos mercantis. 2020. Fotografia.....	107
Figura 46 – Ver-o-Peso. 1875. Fotografia.....	115
Figura 47 – Estrada no Pará. 1875. Fotografia.....	116
Figura 48 – Porto de Belém. 1948. Fotografia.....	118
Figura 49 – Porto de Belém. 1948. Fotografia.....	119
Figura 50 – Feira do Ver-o-Peso, 1956. Óleo sobre tela. 92 cm x 73 cm.....	121
Figura 51 – Vendedora de Cheiro, 1947. Óleo sobre tela. 105,6cm x 74,3 cm.....	123
Figura 52 – Vendedora de Tacacá, 1937. Óleo sobre tela. 94,6cm x 118,2 cm.....	124
Figura 53 – Torre do mercado de ferro, 2006. Fotografia.....	126
Figura 54 – Interior loja de plásticos no ver-o-peso, 1996. Fotografia.....	127
Figura 55 – Garçonete ver-o-peso, 1985. Fotografia.....	128
Figura 56 – Maré Alta, 2019. Fotografia.....	131

## SUMÁRIO

1. Introdução.....	12
2. Nas lentes de Nay Jinkns ..... 15	15
2.1. A Fotógrafa .....	15
2.2. A Fotografia para Nay Jinkns .....	20
3. Entre a artista e quem a encontra no complexo do Ver-O-Peso.....	27
3.1. Trabalho em Conjunto.....	35
3.2. “A Vida é um Emaranhado de Fios” .....	38
3.3. O Ver-o-Peso Material .....	45
3.4. A Construtora de Imagens.....	51
3.5. Os Urubus: malandros, astros do pop, encantados e deuses.....	57
3.6. As Garças e seus Bailes.....	64
4. O complexo do Ver-O-Peso e Belém .....	71
4.1. Sobre os Mercados e suas Aparições .....	71
4.2. Uma Feira Variada .....	90
5. A cidade em imagens .....	93
5.1. Cores, Cheiros e Barulhos: Percepções no Complexo do Ver-o-Peso .....	93
5.2. Paisagem, Representação e Imagem .....	109
5.3. Ver-o-Peso Pintado, Fotografado e Escrito .....	112
6. Considerações finais.....	133
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	136

## 1. INTRODUÇÃO

Essa pesquisa desenvolve um diálogo entre um caminhar dentro do complexo do Ver-o-Peso e as possibilidades de representar imagetivamente esse espaço. O Ver-o-Peso é um complexo paisagístico localizado em Belém, capital do estado do Pará no norte do Brasil. Um espaço que durante sua história foi marcado por diversas representações artísticas. Cada uma construída por uma série de elementos e relações híbridas, que podem agir sobre o que é e o que não é visibilizado nessa cidade. Neste trabalho em específico, partimos de fotografias, e da maneira na qual a autora dessas fotos, Nay Jinknss, constrói a paisagem registrada.

A pesquisa se deu a partir dos registros dessa fotógrafa. A artista paraense, de 29 anos, coleciona suas diversas produções do mercado icônico na paisagem da cidade Belém. A fotografia é um recorte de uma parte da paisagem no espaço, a partir das preferências de quem fotografa. Como preferência, entende-se o que se escolhe para compor, a maneira de editar, o que focar, quais cores devem aparecer e quais devem desaparecer. Mesmo afirmando a agência da fotógrafa sobre a criação ou a representação desse espaço, esse trabalho tem a intenção de investigar quais outros fatores agem ou não sobre o resultado daquela obra.

Nessa abordagem, optei por pensar as perspectivas materiais daquele espaço a partir da comparação com as representações históricas do complexo do Ver-o-Peso feitas por outros artistas. Essa é uma forma de tentar compreender como o complexo existe no panorama representativo e no contexto do imaginário. Na pintura, na fotografia ou na poesia, objetos se repetem, olhares se assemelham e paisagens são reafirmadas como pertencentes a paisagens do Ver-o-Peso. No entanto, há também diversas representações que mostram o ambiente de maneiras distintas, e através delas, irei discorrer a partir de quais variáveis essas distinções existem.

Os elementos presentes no trabalho fotográfico de Jinknss apresentam ao interlocutor, uma vida cotidiana da feira, que aproximam o sujeito a uma imersão nas particularidades daquela experiência imagética. A partir de cores fortes e linhas contrastantes a artista evoca certa intimidade com aquele ambiente, seja sua relação com os fotografados ou nas imagens que visibilizam elementos até então nunca representados nesse complexo. Um complexo do Ver-o-Peso em que os indivíduos que ali frequentam se relacionam com brincadeiras, conversas, negociações e até brigas. Onde garças e urubus dividem as carniças de peixe ou onde porte de armas e drogas não passam despercebidos nos registros.

É importante ressaltar que o trabalho da artista Nay Jinknss, através das suas imagens e nas suas palavras, evoca questões raciais que tanto me cativaram para dar início a essa pesquisa. Interessei-me pelos seus registros, pois o que ela abordava estava no meu espectro de conversa e debate nos últimos 3 anos. Eu como, artista racializado<sup>1</sup>, deparei-me diversas vezes com essas reflexões, com amigos e amigas também racializados. A questão racial é uma pauta muito recorrente dentro de nossas conversas sobre produção, arte e racialidade, principalmente dentro da Escola de Arte Visuais do Parque Lage, onde frequentei o curso Formação e Deformação em 2019, e continuo frequentando outros cursos de pintura e colagem ao longo dos anos, e também na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, em especial na disciplina de Estudos Pós-Coloniais.

Digo isso, para expor que identifiquei no discurso de Nay Jinknss, ideias semelhantes às que debato com outras amigas e amigos artistas, que encontrei em meu caminho. Ideias essas que me instigaram a compreender a partir de quais elementos essas reflexões iriam transparecer nas representações e nas falas da artista. Vale explicitar também nessa introdução, que a artista, comenta, em entrevista, sobre o início da sua relação com o debate racial. Que se deu quando ela morou no Rio de Janeiro em um período da sua vida<sup>2</sup>. De maneira semelhante a artista, também comecei a refletir mais sobre essas questões com a minha vinda de Ananindeua, no Pará, para a cidade do Rio de Janeiro. O tema influenciou minha produção artística e o olhar ao pensar trabalhos artísticos sobre o estado do Pará. Diante disso, quis investigar essa paisagem do maior cartão postal paraense, que a artista capta, a partir de um olhar que sai do estado, e quando volta, chega repleto de reflexões sobre debates de raça e gênero acerca de si e dos outros que ali transitam.

Nesse trabalho escolhi tratar no feminino todas as vezes que me refiro a categorias profissionais como fotógrafa, pintora e outros artistas, mesmo quando nessa categoria existam

---

<sup>1</sup> Como racializado, quero dizer pessoa não-branca, miscigenada, de pele escura, que é lida como uma pessoa preta no contexto paraense. Devido ao apagamento da identidade indígena no nosso território, opto por usar pelo termo racializado para identificar a mim. Algumas pessoas preferem *afro-indígena*, no entanto como é um conceito recente, há, nas rodas de debate sobre o tema, uma reflexão que talvez o termo reitere ainda mais um apagamento dos povos originários. Como não há um consenso sobre isso, como poucas coisas dentro da temática racial, opto pelo termo racializado.

<sup>2</sup> O debate racial está bastante ligado a questão regional. As pessoas lidas como pretas do Rio de Janeiro, são diferentes das pessoas lidas como pretas no Pará, há uma questão fenotípica que pude reparar somente quando me mudei para o Rio de Janeiro. Conhecer o outro também é se reconhecer enquanto sujeito. Por exemplo, nunca tinha reparado que existia uma *cara de nortista*, antes de sair do Pará. No Rio de Janeiro soube da existência da *cara de paraíba*. Além de ser preto aqui, eu era também *paraíba*. Termo pejorativo usado para designar pessoas do norte e nordeste do Brasil. Somo a esse, diversos relatos de amigos e amigas que também saíram do Pará e ao chegarem ao sudeste se descobrirem, da pior maneira, como pessoas vindas do Norte do Brasil através desses termos que unem fenótipo a sotaque.

homens. Com isso, sugiro outras possibilidades de pensar esses grupos, através da maneira de elenca-los nominalmente. Logo, quando se lê fotógrafa, pode-se compreender que escrevo sobre uma categoria que pode englobar outros gêneros. A proposta é desafiar os estereótipos de gênero no texto da pesquisa, quando esta trata de uma artista mulher, que se propõe a levantar debates de gênero a partir de sua fotografia.

No começo da pesquisa, existia uma intenção de realizar um acompanhamento da artista na feira do Ver-o-Peso, o que foi impossibilitado pela pandemia de Covid-19. Apesar da artista ter realizado alguns trabalhos no Ver-o-Peso, durante esse período. O isolamento social e as medidas de restrições, necessários para conter a pandemia, fizeram com que esse processo se dificultasse. No entanto, a pesquisa ainda assim olha para o trabalho da artista de maneira ampla, através de suas fotografias, suas falas e a forma com que a artista explica suas interações no espaço.

No primeiro capítulo e no segundo capítulo, apresento o trabalho de Nay Jinkns. Abordo como ela lida com o processo fotográfico, seu objetivo enquanto artista e sua relação com o Ver-o-Peso. Diante disso, pontuo como a artista constrói sua paisagem do Ver-o-Peso, a partir de uma série de escolhas, referências e discursos. Olho para a interação entre a artista e seus fotografados, considerados por ela como colaboradores de seu trabalho artístico. Para além das pessoas, escrevo sobre o material dentro da feira e nas representações que a artista faz. Nos dois últimos tópicos do segundo capítulo, aponto a relação da artista com os animais fotografados e como eles podem ser associados aos discursos que a fotógrafa levanta.

No terceiro capítulo, abordo uma série de aspectos históricos que constroem o Complexo. Quando se escreve que o trabalho vai ao Ver-o-Peso através das imagens produzidas pela artista Nay Jinkns, pergunta-se a relevância desse espaço diante de outros diversos cenários que a artista captura. Avanço nessa questão procurando apresentar as diversas razões para esse recorte, expondo a relevância social que esse ambiente tem diante do imaginário da cidade, a pluralidade das agências nesse ambiente e o modo que o Ver-o-Peso se apresenta nas representações artística como um espaço representativo da paisagem de Belém

No quarto capítulo, finalizo percorrendo os espaços do complexo do Ver-o-Peso e expondo minha caminhada nesse lugar, como um relato de memória a partir de uma série de idas a esse espaço. Início essa descrição com um passeio na parte da tarde. Depois vou para a madrugada. Dois momentos de grande movimentação nesse complexo. Afirmo a relação do horário, pois esse é um fator determinante nas diversas experiências que pode se ter diante

daquele espaço. Também faço uma apresentação de diversas representações artísticas do Ver-o-Peso enquanto imagem no campo artístico e literário, afirmações daquele lugar enquanto espaço digno de registro. Escrevo sobre os elementos em comum naqueles registros e também da distinção dos elementos na construção da imagem que a representação apresenta. É importante elencar as representações anteriores ao trabalho de Nay Jinknss para que se conheça quais são as referências passadas de imaginário na construção de uma paisagem do Ver-o-Peso, em diferentes contextos e técnicas.

## 2. NAS LENTES DE NAY JINKNSS

### 2.1 A FOTÓGRAFA

Apesar de ter vivido na mesma cidade que Nay Jinknss durante grande parte da minha vida, estudado na mesma universidade e até trabalhado num circuito comunicacional próximo, não a conheci nesses meios. Seu trabalho me atravessou a primeira vez nas redes sociais. Dezenas de pessoas que eu acompanhava compartilhavam seus trabalhos. As cores quentes e os contrastes me atraíram. Logo passei a acompanhar seu trabalho e desdobramentos dele em Belém e em outras cidades do país. Eu já pesquisava algumas imagens do mercado da carne na graduação. As fotos de Nay Jinknss surpreenderam justamente por mostrar ou por apresentar um Ver-o-Peso que até então não tinha visto retratado. Vivendo no Rio de Janeiro e trabalhando com comunicação, as imagens que eu consumia da cidade onde eu nasci, muitas vezes eram abordagens comerciais ou representações que não correspondiam às minhas experiências naquele espaço.

Nayara Jinknss, ou Nay Jinknss como assina em suas redes sociais e em algumas exposições de arte, vive atualmente em Ananindeua, no Pará. Tem hoje 29 anos, e fotografa o Ver-o-Peso há uma década. É arte-educadora, e foi selecionada para o salão arte Pará nos anos de 2016 e 2019. Em 2016 a fotógrafa foi morar no Rio de Janeiro, onde viveu 2 anos e meio. Estudou direção cinematográfica na escola Darcy Ribeiro, mas não concluiu o curso por não gostar do direcionamento da área cinematográfica. Ela acredita que esse período foi muito importante para sua jornada, como comenta em entrevista ao coletivo feminista de fotografia Nítida<sup>3</sup>:

[...] morei um tempo no Rio [de Janeiro], e esse tempo que eu morei no Rio também foi muito importante pro meu trabalho, porque até então eu acreditava que eu era

---

<sup>3</sup> Disponível em < <https://nitidafotografia.wordpress.com/2020/06/16/nitida-entrevista-nay-jinknss/> > . Acesso em 23/05/2020.

morena, eu não sabia que eu era negra. Então essa discussão, a partir do momento que entra na minha fotografia, eu penso que preciso fazer uma reparação histórica. Por que eu fiz durante muito tempo piadas racistas, eu era uma pessoa muito escrota, muito baixa. E depois com o tempo eu fui entendendo o porquê eu agia dessa maneira, e fui procurar ajuda, fiz terapia durante um tempo. E fui entendendo que muitas vezes eu era racista por uma questão de contexto social, e que eu precisava repensar isso. E quando você é mulher, é muito mais fácil repensar seus privilégios, não precisa nem estudar muito pra saber. (JINKNSS, 2020).

Foi no Rio de Janeiro, que a artista teria tido os primeiros contatos com problemáticas raciais, o que irá delinear sua presença no mundo e o modo como representa a imagem ao seu redor. Ainda sobre a trajetória da artista, em julho de 2020, Nay Jinknss ganhou o reality show Arte na Fotografia. O show é feito para fotógrafos no canal fechado Arte 1, onde Nay participou de diversas provas. Ali foi avaliada pelo fotógrafo jornalista Eder Chiodetto e o psicoterapeuta e fotógrafo Claudio Feijó. Essa participação da artista no programa, foi considerável tanto para sua projeção nacional, quanto para o modo como a artista realiza seu trabalho. Em uma fala de Nay Jinknss para o jornalista e fotógrafo Dubes Sonêgo, do Blog Frame 35<sup>4</sup>, a artista comentou sobre essa influência que o programa de TV, teve em sua vida:

Agora que participei desse programa de TV, o Arte na Fotografia, percebo que consigo ver nitidamente uma mudança. Consigo falar de política, mas também trazer uma fotografia um pouco mais conceitual, algo para além do fotojornalismo, da documentação do cotidiano. O meu discurso é muito político, ativista. A fotografia é como eu enxergo a vida. Pretendo conversar com as pessoas. É também um instrumento através do qual eu me entendo. Hoje em dia, eu posso até mudar de local. Ir para a feira de São Joaquim, na Bahia, por exemplo. Mas encontro lá os mesmos atravessamentos. A questão racial, de gênero, a sexualidade. Fico pensando de que maneira consigo abordar isso, para não ser só uma coisa repetitiva. (JINKNSS, 2020).

No Blog Frame 35, Dubes entrevista vários fotógrafos, do Brasil e de fora, perguntando sobre os temas escolhidos, os seus desafios e como se deram seus interesses pela fotografia. A artista, nessa entrevista, também falou sobre o que foi buscar no programa e como chegou até lá. Nessa fala, ela debateu uma questão muito importante na fotografia: como a precariedade material dificulta registros documentais:

Fui incentivada por uma amiga, a fotógrafa ativista Isa Medeiros. Ela me disse: “se inscreve nesse negócio, porque tu é toda blogueira. Se não ganhares a câmera, porque o prêmio é uma câmera, e a minha está defasada, tu pelo menos vais falar sobre Belém, sobre as coisas que tu enxergas”. Aí eu pensei, OK. Fui para ganhar uma câmera e ponto. Para além disso, sabia que era muito importante falar sobre Belém e as nossas lutas. Uma das coisas que falei no programa foi sobre o Sebastião Salgado na entrevista com o Pedro Bial. Se vejo o Sebastião Salgado, grande referência na fotografia, falando que fotografia de celular não é foto, eu vou me frustrar. E não quero isso. Porque é óbvio que você vai ter uma limitação técnica. Mas enquanto não consegue ter acesso a uma câmera, tenta documentar de uma outra maneira, mas não para. (JINKNSS, 2020).

---

<sup>4</sup> Disponível em < <http://www.dubessonego.com.br/frame35/2020/7/23/questo-de-identidade-entrevista-com-nayara-jinknss>>. Acesso em 23/05/2021.

A artista citou nessa entrevista, Sebastião Salgado, que foi, segundo ela, uma de suas referências, mas que teria uma disparidade no modo de se pensar a fotografia. Sebastião Salgado teria ressaltado quanto a classificação de registro de celular como fotografia, como pode se ver em uma entrevista concedida ao tradicional jornal brasileiro Folha de São Paulo<sup>5</sup>, em dezembro de 2020:

Imagem feita com celular não é fotografia, é um registro de comunicação. Fotografia é outra coisa, é a memória. Quando você pega as fotografias que o seu pai e a sua mãe fizeram de você pequenininho, que te levaram ali na esquina onde ainda tinha um cara que revelava o filme e copiava, aquele ‘albinho’ é a memória da sua vida. Você olha a foto da sua avó, aquilo ali é fotografia, tem uma memória que isso aqui [o celular] não tem. A fotografia tem um lado, um registro, que ela é impressa, tocada, vista, vista outra vez. (SALGADO, 2020).

Complementando, o fotógrafo comenta sobre o futuro da fotografia:

É possível que ela desapareça porque vai se modificando. E isso não é ruim, é história. Muitas coisas desapareceram, transformaram-se em outras, é a evolução. A câmera já não é mais uma câmera fotográfica, é um híbrido: serve para cinema, para fotografia... Hoje, o fato de você trabalhar num arquivo digital facilita mexer [nas imagens]. Esse lado de uma certa pureza da fotografia está se perdendo. Fazer o que eu faço em fotografia, de entrar lá dentro da Amazônia, de atravessar a Etiópia caminhando 850 km, ninguém mais faz. Sou o único fotógrafo no planeta a fazer isso. São pedaços que desaparecem e transformam o fluxo principal. E chega uma hora que já não é mais assim. (SALGADO, 2020).

Sebastião Salgado é um premiado fotógrafo brasileiro, reconhecido pelo seu trabalho com fotografia documental no mundo inteiro. Nasceu em 1944, fotografou parte da Amazônia brasileira e viajou por mais de 100 países a trabalho. Salgado tem uma ideia que a fotografia é intrínseca ao objeto material resultante do ato de fotografar, a fotografia física, o que difere um pouco do entendimento de Nay Jinkns em relação a fotografia. Entendimentos de dois tempos diferentes. Atualmente é mais comum pensar a fotografia como aquilo que é visto em um dispositivo digital e não aquela que é impressa ou revelada em um papel.

Em meio a esse debate se é ou se não é foto, tendo como pressuposto o resultado material dessa produção imagética, trago o filósofo alemão Walter Benjamin, em seu texto clássico sobre a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, escrito na década de 1930, em que ele comenta sobre a obra de arte:

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e o agora da obra de arte, sua existência única, e somente nela em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou. [...] O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza

<sup>5</sup> Disponível em <https://arte.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/sebastiao-salgado/sebastiao-salgado-amazonia-esplendida/a-funai-esta-no-purgatorio-mas-vai-resistir-a-bolsonaro/>. Acesso em 31/10/2021.

uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. (BENJAMIN, 2011, p. 167).

O filósofo, escreve sobre a questão da obra de arte enquanto objeto único, e das marcas que a história pode fazer em seu aspecto físico, por exemplo. Pode-se associar a fotografia analógica, um material único, mesmo que ele possa ser reproduzido diversas vezes a partir de um negativo. Porém, não há marcas do tempo em uma fotografia da década de 1990, se olhada a partir do ano de 2021? Essas marcas do tempo e da história não podem ser atribuídas somente ao objeto físico da fotografia em si, mas da maneira com que a gente lê aquele objeto de arte, ou a partir de qual tempo nós o lemos. Atualmente, se consegue através de visualização dos megapixels, da resolução, da edição utilizada, identificarmos o contexto temporal, daquela fotografia, por exemplo.

No mesmo texto, Walter Benjamin comenta as transformações da própria natureza da arte, ou do embate se fotografia poderia ser considerada arte, quando escreve sobre fotografia e cinema como obra de arte:

A controvérsia travada no século XIX entre a pintura e a fotografia quanto ao valor artístico de suas respectivas produções parece-nos hoje irrelevante e confusa. Mas, longe de reduzir o alcance dessa controvérsia, tal fato serve, ao contrário, para sublinhar sua significação. Na realidade, essa polêmica ou a expressão de uma transformação histórica, que como tal não se tornou consciente para nenhum dos antagonistas. Ao se emancipar dos seus fundamentos no culto, na era da reprodutibilidade técnica, a arte perdeu qualquer aparência de autonomia. Porém a época não se deu conta da refuncionalização da arte, decorrente dessa circunstância. Ela não foi percebida, durante muito tempo, nem sequer no século XX, quando o cinema se desenvolveu. Muito se escreveu, no passado, de modo tão sutil como estéril, sobre a questão de saber se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse sequer a questão prévia de saber se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte. (BENJAMIN, 2011, p. 176).

Anterior ao debate se fotografia de celular é ou não foto, houve um outro, entre representação da fotografia e a pintura, ou até mesmo se a fotografia era considerada uma obra de arte, diante de toda questão material da autenticidade que pode ser pensada a partir do momento que uma fotografia pode ser impressa diversas vezes, pelo mesmo filme, perdendo o seu caráter único.

Os debates são e sempre serão inevitáveis, conforme novas tecnologias de apreensão vão se ampliando. O que Nay Jinkns coloca, a frustração de uma fotógrafa vendo que a apreensão de uma fotografia com celular não ser considerada foto, seria não problematizar a própria produção da imagem. É interessante notar que na mesma entrevista, a fotógrafa fala que entrou no programa com o objetivo também de ganhar uma câmera profissional. Com um smartphone, um equipamento mais barato que uma câmera profissional, o processo da

fotografia fica mais acessível e plural, possibilitando outras representações daqueles que ou não podem ou não querem comprar uma câmera para documentar o mundo. O argumento de Sebastião Salgado é que na fotografia de celular não há memória, mas o que seria a memória visual de uma década quando muitas pessoas nunca tiraram uma foto analógica, mas que certamente tem fotos em seu celular ou na sua nuvem?

Nos últimos 5 anos, o trabalho de Nay Jinknss ganhou repercussão nacional com matérias em diversos veículos e também com o próprio prêmio Arte na Fotografia, em 2020. No momento em que escrevo, Nay Jinknss acumula 39 mil seguidores no instagram, rede social que a artista usa para divulgar seus trabalhos de fotografia e vídeo, com uma grande interação com o público a cada publicação, com milhares de curtidas e dezenas de comentários a cada fotografia publicada.

Dois anos antes da premiação, Nay Jinknss deu uma entrevista ao site I Hate Flash. Apresento algumas falas dessa entrevista, e de outras, para que possamos compreender o que ela expõe sobre a produção do seu trabalho e a maneira que ela encontra para falar das suas intenções enquanto artista. O site I Hate Flash nasceu de um grupo de artistas fotógrafos do Brasil que trabalhavam com fotografia autoral e hoje, é um site, uma empresa, uma produtora que cobre festivais, atendem grandes marcas mundiais e também trabalham com a produção de conteúdo textual, realizando entrevistas, matérias, textos sobre fotografia, música e outras formas de arte. Sobre seu início na fotografia, a artista comenta:

Meu primeiro contato com fotografia foi aos 18 anos. Passei boa parte da minha vida acreditando que prestaria vestibular para jornalismo, mas poucos meses antes da prova comecei a me interessar por fotografia. Desde esse momento, busquei por cursos específicos de fotografia e não encontrei nada (antigamente, em Belém, era difícil de encontrar cursos como este). Depois de algumas pesquisas, encontrei o curso de Artes Visuais da Unama, que oferecia três semestres de fotografia. Não pensei duas vezes e acabei cursando. No primeiro semestre, minha avó me deu de presente minha primeira câmera profissional, e desde daí não paro de fotografar (JINKNSS, 2018).

Ao site do coletivo Nítida, coletivo feminista de fotografia, a fotógrafa também relaciona seu interesse pela fotografia com o Ver-o-Peso e destaca a relação da sua avó com o mercado:

Comecei a fotografar com 18 anos, por aí, foi com 18 anos que eu me interessei, porque eu tava andando na rua com uma cibershotzinha, eu tava no ônibus e eu fiz uma imagem do Ver o Peso. Eu sempre tive uma relação muito forte com o Ver o Peso, porque minha avó foi feirante lá. Só que eu não frequentava o Ver o Peso muito, por essa questão, mas sim porque eu sempre ia lá com a minha avó, mas não na época em que ela vendia, então vira e mexe eu ia pra lá. (JINKNSS, 2020).

É importante acentuar essa especificidade que fez a artista mirar para o complexo através de outras lentes, o fato da sua avó ter sido uma feirante lá, segundo ela. Pode-se entender

que aquele território também resgata uma ligação ancestral de Nay Jinknss, e mesmo sem frequentar quando a sua avó trabalhava na feira, ela sente que há uma relação muito forte com aquele espaço. O fato de ser a avó, e não o avô, por exemplo, pode ter também influenciado na questão acerca das problematizações sobre gênero na fotografia de Nay Jinknss, e na fotografia que ela faz de trabalhadoras, passantes e moradoras do complexo paisagístico do Ver-o-Peso, como quem registra um resgate, tanto de uma identificação, por serem mulheres tal como a artista, e por essas representarem algo que sua avó um dia já exerceu, o trabalho na feira.

## 2.2 A FOTOGRAFIA PARA NAY JINKNSS

Esse trabalho apresentou, até agora, a forma que a artista deu início ao aprendizado da arte fotográfica e parte dos seus interesses dentro dessa forma de arte. Porém, é preciso compreender melhor como Nay Jinknss vê a fotografia, como ela configura as mudanças ocasionadas por essa técnica no mundo e a função dela em um contexto social. Em 2020, a artista concede uma entrevista ao jornal paraense O Liberal<sup>6</sup>, jornal tradicional da região norte, fundado em 1946 e que hoje possui vários desdobramentos, como o portal, rádio e televisão. Dentre suas temáticas, destacam-se esporte, artes e acontecimentos na cidade. Apesar do nome, o jornal não apresenta seu viés político de maneira escancarada. Ao lado do Diário do Pará, constituem jornais com grande relevância no estado. O viés político aparece no dualismo entre O Liberal e O Diário do Pará. Em toda minha vida em Belém, sempre que um jornal apoiava um político, o outro apoiava o rival. Muitas vezes foi dito, de maneira informal no meu círculo social e dentro das minhas aulas no curso de graduação em comunicação social em Belém, que enquanto um (O Liberal) era ligado ao PSDB, o Diário do Pará, era ligado ao PMDB. A associação também era dada pelo fato do Diário do Pará, fundado por Laércio Barbalho, pai do senador paraense Jader Barbalho (PMDB) e avô do atual governador do Pará Helder Barbalho (PMDB)<sup>7</sup>.

Ao jornal, a fotógrafa afirmou que “Quando a sociedade cria estereótipos, ela segrega. Então a arte e a fotografia são objetos de transformação, de educação não formal”. Essa afirmação pode ser relacionada com suas imagens, pois através da sua produção é possível que, mesmo diante de vários discursos imagéticos sobre o Ver-o-Peso, aquele material apareça como uma forma diferente das abordagens tradicionais de representação daquele espaço. Há também

---

<sup>6</sup>Disponível em <<https://www.oliberal.com/cultura/dez-anos-de-ver-o-peso-atraves-das-lentes-conheca-o-trabalho-de-nayara-jinknss-1.100573>>. Acesso em 01.02.2020.

<sup>7</sup>No suplemento Claro, da USP, há disponível a história da família Barbalho no Pará. Disponível em <http://www.usp.br/claro/index.php/tag/claro/>. Acesso em 01.06.2021.

de se questionar se a intencionalidade da artista, altera o produto por ela realizado, ou se o discurso afirmativo da artista, reflete a função transformadora do fazer artístico. A escritora Susan Sontag, comenta sobre o social em relação ao trabalho de uma fotógrafa, em seu ensaio sobre fotografia:

Fotógrafos imbuídos de preocupação social supõem que sua obra possa transmitir algum tipo de significado estável, possa revelar a verdade. Mas, em parte por ser a fotografia sempre um objeto num contexto, tal significado está destinado a se esvaír; ou seja, o contexto que molda qualquer uso imediato da fotografia — em especial o político — é imediatamente seguido por contextos em que tais usos são enfraquecidos e se tornam cada vez menos relevantes. Uma das principais características da fotografia é o processo pelo qual os usos originais são modificados e, por fim, suplantados por usos subsequentes — de modo mais notável, pelo discurso da arte, no qual qualquer foto pode ser absorvida. E, por serem também imagens, algumas fotos nos reportam, desde o início, tanto a outras imagens quanto à vida. (SONTAG, 2004, p.62).

A fotografia, mesmo ela sendo compreendida como um modo de transformação social ou como lente para se mostrar a verdade oculta nas coisas do mundo, tende a se diluir em seu resultado, segundo a escritora, por conta do contexto sob o qual ela pode ter sido feita e os diversos contextos nos quais elas podem ser lidas. Há outro trecho, no qual Susan Sontag traça um paralelo entre a câmera de fotografia e a permissão que ela dá à fotógrafa de adentrar os meios sociais e capturar experiências, sem alterar ou influenciar na vida daquele que se registra. Esse trecho é essencial para refletirmos a outra forma de pensar a fotografia sobre a qual o discurso de Nay Jinknss está amparado:

A câmera é uma espécie de passaporte que aniquila as fronteiras morais e as inibições sociais, desonerando o fotógrafo de toda responsabilidade com relação às pessoas fotografadas. Toda a questão de fotografar pessoas consiste em que não se está intervindo na vida delas, apenas visitando-as. O fotógrafo é um superturista, uma extensão do antropólogo, que visita os nativos e traz de volta consigo informações sobre o comportamento exótico e os acessórios estranhos deles. O fotógrafo sempre tenta colonizar experiências novas ou descobrir maneiras novas de olhar para temas conhecidos — lutar contra o tédio. Pois o tédio é exatamente o reverso do fascínio: ambos dependem de se estar fora, e não dentro, de uma situação, e um conduz ao outro. (SONTAG, 2004, p.28).

Entretanto, a fotógrafa Nay Jinknss entende a fotografia de modo um pouco diferente de Susan Sontag, afinal, no decorrer dos anos, mudam os regimes de visibilidade que agem sobre a arte, especialmente na relação fotógrafa-fotografado, como apresentarei a seguir.

É comum associarmos o resultado do trabalho da artista, o registro fotográfico no complexo do Ver-o-Peso, como possível consequência dessa sua forma de compreender a função da arte e da fotografia, mas para isso, é preciso compreender os motivos que levaram

Nay Jinknss a fotografar, por ela mesma. Ao coletivo feminista Nítida<sup>8</sup>, em 2020, Nay Jinknss reafirmou esse caráter transformador na atuação e função daquele que faz a fotografa. Quando perguntada o porquê de ter começado a fotografar, relata:

[...] Por que eu vejo hoje em dia fotografia como um instrumento de mudança social, instrumento de reparação histórica, saca? De protagonismo, de entendimento, de empoderamento, de tudo. Porque durante muito tempo nós fomos documentados ao longo da história, tudo através de uma ótica branca, sabe, e isso é muito problemático, porque existe um racismo, existe uma estrutura que a gente precisa combater, que a gente precisa reparar, e a imagem é algo extremamente decisivo. Então quem protagoniza essas histórias precisa repensar o que está fazendo com essas imagens, por que está documentando. E será que pode estar documentando isso? Qual é a maneira menos extrativista de fazer uma documentação? Fazer esses questionamentos para que a gente possa usar a fotografia como instrumento de educação, de mudança (JINKNSS, 2020).

A fotógrafa comenta sobre a relação racial e a imagem fotográfica, e como essa estrutura precisa ser vista de outra forma. Fala de uma ótica branca, um olhar de pessoas brancas sobre esses corpos fotografados, e que seu trabalho seria uma possibilidade de protagonizar uma produção de imagem a partir de um olhar racializado, uma mudança social na estrutura racista na qual estamos vivendo. Sobre essa relação, elenco um trecho do texto intitulado “*(In)visibilidades: imagem e racismo*” as autoras Ana Cristina Pereira, Michelle Sales e Rosa Cabecinhas (2020) para a revista Vista (uma revista científica de cultura visual e artes). Ana Cristina Pereira é doutora em estudos culturais pela Universidade do Minho e pesquisa racismo, representações sociais e memória cultural. Michelle Salles é professora da escola de Belas Artes na Universidade Federal do Rio de Janeiro e pesquisa arte e decolonialidade e Rosa Cabecinhas é professora do departamento de Ciências da Comunicação da Universidade do Minho e tem uma pesquisa sobre racismo e comunicação. As autoras comentam sobre a questão da visibilidade, estereótipos e a problemática de ter a imagem sempre firmada por outros corpos:

A dicotomia visibilidade/invisibilidade possui vários desdobramentos. Tornar visível um determinado aspecto de uma imagem implica, quase sempre, obscurecer outros, ou melhor, tudo o que circunda o alvo sobre o qual se deitou luz. O processo é o mesmo no que se refere à realidade social. Uma das formas mais insidiosas da manifestação do racismo consiste na negação da singularidade do Outro; os membros de grupos racializados não são lidos socialmente como indivíduos, mas como representantes de uma categoria homogênea. Deste modo, a informação sobre pessoas racializadas é tendencialmente tratada de forma automatizada, ou seja, com base em estereótipos [...] Estes regimes de visibilidade/invisibilidade, não se anulam, pelo contrário, potenciam-se mutuamente; deste modo, ser negra/o é ser percebido socialmente como a expressão de um grupo, eternamente criança (divertido, alegre, dançarino, excessivamente emocional, místico, etc.) e ao mesmo tempo particularmente físico (sensual, violento, forte, etc.). No âmbito da visualidade, com a consolidação das imagens técnicas de ampla difusão como a fotografia, o cinema, e,

<sup>8</sup>Disponível em <<https://nitidafotografia.wordpress.com/2020/06/16/nitida-entrevista-nay-jinknss/>>. Acesso em 20.02.2021.

posteriormente, a televisão e suas imagens publicitárias, bem como a ubiquidade da imagem digital dos (nem tanto) novos meios de comunicação social, a questão do racismo impõe-se com mais visibilidade a partir da segunda metade do século XX. As lutas pelos direitos civis nos Estados Unidos da América, a luta contra os regimes de Apartheid ao redor do mundo, colocaram em evidência um questionamento profundo acerca da representação/representatividade de homens negros e mulheres negras no regime das visualidades, e tornaram incontestado o direito inalienável à criação da própria imagem. (CABECINHAS; PEREIRA; SALLES, 2020, p. 13).

As pesquisadoras, que escrevem sobre os regimes de visibilidade presentes nessa produção de imagens sobre o outro e sobre si, continuam em seu texto e comentam sobre a relação gênero e raça nas artes e a partir de quando as possibilidades foram se abrindo para artistas racializados no cenário contemporâneo. Essa fala soma à fala anterior de Nay Jinkns, onde ela comenta o olhar branco sempre presente na arte:

No campo das artes visuais, tradicionalmente dominado por artistas homens e brancos, a desconstrução do cânone ganhou visibilidade (numa escala global) a partir dos anos 1990, e gostaríamos aqui de ressaltar a exposição do artista afro-americano Mining the Museum, realizada em 1992 pela Maryland Historical Society. A partir dessa exposição, a noção de arquivo e a conscientização do papel das instituições no legado colonial e nas práticas racistas assumiram uma dinâmica imparável. [...] Como todas as outras, as instituições artísticas – que têm o Poder de decidir o que é arte e o que não é – estão também atravessadas por princípios que excluem os corpos negros e os criadores racializados, especialmente as mulheres. Apesar disso, um conjunto significativo de autoras negras tem encontrado formas de contornar, ou mesmo furar, um certo teto de vidro. (CABECINHAS; PEREIRA; SALLES, 2020, p. 15).

Existiria, segundo as falas de Nay Jinkns para além de um fazer fotográfico pelo puro desejo de se construir uma paisagem, uma intenção de se construir imagens pelos olhos daqueles que pouco foram produtores de paisagem, uma reparação às imagens que foram produzidas a partir do olhar embranquecido.

Os primeiros registros fotográficos feitos de pessoas na região norte do Brasil, foram feitos por um homem branco, o português Fidanza. Ele foi um fotógrafo profissional com atuação em Belém, tinha um estúdio de fotos na cidade e também produziu fotografias na atual cidade de Manaus. Parte de seus registros foi exposta em álbuns da cidade, jornais e relatórios. A historiadora Rosa Cláudia Cerqueira comenta que:

Fidanza foi um dos primeiros fotógrafos a registrar, com intenção comercial, a cidade de Belém. Antes de produzir fotografias que fizeram parte do Álbum descritivo Annuario dello Stato del Parà e do Álbum do Pará em 1899, ele já comercializava fotografias em avulso no formato de carte de visite [...] (CERQUEIRA, 2006, p. 75).

Grande parte do imaginário acerca das pessoas que lá viviam e dos lugares que lá existiam fora difundido através do olhar desse homem europeu. Apresento duas fotografias (figura 1 e figura 2) de pessoas, feitas pelo fotógrafo:

Figura 1 – O Vendedor de Frutas. 1869-1875. Fotografia.



Fonte: Acervo IMS. Autor: Fidanza, Felipe.

Figura 2 – Cabocla. 1869 – 1875. Fotografia.



Fonte: Acervo IMS. Autor: Fidanza, Felipe.

Semelhantes a essas, existem várias. As fotografias de tipos e outros retratos que exploravam a imagem desses corpos racializados montados em estúdio por fotógrafos homens brancos. A partir desses registros e da influência dessa imagem contada pela ótica branca que Nay Jinknss comenta, uma série de artistas racializados hoje em dia, se colocam como produtores de uma outra imagem, uma imagem de si e de seus semelhantes, a partir de sua própria subjetividade.

Um ponto importante para pensarmos o que é a fotografia para artista, é olhar para como ela relaciona o fazer fotográfico a suas relações interpessoais com os corpos ali fotografados e como ela vê conexão com o seu objetivo enquanto artista. Na mesma entrevista que citei anteriormente, para o jornal O Liberal, em 2019, a artista relata sobre as possíveis relações que ela busca ao fotografar alguém: “Quando fotografo, busco ter uma relação com o meu fotografado, para entender o que ele faz, como chegou ali, o porquê de trabalhar com aquilo, ou o porquê de usar drogas. Enfim, é quase uma pesquisa antropológica também”<sup>9</sup>. Como Susan Sontag (2004), Nay Jinknss também acredita que a fotografia se aproxima de uma pesquisa antropológica. Vale levantar a questão que Jinknss sugere em suas afirmações, que o seu trabalho não possui uma intenção de objetificar o outro, e sim de produzir uma imagem com aquele outro, a partir das suas experiências.

Portanto, para Nay Jinknss, o contato com aquele espaço vai além do registro imagético propriamente, no que consiste a função, a artista, coloca que a arte tem o caráter de mudança social, e enquanto na sua intenção, ela também sugere uma forma de se empoderar, de protagonizar suas próprias produções de imagem, essas não seriam mais embasadas em uma ótica branca.

Retomo a ideia da ótica branca, que Nay Jinknss se refere, acrescentando um escrito da pesquisadora chilena Ana Pizarro, que trabalha cultura e linguagem na América Latina. Em seu livro *Amazônia: as vozes do rio: imaginário e modernização* (2012), ela comenta sobre o olhar colonizador que construiu parte do imaginário sobre o que é Amazônia e as representações sobre essa região:

A Amazônia é, assim, uma construção discursiva. Somente através dessa construção é possível chegar a sua imagem. Esta região do imaginário é a história dos discursos que a foram erigindo, em diferentes momentos históricos, dos quais recebemos apenas uma versão parcial, a do dominador. (PIZARRO, 2012, p. 33).

---

<sup>9</sup> Disponível em <https://www.oliberal.com/cultura/dez-anos-de-ver-o-peso-atraves-das-lentes-conheca-o-trabalho-de-nayara-jinknss-1.100573?page=7>. Acesso em 13/12/2021.

Além das fotografias de tipos e retratos de cafusos realizados pelo fotógrafo português Fidanza, os primeiros registros fotográficos na região amazônica brasileira foram realizados no século XIX, por fotógrafos homens (e brancos), como Marc Ferrez, o alemão Christopher Albert Frisch, Hermann Meyer e Theodor Koch-Grünberg, em sua maioria, possuía caráter etnográfico, como explica a antropóloga Fabiene Gama, pesquisadora na área de fotografia documental e coordenadora do núcleo de antropologia visual na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no artigo *A antropologia e a fotografia no Brasil: o início de uma história (1840-1970)* (2020):

Alguns anos antes, entre 1867 e 1868, o fotógrafo alemão Christoph Albert Frisch, em expedição ao Amazonas, produziu cerca de cem fotografias as primeiras na região. Para produzir suas imagens, Frisch levou seu estúdio para a floresta a fim documentar os indígenas em seu ambiente. E para vencer as limitações técnicas da época, em especial os longos tempos de exposição, ele fotografava a paisagem separada do retrato, feito em um fundo neutro e, posteriormente, juntava e retocava as imagens a fim de apresentar cenas verossímeis. [...] Já entre 1898 e 1900, outros alemães, Hermann Meyer e Theodor Koch Grünberg documentaram extensivamente sua Expedição ao Xingú. As imagens mostravam objetos de uso cotidiano e artefatos, fotografados em fundo branco, em diferentes ângulos. Alguns indígenas apareciam em cenas cotidianas e em fotos de grupos, feitas para mostrar a aldeia. (GAMA, 2020, p. 90).

Dentro de uma perspectiva de gênero, algumas mulheres podem ser citadas por seu trabalho fotográfico ligado à Antropologia no Brasil, desde o início do século XX: Dina Dreyfus, Berta Gleizer, Maureen Bisilliat, Claudia Andujar e Sylvia Caiuby Novaes<sup>10</sup>. As fotografias etnográficas foram mudando e se diversificando ao longo daquele século. Foi após a década de 1980 que se aumentou a participação de mulheres, quando a fotografia se popularizou com o barateamento das câmeras fotográficas e a existência de novos laboratórios de pesquisa com imagens (GAMA, 2020). Entretanto, se mais mulheres fotografavam, ainda era o trabalho fotográfico, etnográfico ou não, de homens que era visibilizado. Somado a questão de gênero, grande parte das produções que ganhavam reconhecimento era feita por pessoas brancas. É a partir desse contexto que o trabalho de Jinkns se desenvolveu.

---

<sup>10</sup> Cada uma delas iniciou sua produção fotográfica no Brasil nas décadas de 1930, 1940, 1960 e as duas últimas 1970, respectivamente.

### 3. ENTRE A ARTISTA E QUEM A ENCONTRA NO COMPLEXO DO VER-O-PESO

A fotógrafa Nay Jinknss, comenta sua relação com os fotografados do Ver-o-Peso e entre ela e as pessoas que vivem ali, mesmo que nem todas apareçam nas imagens, essa relação de certa maneira influencia seu trajeto dentro da feira e no que ela vai registrar em imagens, como se pode ver a seguir. A artista, conta em entrevista para ao blog de fotografia Frame35<sup>11</sup> que ela começou fotografando no Ver-o-Peso pela manhã. Em determinado momento, ela decidiu começar a fotografar pela madrugada para capturar a chegada dos produtos de barco no mercado. No entanto, essa possibilidade só se apresentou após a compra de um carro pela família da fotógrafa, o que facilitou sua locomoção da cidade de Ananindeua para o mercado do Ver-o-Peso, em Belém. O trajeto da Cidade Nova, bairro que a fotógrafa reside na cidade de Ananindeua para o Ver-o-Peso, no centro da cidade de Belém, leva cerca de 1 hora de carro, são 19 km. As linhas de ônibus que circulam nessas duas cidades não rodam toda madrugada. O que dificulta o deslocamento entre as duas cidades na madrugada, sem carro.

Então, no início, eu ficava com medo. Ia fotografar às dez e voltava na hora do almoço. Com o tempo, ia até quase seis horas (em Belém, é quase noite). Só que nunca conseguia ir de madrugada, que é o horário em que chegam as embarcações com tudo que vem das ilhas e dos arredores de Belém para abastecer a feira. Isso estava me irritando muito, porque eu sempre quis ser incluída no meio dos fotógrafos mais tradicionais. Sempre quis poder dar esse rolê com eles, me sentir segura, fotografar junto. Mas sentia que eu não me encaixava. Queria fazer coleta para ir pro Ver-o-Peso de madrugada de táxi e ninguém endossava. [...] Só que aí a minha família conseguiu comprar um carro e eu vi a foto de um brother, de quem não vou muito com a cara, no Ver-o-Peso. Aí falei: “quer saber? Pois agora eu vou de madrugada”. Por mais que hoje eu não goste mais tanto do trabalho do Miguel Rio Branco, foi num dos livros dele que eu compreendi que, se ele não pagava para fazer as fotos que fazia, tinha que ter uma intimidade muito grande com as pessoas. (JINKNSS, 2020).

Há duas dimensões indispensáveis, dentro dessa fala da artista: uma é a de classe, pois, para que ela pudesse registrar aquela foto, foi necessário que a família tivesse um carro para a locomoção da cidade de Ananindeua, para a cidade de Belém, e assim, ela pudesse ir pela madrugada fazer seus registros. Caso ela não tivesse, ou a família não pudesse adquirir um automóvel, ficaria mais difícil que ela pudesse realizar o seu trabalho, o que exigia algum recurso financeiro. A outra dimensão importante é a da intimidade. A estreita relação que é formada após diversas idas naquele espaço, a experiência de campo que ela adquire nas suas repetidas passagens, como um antropólogo que vai diferentes vezes a um mesmo espaço,

---

<sup>11</sup> Disponível em <<http://www.dubessonego.com.br/frame35/2020/7/23/questo-de-identidade-entrevista-com-nayara-jinknss>>. Acesso em 22.02.2021.

consegue adentrá-lo com outra profundidade, pelas relações ali tidas e pela experiência que ajuda a perceber novas formas de agir diante daquele espaço e daquelas pessoas.

Em relação às idas e a sua rotina no complexo paisagístico do Ver-o-Peso, Nay Jinknss fala ao blog Frame35, sobre o que faz durante suas idas de madrugada ao mercado e como isso foi em parte consequência de uma boa relação com as pessoas que vivem no mercado. Ressalta também o fato de que ir e retornar naquele espaço foi importante para que as pessoas a reconhecessem e criassem um laço com ela e seu trabalho:

Comecei a vivenciar muitas situações, a conhecer todo mundo. A galera começou a me enxergar. A minha rotina foi se transformando nessa. Eu levava fotos, adicionava no meu Face, dava meu Whatsapp, mandava coisas no Instagram. Porque para mim a fotografia sempre foi fotografar as pessoas que gosto, com carinho. Para que elas se enxerguem. É um prazer quando elas se olham nas imagens e se acham bonitas, querem levar para a casa, mostrar para a mãe. Deixa de ser só aquela coisa técnica para estabelecer um vínculo. A gente deixa de enxergar eles só como fileteiros, ou só como usuários de drogas, pessoas em situação de rua, de vulnerabilidade social. (JINKNSS, 2020).

As mídias sociais, segundo Nay Jinknss, foram bastante relevantes para essa aproximação, até por ser uma ferramenta de comunicação, que fazia com que ela pudesse manter contato com aquelas pessoas, sem necessariamente estar lá. Por outro lado, as redes sociais também ajudaram ela a apresentar o trabalho ou expor as fotografias para seus fotografados, uma vez que Nay Jinknss possui um trabalho bastante ativo nas redes. Uma espécie de portfólio sempre atualizado em seu Instagram que possibilita ela apresentar seu trabalho para as pessoas que estão ali. Sendo representadas de alguma forma naquelas imagens, segundo a artista, elas geralmente gostam daqueles registros onde se sentem bonitas. No entanto, há de se pensar em o que seria se sentir bonito. É possível que exista alguma identificação das pessoas fotografadas, pelo modo que Nay Jinknss as registra, sem romantizar suas condições e com uma aparente naturalidade de quem tem relações próximas com os fotografados. Pode-se sugerir que ela ao registrar ou manter relações com as pessoas, procura as entender mais profundamente, nas suas complexidades, não as capturando de maneira fetichizada ou que as limita em algum rótulo categorizante específico. Quando conversei com ela em uma lanchonete de Ananindeua, no ano de 2020, Nay Jinknss se referia sempre às pessoas pelo nome. Novamente isso se repetiu no ano de 2021. Enquanto escrevia o trabalho, mandei uma mensagem para ela através do celular, mostrando uma foto (que cito abaixo), e a sua resposta foi “own, a Thaís e o Jefferson”.

Esse tipo de reconhecimento, pareceu-me uma forma dela também reafirmar seu discurso de proximidade com aqueles que estão no complexo paisagístico. Durante o ano de

2020, quis acompanhar Nay Jinknss, em uma de suas idas ao Ver-o-Peso, mas não consegui. Tinha ido para Belém um mês que ela estava indo viajar para passar um período em São Paulo. Então, não conseguimos marcar nenhum dia para visitarmos o complexo juntos. Na sua última semana antes da viagem, ela disse que foi no Ver-o-Peso, se despedir das pessoas que estavam por lá, mas eu já não estava mais em Belém. Esse acontecimento, me fez pensar também sobre a proximidade dela com as pessoas da feira: ela não foi tirar foto, mas sim se despedir daquelas pessoas, por sua temporada fora.

Fabiene Gama conta em seu artigo “*Sobre emoções, imagens e os sentidos: estratégias para experimentar, documentar e expressar dados etnográficos*” (2016) que ao realizar seu trabalho fotográfico e etnográfico em Bangladesh, onde ela fotografou mulheres ativistas, o fato de ela postar essas fotos no Facebook, também influenciou a maneira como ela conseguiu dialogar melhor com esse grupo de mulheres. Ela também escreveu sobre a produção de uma pesquisa colaborativa com aquele grupo, em um tópico que intitulou “Estratégias para aproximação: fotografias e redes sociais”:

Muitas ativistas do grupo são bloggers e/ou se identificam como “ativistas online”. Para elas, a Internet, e especialmente as redes sociais, são importantes meios de organização e divulgação de eventos, marchas, encontros etc., assim como espaços para difusão de mensagens, imagens, textos e reflexões. Elas costumam trocar informações através da rede social e aquelas que buscam participar das atividades do grupo são notificadas das atividades através de eventos programados online. As publicações na rede ajudam as ativistas a saberem aonde ir, mas também como agir. Desse modo, o Facebook funcionou como uma importante ferramenta de pesquisa. Nele, pude acompanhar suas publicações e checar suas conexões. Por estarem receosas com a minha presença, ativistas também utilizaram a rede social para investigar minhas referências e relações. Através das redes criadas por mim e por elas, fomos construindo nossas conexões também de forma online. O Facebook, portanto, serviu para aprofundar minhas relações com as ativistas que eu conhecia, mas ele também me ajudou a encontrar novas ativistas, a abordá-las e segui-las tão rápido quanto elas checavam informações a meu respeito. Por ter documentado extensivamente a road march, quando retornamos à capital, algumas ativistas solicitaram que eu publicasse minhas fotos online e que as compartilhasse com elas através do Facebook. Ao publicar cerca de cinquenta imagens em minha página pessoal de modo público, uma mudança aconteceu: passei a receber dezenas de solicitações de amizade, tanto de ativistas quanto de suas seguidoras. Mulheres que não demonstravam interesse em colaborar com minha pesquisa durante a viagem passaram a me procurar, oferecendo ajuda ou elogiando as fotos. Algumas solicitaram que as fotografassem. Outras usaram minhas fotos em suas páginas pessoais. (GAMA, 2016, p. 149).

No caso de Fabiene Gama, há uma especificidade por se tratar de um grupo de ativistas mulheres e ela ser uma estrangeira branca naquele território. Há um outro tipo de desconfiança na relação, na situação de Nay Jinknss. Essa não é uma estrangeira branca naquele espaço, mas se via como uma estrangeira também, assim que chegou no espaço, como se pode ver na próxima citação da artista. Um outro elemento importante a destacar, é que enquanto Fabiene

Gama representa e lida com mulheres que usam das redes sociais para as suas causas, Nay Jinknss retrata outras pessoas, feirantes, trabalhadoras da feira, pescadores e pessoas que não necessariamente usam as redes para o seu trabalho. Porém, há uma proximidade na ligação da atividade das fotógrafas e a existência das redes sociais. Segundo a artista, essa relação influencia, ou influenciou, no modo em que as pessoas se relacionaram e se aproximaram dela.

No entanto, encontro poucas pessoas marcadas nas fotografias que Nay Jinknss faz de trabalhadores, passantes e moradoras do mercado do Ver-o-Peso. Uma delas (figura 3) é a que tem o nome de usuária “@unkmerlozinhogayatinho” na plataforma do Instagram. Ela aparece em alguns registros. A marcação é uma maneira que se pode redirecionar através da foto, para o perfil de uma outra pessoa, atrelando algo ou alguém daquela foto a um outro perfil da rede. Geralmente é feito para indicar o perfil de outra pessoa que está também naquele registro que é publicado. Nay Jinknss a marca escrevendo como legenda “A última Ceia, movimento de despedida de Belém. @unkmerlozinhogayatinho obrigada por me presentear com tua amizade! Obrigada por essas imagens!”. O agradecimento pelas imagens lembra o que Fabiene Gama (2016) comenta sobre a existência da construção de um trabalho coletivo a partir daqueles que a pesquisadora fotografa. Assim como Gama, Nay Jinknss escreve essa frase também indicando uma colaboração dela com a pessoa fotografada com um pano com a imagem clássica da pintura última ceia, que contrasta com as construções antigas atrás e uma garça voando. Nos próximos parágrafos vamos ver como essa colaboração se dá a partir de falas da artista.

Eu perguntei para Nay Jinknss, em junho de 2021, em uma conversa por um aplicativo de mensagens sobre as fotos e o nome da pessoa que foi marcada nas fotos. Ela me contou que a fotografada se chama Josi, uma mulher com 4 filhos e que tem um laço de amizade que possibilita esse trabalho em conjunto. A fotógrafa também me falou que essa fotografia tem uma relação de imagem com a Nossa Senhora de Nazaré, à qual existe uma grande devoção no Pará:

Quando eu cheguei no Ver-o-Peso, eu também tinha um olhar tão viciado, quanto de quem chega, querendo ou não, eu sou uma estrangeira naquele espaço, eu tenho uma certa vivência, mas a não é a vivência de quem trabalha ali ou de quem mora ali. Então eu queria documentar as trocas no Ver-o-Peso e aí na verdade, meu olhar acabava reforçando um olhar marginal, do estereótipo que o Ver-o-Peso era uma feira perigosa, que a galera vai te roubar, uma feira fedida, daí quando eu comecei a questionar essas paradas. [...] Uma vez uma amiga me perguntou, “tu tens coragem de me filmar, cheirando essa cocaína?”, daí eu falei “não cara, por que?”, e aí ela falou “então tu não podes fazer isso no teu trabalho”, e aí eu entendi com aquilo que têm muitas maneiras de revoltar ou de se denunciar, e têm muitas maneiras de se comunicar também, então eu fiquei pensando como a Josi, a partir desse insight, dessa troca, dessa percepção, como seria se a Josi fosse alguém que as pessoas venerassem e quando eu fiz esse take da Josi, em especial, é um ensaio que eu coloco ela como

nossa senhora de nazaré, e a Josi é mãe solo, tem 4 filhos, então, eu ficava pensando que não existiria um outro lugar, para adorar a Josi, como dentro de uma berlinda né, sendo uma mãe, uma mulher que ocupa aquele espaço. (JINKNSS, 2021).

Figura 3 – A última Ceia, movimento de despedida de Belém. 2020. Fotografia.



**Fonte:** <https://www.instagram.com/nayjinknss/>. Acesso em 10/10/2021. Autora: Jinknss, Nay.

A forma que a artista encontra para registrar a fotografada de maneira não fetichizada ou não marginalizada, é aproximar ela de um elemento religioso, nesse caso, o manto de uma das santas de maior devoção no estado do Pará. Em outra tomada (figura 4), se vê Josi, com o pano, cheio de apóstolos, em volta da sua cabeça como o manto de uma santa. Ela dá um sorriso largo e atrás está o mercado de ferro, barcos e algumas barracas. Além de manter uma paleta de cores na foto, colorida, com tons avermelhados, possibilitando uma construção de imagem que pode ser lida como uma paisagem de um lugar acolhedor, a fotógrafa constrói sua

representação e seus personagens, a seu modo, reafirmando suas intenções de um trabalho engajado a inventar novas imagens de um lugar tão representado.

Figura 4 – A última Ceia, movimento de despedida de Belém. 2020. Fotografia.



**Fonte:** <https://www.instagram.com/nayjinknss/>. Acesso em 10/10/2021. Autora: Jinknss, Nay.

Nay Jinknss, escreve um texto na legenda do vídeo<sup>12</sup>, em que essa fotografia faz parte, contando um pouco da história da devoção da imagem da santa na cidade. Ela marca Josi e atribui a ela o protagonismo daquela cena:

Nossa Senhora de Nazaré, mulher que Deus amou e escolheu para mãe de Jesus. Consta que a imagem de Nossa Senhora de Nazaré foi encontrada pelo caboclo Plácido José de Souza no ano de 1700, s margens do igarapé Murucutu. Plácido a levou para sua casa e no dia seguinte a imagem havia desaparecido. O caboclo tornou a encontrá-la no igarapé, recolhendo-a novamente. O fato repetiu-se duas vezes até que foi construída uma pequena capela no local. A canção é da @alessandra\_leao e @mateusaleluia e quem o protagoniza é a @unkmerlozinhogayatinho. (JINKNSS, 2020).

Em outra imagem (figura 5) da mesma série, Nay Jinknss fotografa as mãos de Josi unidas, como quem reza ou faz uma prece. Mais uma foto em que a religiosidade é atribuída aos registros, pelo gestual dessa mulher que, segundo Nay Jinknss é uma colaboradora de seu trabalho. É interessante notar que a presença religiosa se apresenta através de diversos elementos nas fotografias. Em uma foto o que remete essa comparação são as mãos em modo de reza, em outra é o pano em formato de véu, em outra, é a imagem destacada dos santos a mesa na estampa do pano aberto. Há uma montagem da fotografia que além da direção dos cliques e escolhas a fotógrafa visibiliza na imagem, aparenta ter uma direção, seja da fotógrafa ou da fotografada, dentro daquele cenário, sugerindo que a fotografada faça alguns gestos, mostre o pano de tal forma ou se cubra de forma a aparentar uma santa.

Figura 5 – A última Ceia, movimento de despedida de Belém. 2020. Fotografia.

<sup>12</sup> Disponível em < <https://www.instagram.com/p/CFYXVltBuOf/> > . Acesso em 07/07/2021.



**Fonte:** <https://www.instagram.com/nayjinknss/>. Acesso em 10/10/2021. Autora: Jinknss, Nay.

A esfera da religiosidade é atrelada a materialidade desse trabalho. Pode ser compreendida como uma forma de divinizar essa pessoa, afastando-a de uma possível leitura marginal, dando outras possibilidades de compreensão daquele espaço, que segundo a fotógrafa é muito fetichizado e estereotipado, e a aproximação da pessoa fotografada com a imagem de uma santa, é catalizadora nesse processo. A pesquisadora Idanise Sant'ana Hamoy, doutora em artes pela Universidade Federal de Minas Gerais, escreveu em sua tese “*Imagens de Nossa Senhora de Nazaré: Iconografia, Devoção e Conservação*” (2017), sobre a proximidade de imagens sacras e pessoas, e como isso influencia a maneira no qual percebemos essas pessoas como sacras e nos entendemos como pessoas comuns:

Na imagem devocional antropomórfica, sua natureza oculta reflete o fato de que o aparente se encontra encoberto por algo que é de natureza aparente, mas que não pode ser categorizado como óbvio. É a linguagem de parábolas e metáforas, presentes na iconografia, provocando um sentido que escapa para os outros sentidos. Assim, o antropológico da imagem exerce uma dupla função: o homem se reconhece divino em sua semelhança com a santidade apresentada e da mesma forma, reconhece a humanidade na representação da santidade. Portanto, a imagem antropomórfica constitui-se num eixo de dupla função: diviniza o humano, ao mesmo tempo que humaniza o divino. A imagem – assim entendida – é a autêntica presença da gênese a

um só tempo natural e sobrenatural de Maria. É mãe e filha do Deus que traz nos braços (HAMOY, 2017, p. 120).

Além disso, é possível olhar para esse registro, pensando na relação de gênero nessa abordagem que Nay Jinknss propõe. A artista apresenta uma mulher, uma mãe, a uma outra imagem feminina, de uma mãe lida como sagrada, a “mãe dos paraenses”<sup>13</sup>. É importante salientar essa associação, pois há o entendimento da santidade, da pureza, da sacralidade naquela mulher santa, que não se poderia obter através de outra associação. A relação religiosa é intrínseca ao debate sobre representação fotográfica de gênero que Nay Jinknss faz em seu trabalho, e é mais um dos componentes constitutivos de sua fotografia densa, cheia de camadas, esferas e debates.

### 3.1 TRABALHO EM CONJUNTO

Há um outro fator, o qual introduzo acima e que retomo agora, que é o trabalho colaborativo, que há, segundo a artista, em sua produção. A fotógrafa comenta, em junho de 2021, quando eu a perguntei sobre o contexto da foto e do vídeo em que ela menciona a Josi nas redes sociais, e a artista me respondeu tanto sobre a importância desse trabalho em conjunto, quanto um método específico que ela já utilizou para trabalhar em colaboração<sup>14</sup>:

Acho importante falar porque é uma construção em conjunto, tanto minha quanto dela, quanto minha contigo, sobre o meu trabalho e como ele vai impactar as pessoas. Hoje, eu até falei isso com um amigo meu, que independente de quantas vezes eu for no Ver-o-Peso, eu ainda sou uma estrangeira, eu trabalho em alguns momentos no Ver-o-Peso, mas eu não estou ali, de fato, todos os dias, a minha vivência me limita também, o quanto eu posso enxergar aquele local ali, mas enfim, as pessoas que moram no Ver-o-Peso, os trabalhadores do Ver-o-Peso, os moradores do Ver-o-Peso. Enfim, então é importante construir, falar sobre isso, é quase que impossível, não é impossível, mas é muito difícil você não encontrar, um olhar colonizador, quando você chega no Ver-o-Peso, porque ele é muito exótico, eu nem uso muito essa palavra, mas eu estou usando para pontuar esse fetiche que as pessoas têm com o exótico, com a estética meio favela, essa linguagem. Sempre penso bastante sobre isso e isso ocupando o lugar também da academia, né, chegar, falar sobre isso e formalizar, nos estudos [...] Tenho outros trabalhos também que envolvem essa relação conjunta, até porque, nada funcionaria se eu estivesse sozinha, eu poderia até estar sozinha, mas se não tivesse essa troca, aquele trabalho não existiria, tenho outros elementos, tanto com o Edson, com o Edson eu tenho vídeo com ele, com ele eu meio que desperto para essa consciência, quando eu penso assim “Cara, todo mundo chama o Edson de cantor, só que eu falei, e se o cantor quisesse ser ator?”, e aí eu falei “vamos brincar de encenar, bora construir essa cena, faz o que tu quiser que eu vou te filmar, eu vou ta

<sup>13</sup> Em uma matéria jornalística publicada em 2010, foi dito que os paraenses, consideravam nossa senhora de Nazaré, sua segunda mãe. Termo que eu já ouvi incontáveis vezes também durante minha vivência em Belém, e não só por paraenses frequentadores da igreja católica. Disponível <http://g1.globo.com/pa/para/e-do-para/noticia/2016/10/devotos-consideram-nossa-senhora-de-nazare-como-sua-segunda-mae.html>. Acesso em 01/07/2021.

<sup>14</sup> A manutenção do anonimato é importante dentro do processo antropológico, para preservar a privacidade daqueles que estão inseridos dentro do contexto pesquisado. Aqui, cito os nomes dos fotografados, pois se apresentam também como cocriadores dessas obras.

aqui só como alguém que vai te filmar e daí tu pode criar”, e aí tem um pouco dessa documentação também em meu instagram (JINKNSS, 2021).

Mesmo que exista um jogo de performance muito presente em fotografias documentais, esse tipo de ação fica ainda mais evidente com a afirmação da artista, em que ela diz para o fotografado criar uma cena e que ela só registra enquanto esses fotografados agem. O Edson, que ela cita, é registrado em dois vídeos. O primeiro tem um *take* que cito aqui (figura 6), onde Edson, aparece deitado de braços abertos, olhos fechados, em cima de um papelão, que é uma espécie de colchão usado por alguns trabalhadores e moradores do complexo do Ver-o-Peso. Enquanto ele fica deitado, Nay Jinknss percorre seu corpo com uma câmera. Ao final, ele sorri um sorriso aberto. Na legenda da fotografia: “Porque apesar de muito moço me sinto são e salvo e forte, 2019. Édson ♥”, um trecho da música “*Sujeito de Sorte*” do cantor Belchior gravada em 1976, que recentemente tem tido um aumento significativo em citação na internet<sup>15</sup> e bastante associada a lutas políticas de nosso tempo.

Figura 6- Porque apesar de muito moço me sinto são e salvo e forte. 2019. 1 min. Vídeo.



**Fonte:** <https://www.instagram.com/nayjinknss/>. Acesso em 10/10/2021. Autora: Jinknss, Nay.

A música, a letra, o modo em que o Édson performa podem ser associados com uma força, uma resistência, uma felicidade, que brota apesar do cenário tão desigual<sup>16</sup> brasileiro, que

<sup>15</sup> A matéria “Por que ‘sujeito de sorte’ virou hino dos millenials engajados” do Jornal Nexo, comenta a grande retomada da canção nos últimos anos. Disponível em <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2020/02/01/Por-que-‘Sujeito-de-sorte’-virou-hino-dos-millennials-engajados>. Acesso em 01/07/2021.

<sup>16</sup> <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2021/03/10/belem-tem-o-quinto-maior-indice-de-vulnerabilidade-social-do-pais.ghtml>. Acesso em 07/10/2021.

não é diferente no estado do Pará<sup>17</sup>. Esse homem deitado em um papelão, tendo seu corpo passeado por uma câmera, evoca uma relação material de precariedade naquele espaço. Nay Jinkns, que tem intenção de não estereotipar as pessoas que fotografa, registra esse homem articulando-se no espaço, longe de seu possível trabalho ali na feira, um homem que descansa em um papelão como vários dos outros trabalhadores que por ali se deitam. Mais uma vez, é visto uma dimensão de classe nesse trabalho, a partir de um registro que ao invés de colocar os trabalhadores pelas suas funções, de maneira caricata que reafirme somente a dimensão de seu trabalho, os coloca para agir diante da suas próprias subjetividades e vontades, ao propor um trabalho em conjunto.

Em outra filmagem, Édson aparece, ao som de “*Canto de Xangô*”, tocada por Baden Powell e Vinicius de Moraes, gravada em 1966 no disco “*Os Afro-Sambas*”. A letra diz:

Salve, Xangô, meu Rei Senhor  
Salve meu Orixá  
Tem sete cores sua cor  
Sete dias para a gente amar

Salve Xangô, meu Rei Senhor  
Salve meu Orixá  
Tem sete cores sua cor  
Sete dias para a gente amar

Mas amar é sofrer  
Mas amar é morrer de dor  
Xangô, meu Senhor, saravá!  
(POWELL; MORAES, 1966).

Édson (figura 7), está com uma faca em uma mão e um peixe em outra, ele simula enfiar a faca na barriga, enquanto faz uma expressão de dor. O homem que sorri e deita relaxado na outra filmagem, aqui está em uma atitude mais dramática. A música do vídeo fala sobre dor e amor. Sentimentos, segundo a letra, intrínsecos, uma vez que amar é sofrer. Ao final do vídeo, uma galinha aparece presa em uma gaiola após o Édson “se esfaquear”. A trilha musical também fala de Xangô, orixá de algumas religiões afro-brasileiras, como o candomblé e a umbanda, geralmente associado como um orixá da justiça. Relaciono aqui, essa associação a condição da galinha na sua prisão.

A justiça, a penitência e a violência, foram palavras que me vieram à mente ao olhar esse trabalho, principalmente por estar localizado dentro de um estado que em 2019, chegou a taxa de 39,58 homicídios a cada 100 mil habitantes, segundo o Mapa da Violência do Instituto

<sup>17</sup><https://g1.globo.com/pa/para/noticia/cerca-de-1-milhao-e-300-mil-paraenses-estao-em-situacao-de-extrema-pobreza-aponta-ibge.ghtml>. Acesso em 07/10/2021.

de Pesquisa Econômica Aplicada<sup>18</sup>, e que paira uma ideia de violência urbana no imaginário de muito daqueles que nasceram e viveram na cidade de Belém. No entanto, diante da minha análise, Nay Jinknss não fala em seu trabalho da violência pela violência. Ela registra o amor, a justiça e também o sofrimento nos corpos que caminham naquele espaço, ainda que fazendo alusão a ideia de imaginário violento que ronda naquela paisagem.

Figura 7 – O que vocês acham? 2020. 1:09 min. Vídeo.



Fonte: <https://www.instagram.com/nayjinknss/>. Acesso em 10/10/2021. Autora: Jinknss, Nay.

Um dos componentes que chama atenção nesse trabalho da fotógrafa, é que não é somente a liberdade que Nay Jinknss afirma dar para seus fotografados encenarem o que eles quiserem, mas a montagem, a música, a edição e como será apresentado com sua versão final. O trabalho é o somatório desses elementos, que partem do fotografado e da fotógrafa, em colaboração.

### 3.2 “A VIDA É UM EMARANHADO DE FIOS”

Em 2018, Nay Jinknss postou uma foto (figura 8), em seu Instagram. Na fotografia, aparecem dois homens desembolando uma rede de pesca. Atrás, vê-se o rio e a construção de madeira, servindo de abrigo para aquela tarefa. No título da imagem ela escreve “a vida é um emaranhado de fios”. É possível compreender que esse emaranhado de fios aos quais a artista se refere são algumas dificuldades da vida que aqueles que as vivem estão sempre

<sup>18</sup><https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/dados-series/20>. Acessado em 08/10/2021.

desembotando e colocando esses fios em ordem. Mas não só. É possível entender também que as linhas são as próprias trajetórias de vida de cada sujeito e esse emaranhado de linhas seriam as relações que vão se realizando dentro dela. Essa relação estaria posta ali na presença de dois homens dividindo a mesma atividade, a organização das linhas de pesca, em meio a muitas linhas que vão do teto ao chão desse ambiente.

Figura 8 – A vida é um emaranhado de fios... 2018. Fotografia.



Fonte: <https://www.instagram.com/nayjinknss/>. Acesso em 10/10/2021. Autora: Jinknss, Nay.

A grande movimentação que existe naquele espaço, envolve feirantes, pescadores, turistas, vendedoras, carregadores de açaí, prostitutas, policiais, guardadores de carros e passantes. A variedade de sujeitos ali, seria uma rede, um emaranhado de linhas relacionais que tornam aquele espaço extremamente rico na sua constituição. Em seu livro *Estar Vivo* (2015), o antropólogo britânico Tim Ingold, faz algumas considerações sobre o emaranhado de relações que se desenrolam ao longo de caminhos, que podem ou não estar materializadas em um lugar. O pesquisador comenta sobre a existência humana em relação a caminhos e lugares:

Ela desdobra-se não em lugares, mas ao longo de caminhos. Prosseguindo ao longo de um caminho, cada habitante deixa uma trilha. Onde habitantes se encontram, trilhas são entrelaçadas, conforme a vida de cada um vincula-se à de outro. Cada entrelaçamento é um nó, e, quanto mais essas linhas vitais estão entrelaçadas, maior é a densidade do nó. Lugares, então, são como nós, e os fios a partir dos quais são atados são linhas de peregrinação. Uma casa, por exemplo, é um lugar onde as linhas de seus residentes estão fortemente atadas. Mas estas linhas não estão contidas dentro da casa tanto quanto fios não estão contidos em um nó. Ao contrário, elas trilham para além dela, apenas para prenderem-se a outras linhas em outros lugares, como os fios em outros nós. Juntos eles formam o que eu chamei de malha. (INGOLD, 2015, p. 219).

O antropólogo compreende o ambiente como um emaranhado de linhas relacionais sob as quais os seres vivos sentem e convivem uns com os outros. Reconhece as agências daqueles que vivem, mas aos seres sem vida, que ele chama de matéria inerte, atribui outro caráter, mais passivo em relação às agências daqueles que se movimentam ou percebem. Baseando a ideia da agência no movimento e na percepção, o autor formula o conceito de complexidade de ação de um indivíduo (INGOLD, 2015). Através desse pensamento, podemos olhar para aqueles pássaros, comedores de peixes que circulam por ali, os gatos que comem aqueles restos e os humanos que cortam a carne desses mesmos peixes. Não separados por suas funcionalidades, nem diferidos por espécies, mas aproximados pela capacidade de integrar uma malha complexa de ações e encontros que passam por aquele lugar.

As pesquisadoras: Paola Haber Maués, museóloga que estuda o complexo paisagístico do Ver-o-Peso, e Tereza Scheiner, professora da escola de museologia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, participam do livro “*Ver-o-Peso: estudos antropológicos no Mercado de Belém, volume II*”, com o texto “O valor que o Ver-o-Peso tem”. Em um trecho elas escrevem sobre como esse ambiente se apresenta diante de alguma das relações que são estabelecidas por lá.

E o Ver-O-Peso se apresenta como local perfeito para exacerbação de todos os sentidos: a figura do caboclo ribeirinho, a simpatia e os cheiros que exalam das vendedoras de ervas, o peixeiro oferecendo seu produto no Mercado do Peixe, as embarcações com tipografias coloridas, o cheiro de peixe frito, as texturas dos artesanatos de miriti e da cerâmica regional... Todas essas impressões fazem parte da

memória afetiva do Ver-o-Peso, e, simbolicamente, remetem à cultura paraense, constituindo o mercado como lugar de identificação do povo da região. (MAUÉS; SCHEINER, 2015, p. 43).

Aproximo a ideia da construção de uma paisagem, através de diversos elementos para uma abordagem que enxerga as fotografias do Ver-o-Peso não só com um processo que privilegia as agências humanas nesse espaço, mas as diversas forças que atuam naquele espaço e conseqüentemente no trabalho da fotógrafa pesquisada. Nesse trabalho, é importante frisar e questionar reflexões que olham para o complexo do Ver-o-Peso muito além dos humanos, e pensar na sua diversidade de elementos que agenciam ou interagem nos registros fotográficos.

Tim Ingold (2015) comenta, em um capítulo dedicado às paisagens, que muitas vezes estas são atreladas ao campo visual, se a reprodução for feita de maneira a priorizar a visualidade. No entanto, devem ser compreendidas através de todos os nossos sentidos, como foi comentado acima pelas pesquisadoras quando citam uma memória afetiva do cheiro do Ver-o-Peso. Como em diversas feiras, o complexo do Ver-o-Peso é multissensorial. Há muito cheiro, muito barulho, muito a se olhar. Elenco o comentário de Tim Ingold sobre a paisagem:

Primeiro, o ambiente que experimentamos, conhecemos e no qual nos movimentamos não está fatiado ao longo das vias sensoriais através das quais entramos nele. O mundo que percebemos é o mesmo mundo, seja qual for o caminho que tomemos, e, ao percebê-lo, cada um de nós age como um centro indiviso de movimento e consciência. Por esta razão, deploro a moda de se multiplicarem paisagens de todo o tipo possível. O poder do conceito prototípico de paisagem repousa precisamente no fato de não estar vinculado a qualquer registro sensorial específico – seja de visão, audição, tato, paladar ou olfato. Na prática perceptual ordinária esses registros cooperam tão proximamente, e com tal sobreposição de função, que suas respectivas contribuições são impossíveis de serem separadas. A paisagem é, obviamente, visível, mas só se torna visual quando é apresentada por alguma técnica, como a pintura ou a fotografia, que então, permite-lhe ser vista indiretamente, por meio da imagem resultante, que, por assim dizer, devolve a paisagem ao espectador de uma forma artificialmente purificada, despojada de qualquer outra dimensão sensorial. Da mesma forma, uma paisagem pode ser audível, mas, para ser auditiva, teria que ter sido primeiro apresentada por uma técnica de arte sonora ou gravação, de modo a poder ser reproduzida dentro de um ambiente (como uma sala escura) no qual, de outro modo, estamos privados de estímulo sensorial. (INGOLD, 2015, p. 207).

Mesmo que para o autor, a fotografia seja um modo de deixar a paisagem ainda mais visual, é fácil encontrar comentários como o da matéria do site *I hate flash*, escrita por Beatriz Medeiros, que comentam sobre a fotografia de Nay Jinknss apresentando vínculos com outros sentidos além da visão:

O Mulheres Que Fotografam tá com malinha de bordo pronta e milhas tinindo pra viajar pelo Brasil, então indica aqui nos comentários mais fotógrafas que precisamos conhecer, do Oiapoque ao Chuí. Nossa primeira parada é em Belém do Pará, através do trabalho da paraense Naiara Jinknss, que tem as pessoas e espaços da capital como seus modelos favoritos. De crianças a idosos, da beira do rio à comunidade, além, é

claro, do Mercado Ver-o-peso e seus arredores – quase dá pra sentir o cheiro das ervas e peixes através das fotos, que você vê aqui.<sup>19</sup> (MEDEIROS, 2018).

Entendo que a fotografia de Jinknss provoque outros sentidos pela visibilização de componentes em que se exalam muitos cheiros e sons, feitas de maneira a acentuar esses sentidos. Como nas cores fortes das pimentas de cheiro, fotografadas (figura 9) em primeiro plano, em uma mão envelhecida, contrastadas com o fundo neutro do marrom de uma tábua de corte, que ela registra no dia do aniversário da cidade de Belém. As pimentas saturadas, evocam cheiros em meio a uma base neutra com restos de temperos esmiuçados na madeira.

Figura 9 – meu coração que guia meu olhar, só existe pela força que tu tens ♥ Te amo, Belém. Você é como minha pessoa favorita, onde eu encontro minha paz e um caminho pra seguir! 2019. Fotografia.



**Fonte:** <https://www.instagram.com/nayjinknss/>. Acesso em 10/10/2021. Autora: Jinknss, Nay.

Enquanto na fotografia das pimentas, a fotógrafa parece evocar o sentido do olfato para o registro, na sequência abaixo (figuras 10, 11 e 12), de maneira mais sutil, ela aproxima o barulho daquele espaço, em uma sequência de 4 imagens, das quais eu destaco 3. A artista registra o

<sup>19</sup> Disponível em < <https://ihateflash.net/zine/mulheres-que-fotografam-naiara-jinknss> >. Acesso em 26/10/2021.

que parece ser uma briga. Na primeira imagem, há um rapaz mostrando sua tatuagem, apontando uma faca para a câmera. Na sua pele está gravado o símbolo da torcida uniformizada terror bicolor. TUTB é uma das maiores torcidas organizadas do Paysandu, time de futebol da cidade de Belém. Seu símbolo e sua sigla são conhecidos na cidade. O homem, nessa primeira imagem, está sorrindo com uma camisa no ombro. Atrás dele, uma estrutura de madeira, com isopor e uma mesa. O ambiente possivelmente é uma venda ou um espaço para preparar algo a ser vendido.

Figura 10 – A gente passa por cada coisa, né? 2018. Fotografia.



**Fonte:** <https://www.instagram.com/nayjinknss/>. Acesso em 10/10/2021. Autora: Jinknss, Nay.

Na sequência, há outras imagens desse mesmo homem, com uma pessoa em sua frente de toca para o cabelo, segurando-o. Ele por sua vez, parece querer avançar em cima da pessoa. No cerne dessa fotografia ecoam gritos de confusão. Não somente pelo homem que aparece boquiaberto, mas pelo objeto também apresentado na primeira foto, uma faca. Objeto cortante, perigosíssimo em um embate corpo a corpo. Os corpos ali, tensionados em um quase combate, nos sugerem visualmente um barulho daquele espaço, que preenchemos com as nossas interpretações. Mesmo que existam outras interpretações possíveis, a sequência de fotos, pela sua composição, seus gestos e o que nela é visibilizada, nos sugere que há barulho e som de

confusão. Nay Jinknss, traz um registro de imagem muito visual, mas ainda assim provoca todos os outros sentidos no espectador.

Figura 11 – A gente passa por cada coisa, né? 2018. Fotografia.



Fonte: <https://www.instagram.com/nayjinknss/>. Acesso em 10/10/2021. Autora: Jinknss, Nay.

Figura 12 – A gente passa por cada coisa, né? 2018. Fotografia.



Fonte: <https://www.instagram.com/nayjinknss/>. Acesso em 10/10/2021. Autora: Jinknss, Nay.

### 3.3 O VER-O-PESO MATERIAL

Seja o aparelho usado para fotografar ou o conteúdo que vende em alguma barraca, a disposição dentro de um cenário de construção de paisagem é dada de maneira completamente diferente conforme a aparição dessa grande variedade material, e relacional, existente ali. Através dos resultados dos registros do Ver-o-Peso, pode-se ter uma visão ampla de que esse processo não resulta somente da vontade da fotógrafa e da performance dos fotografados, mas também de outros aspectos que não aparecem explicitamente nas representações.

Por exemplo, podemos dizer que, com o tempo, o avanço tecnológico possibilitou câmeras menores, *smartphones* com câmeras com melhores resoluções, que independente da capacidade técnica do fotógrafo, alteram o modo que as fotos se constroem. O pesquisador André Lemos, professor titular do Departamento de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia e que estuda mídia digital, espaço, redes e tecnologia, junto com Leonardo Rodrigues, doutor em comunicação pela Universidade Federal da Bahia e que pesquisa fotografia, cultura digital e etnografia, discutem essa relação da produção da imagem e as sociotécnicas em seu texto “*Internet das coisas, automatismo e fotografia: uma análise*

*pela Teoria Ator-Rede*” (2014). Ali comentam sobre a autonomia do fotógrafo dentro do processo fotográfico:

O processo fotográfico é desde sempre híbrido e vai passando por processos de automatismo e encaixapretamento em sua trajetória histórica [...] O fotógrafo, ao longo da história, teve sua agência retirada aos poucos pelo laboratório das imagens artesanais, pelo dispositivo e laboratórios da Kodak, no processo instantâneo, e pela autonomia e poder de circulação das câmeras digitais [...] (LEMOS; RODRIGUES, 2014, p. 1036).

No entanto, abre-se um debate interessante a se pensar, se a agência do fotógrafo ou da fotógrafa está ligada à tecnologia ou a sua habilidade. Ou se a agência de uma fotógrafa, por exemplo, fora alterada de um ponto para outro desse processo fotográfico. Antigamente a agência de uma fotógrafa incluía os processos de revelação da fotografia, as químicas, o tempo que o filme ficaria exposto a esses líquidos, o tempo que o papel ficaria secando, dentre outras variáveis desse processo. Com a tecnologia, com a fotografia digital, essas não são mais variáveis que influenciam no processo fotográfico. Entretanto, hoje em dia, há a possibilidade de fazer a pós produção da fotografia em aplicativos ou programas de computador, onde as variáveis são outras. Se há ou não granulado, se o contraste está aplicado o suficiente, se os tons avermelhados são mais acentuados, se quero acentuar as arestas da fotografia, tudo isso a partir do computador, do celular ou das próprias configurações da câmera. Dada as tecnologias, os processos foram variando diante da disposição material da técnica fotográfica ao longo do tempo, o que realmente alterou a forma em que esses materiais agem ou não no processo, mas não anula a agência do próprio fotógrafo ou fotógrafa, só a redirecionando para outras partes desse procedimento.

Ao adentrarmos em afirmações, sobre fotografia, que compreendem a ação também como uma forma de mediação e que a fotografia ou a produção de imagem, pode ser entendida também como consequência de uma rede de ações, mediações e actantes, elencamos Bruno Latour para pensar acerca das agências de não-humanos dentro desses processos, e para colocar alguns questionamentos acerca das diversas mediações que ocorrem no trabalho da fotógrafa em questão. O autor escreve:

Se a ação se limita ao que os humanos fazem de maneira “intencional” ou “significativa”, não se concebe como um martelo, um cesto, uma fechadura, um gato, um tapete, uma caneca, um horário ou uma etiqueta possam agir. Talvez existam no domínio das relações “materiais” e “causais”, mas não na esfera “reflexiva” ou “simbólica” das relações sociais. Em contrapartida, se insistirmos na decisão de partir das controvérsias sobre atores e atos, qualquer coisa que modifique uma situação fazendo diferença é um ator – ou, caso ainda não tenha figuração, um actante. Portanto, nossas perguntas em relação a um agente são simplesmente estas: ele faz diferença no curso da ação de outro agente ou não? Haverá alguma prova mediante a qual possamos detectar essa diferença? (LATOUR, 2012, p.108).

Elencamos essas questões para compreender a importância de outros elementos do Ver-o-Peso, se não a própria fotógrafa e seus métodos de representação. As possibilidades de pensarmos vários atores nesse cenário é grandiosa, pois o contexto de captura daquelas imagens nos apresenta possibilidades para diversos elementos agirem no processo, dos animais que correm vivos embaixo das bancadas da feira, aos animais mortos estirados nos balcões prontos para serem vendidos a quilo. Ou mesmo das facas que andam de mão em mão dos fileteiros que cortam, aos cachimbos usados para fumar oxi<sup>20</sup> para aqueles que usam a droga no complexo paisagístico<sup>21</sup>. É preciso se perguntar se a ausência desses elementos iria afetar o trabalho da artista e o processo dela de representar aquele espaço, como o resultado da fotografia em si, a composição da paisagem daquele ambiente e tudo o que acontece até ela dar um clique para fazer o registro.

A fotografia de Nay Jinknss, nos instiga a estudar as questões que esses atores não-humanos colocam em cena no complexo do Ver-o-Peso, como os diversos objetos que aparecem e que não aparecem nas fotos da artista, ou das formas e contextos que esses objetos aparecem e somem, dada o que a artista pretende representar em sua fotografia. Retomo Bruno Latour, que comenta sobre as abordagens que contemplam os objetos:

Eles existem, naturalmente, mas não são alvo de pensamento, de pensamento social. Como servos humildes, vivem à margem do social, encarregando-se da maior parte do trabalho, e nunca são representados como tais. Parece não haver meio, veículo ou porta de entrada para inseri-los no tecido formado pelos outros laços sociais. Quanto mais os pensadores radicais insistem em atrair a atenção para os ‘humanos nas margens e na periferia, menos citam objetos. Como se uma poderosa maldição houvesse sido lançada sobre as coisas, elas permanecem adormecidas como servos de um castelo encantado. (LATOUR, 2012, p. 111).

Nesse trabalho, penso também a partir dessa crítica feita por Bruno Latour e passo a olhar esses objetos como integrantes importantes das ações praticadas nesse ambiente. Em

---

<sup>20</sup> Oxi é uma droga, feita a partir da pasta base de cocaína, misturada com outras substâncias como querosene, cal, gasolina e solvente. Mais barata que o crack, a droga tem se popularizado nas ruas de algumas capitais do país, nas duas últimas décadas. É fumada em cachimbos feitos de maneira artesanal. Em 2011, Camilla Costa da BBC Brasil, escreveu sobre o oxi e sua entrada no norte do Brasil. Disponível em: <[https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2011/06/110531\\_entenda\\_oxi\\_cc](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2011/06/110531_entenda_oxi_cc)>. Acesso em 30/10/2021.

<sup>21</sup> Em uma passagem pela feira Ver-o-Peso, em uma madrugada em fevereiro do ano de 2020, caminhando até a Feira do Açaí, ponto do complexo que fica ao lado da pedra do peixe, uma pessoa do grupo de pessoas que eu estava, comentou sobre possibilidade de comprar de drogas ilegais dentro do complexo. Eu pouco tinha ouvido falar daquilo, era distante da ideia que eu tinha do espaço, uma vez que eu ia sempre ao Ver-o-Peso pela manhã ou tarde, onde o que mais se visibilizava era a venda de frutas, peixes, roupas, cerâmicas e outros consumíveis “legais”. Após, algum tempo, pesquisando o trabalho de Nay Jinknss, vi mais imagens de pessoas fumando maconha no espaço e usando cachimbos de oxi, que eu nunca tinha presenciado até então. Também comecei a ficar mais atento as matérias que saiam sobre o tráfico de drogas em Belém e notei que algumas vezes aparecia o complexo do Ver-o-Peso, como um espaço de compra e venda de drogas ilícitas. Matéria sobre tráfico de drogas na região: <<https://www.romanews.com.br/cidade/pm-realiza-acao-contra-traffic-no-ver-o-peso/136493/?>>. Disponível em 30/10/2021.

2010, a prefeitura de Belém<sup>22</sup> afirmou que existam aproximadamente 5 mil trabalhadores na feira do Ver-o-Peso e que nela circulavam cerca de 50 mil pessoas diariamente. Diante desses dados, compreendemos que pelo número de pessoas que trabalham lá e também pelas diversas áreas de trabalho que a feira possui e pela circulação de pessoas, há uma infinidade de objetos e aparatos naquele ambiente que ficam evidentes no trabalho e nas falas da fotógrafa.

Em 2017, em entrevista à revista *Vice*<sup>23</sup>, a fotógrafa afirmou: “Sinto um medo constante. As pessoas que eu fotografo usam armas brancas a todo momento por serem instrumentos de trabalho. Mas é o ambiente que eu escolhi.” Partindo dessa afirmação, pode-se pensar que a existência dessas armas brancas influencia tanto como um aparato que pode ser ou não visibilizado na fotografia da artista, quanto como um item que altera as percepções da fotógrafa naquele espaço, levando em consideração o medo, o receio, a forma como ela irá se aproximar para tomar alguns registros. Ou seja, mesmo que uma arma branca, como uma faca, não apareça no resultado final desse registro fotográfico, ela inevitavelmente influencia o processo da artista.

Nessa mesma entrevista, a artista fez outro relato<sup>24</sup> que interessa muito a partir do momento que pensamos a agência dos objetos nessa abordagem. Nay Jinkns falou sobre quando sofreu um assalto no Ver-o-Peso: “Me pergunto sempre se aquele garoto estivesse com uma câmera ao invés de uma arma, que imagens ele faria? Qual realidade ele iria registrar?”. A artista em sua fala, indica o objeto como ponto essencial de uma ação, e ainda sugere novas possibilidades de olhar, a partir do momento que se pergunta qual seria o resultado de um registro que aquele garoto poderia ter. Um questionamento sem resposta, mas que apresenta uma associação feita pela artista, entre a sua experiência de sofrer um assalto no lugar que ela fotografa e a materialidade na produção de imagens.

Apresento duas imagens feitas pela fotógrafa, ambas no Ver-o-Peso, com duas construções diferentes. Cada uma apresenta elementos distintos para a construção de um mesmo

---

<sup>22</sup> Disponível em <<http://www.belem.pa.gov.br/ver-belem/detalhe.php?i=1&p=363>>. Acesso em 10.02.2020.

<sup>23</sup> A matéria realizada pela jornalista Débora Lopes, apresenta brevemente a relação, até então, da fotógrafa com o Ver-o-Peso e aponta o tratamento que a artista faz em suas fotos na pós-produção, como seus contrastes fortes e cores saturadas como tradução do calor de Belém.

Disponível em <[https://www.vice.com/pt\\_br/article/ne7aad/fotos-ver-o-peso-belem](https://www.vice.com/pt_br/article/ne7aad/fotos-ver-o-peso-belem)> Acesso em 22.02.2020.

<sup>24</sup> "Fui assaltada pela primeira vez no Ver-o-Peso depois que voltei do Rio. Esse acontecimento deu uma espécie de estalo: 'e se eu morresse nesse dia, o que eu ia deixar? Passei a levar mais a sério minha produção e a fazer tudo com muito mais urgência. A primeira coisa que me propus como trabalho foi: e se aquele menino usasse minha máquina roubada, o que ele fotografaria? Refiz então um caminho imaginário de possíveis registros que ele produziria com minha máquina, passando por vários pontos do Ver-o-Peso, isso imediatamente após ter sido assaltada.", repete a artista em entrevista à Revista Leal Moreira, em 2019. Disponível em <[https://issuu.com/doorcomunicacao/docs/r1m63\\_versa\\_odigital](https://issuu.com/doorcomunicacao/docs/r1m63_versa_odigital)> Acesso em 23.02.2020.

espaço com alguns elementos em comum, os paneiros com mangas. Na figura 13, vemos os paneiros com mangas, homens e mulheres trabalhando, casarões e o mercado do peixe no fundo. Na figura 14, se vê uma mão de uma pessoa armada em frente aos paneiros de manga. Atrás desse sujeito, há outras pessoas e algumas bancas.

Interessa notar, que através de dois registros diferentes, a artista propõe ideias distintas de um mesmo espaço, muito influenciado pelo que a artista escolhe visibilizar enquanto objeto em cena. Diversos cestos de manga, com vendedores e passantes ao fundo, sugerem a possibilidade de uma feira comum, um local de venda, distribuição e até a reafirmação de um nome muito utilizado para Belém, uma Belém romantizada pelo título de “cidade das mangueiras”<sup>25</sup>. No entanto, Nay Jinkns através de outra construção, nos mostra um caminho menos romântico do complexo paisagístico mais representado de Belém, quase como um contraponto, mas sem fazer uma oposição entre o verdadeiro Ver-o-Peso e um “falso” Ver-o-Peso. As fotografias somam umas às outras, como representações distintas de um mesmo espaço. Outro detalhe importante a se notar, é que a pessoa da segunda foto – diferentes dos outros da figura 13 que estão de short ou sem camisa – está de jeans e um moletom preto, mesmo em um lugar com temperaturas elevadíssimas na maior parte do ano. Parece outra roupa de trabalho dentro daquele espaço, como a de um vigia de alguma carga que estaria ali à paisana. A artista utiliza o texto “Como trabalhar sem levar um tiro?”, ao publicar essa imagem nas suas redes sociais, que acompanhada com todos esses objetos em cena, apresenta um ambiente em que existe também violências e não só a imagem bucólica de mangas ao chão enquanto garças voam e vendedores sorriem. Além de propor um questionamento para os interlocutores sobre o perigo de se estar trabalhando naquele lugar, a pergunta do título pode ser lida na voz da artista que trabalha naquele espaço como fotógrafa, mas também como uma fala de um daqueles trabalhadores diários da feira.

---

<sup>25</sup> Mesmo que Belém esteja em último lugar, entre as cidades brasileiras com mais de 1 milhão de habitantes, em percentual de arborização urbana: Disponível em <<https://www.oliberal.com/belem/arborizacao-de-belém-segue-atrás-de-manauas-afirma-pesquisa-da-ufra-1.10242>>. Acesso em 30/10/2021.

Figura 13 – Ver-o-Peso. 2019. Fotografia.



Fonte: <https://www.instagram.com/nayjinknss/>. Acesso em 20/04/2020. Autora: Jinknss, Nay.

Figura 14 – “Como ir pro trabalho sem levar um tiro?”, 2019. Fotografia.



Fonte: <https://www.instagram.com/nayjinknss/>. Autora: Jinknss, Nay.

### 3.4 A CONSTRUTORA DE IMAGENS

O Ver-o-Peso é um espaço que, ao ser construído imagetivamente, sugere as diferentes experiências para o passante ou artista. Esse foi mais um fator que me provocou a fazer esse recorte espacial dentro do trabalho de Nay Jinknss. O ambiente possibilita que uma artista o percorra em diversos momentos e através de diversas abordagens, produza diferentes modos de se pensar a imagem desse mesmo espaço. Entendemos que dependendo do que se opta por registrar naquele ambiente, há uma diversidade de resultados como consequência dessa representação imagética.

O antropólogo Ricardo Campos, que possui uma vasta pesquisa acerca da imagem, afirma:

Aquilo que define as imagens é, a nosso ver, o facto de serem entendidas enquanto artefactos produzidos pelo homem, visando a representação visual de algo, com base em determinadas convenções culturais. Por seu turno, o domínio da visualidade refere-se à forma como o olhar é culturalmente modelado, sugerindo a existência de modos plurais de olhar, em função de contextos históricos, socioculturais e geográficos. A visibilidade invoca todo horizonte perceptível, que se oferece ao nosso olhar e, como tal, se encontra à superfície visível do mundo. No entanto, devemos ter em consideração que este é um domínio também ele, social e historicamente forjado, na medida em que o visível (e por consequência o invisível) é o resultado da forma

como o homem manipula o seu ambiente e lhe confere identidade simbólica [...] (CAMPOS, 2011, p. 2).

O autor afirma então dois domínios importantes e presentes na ideia de imagem, a visualidade e a visibilidade. Escrevendo que ambos são conceitos e configurações ligadas a sociedade, que ora pode manipular o que é visível e ora modificar a maneira de olhar para aquele ambiente ao se fazer uma representação visual a partir dele. É importante perceber que existem diversas dimensões sociais que mediam e agem no registro dessa imagem. Por se tratar do maior ponto turístico da cidade de Belém, e um lugar de tantas representações, afirma-se a existência de um imaginário que incide também diante dessas dimensões.

A escritora Susan Sontag escreve que a fotografia em seu início era entendida como algo que não dependia tanto da subjetividade do fotógrafo, mas somente do mundo ao seu redor. Aos poucos se começou a notar a escolha de visibilizar ou não visibilizar algo, era então um fator que tinha como atuação a agência também daquele que registra a imagem:

O fotógrafo era visto como um observador agudo e isento — um escrivão, não um poeta. Mas, como as pessoas logo descobriram que ninguém tira a mesma foto da mesma coisa, a suposição de que as câmeras propiciam uma imagem impessoal, objetiva, rendeu-se ao fato de que as fotos são indícios não só do que existe mas daquilo que um indivíduo vê; não apenas um registro mas uma avaliação do mundo. Tornou-se claro que não existia apenas uma atividade simples e unitária denominada “ver” (registrada e auxiliada pelas câmeras), mas uma “visão fotográfica”, que era tanto um modo novo de as pessoas verem como uma nova atividade para elas desempenharem. (SONTAG, 2004, p. 53).

Hoje, se afirma, que uma mesma coisa pode ser fotografada de milhares formas, com o mesmo fotógrafo ou fotógrafa, ou por pessoas distintas. A agência daquele que fotografa pode ser bem ampla e cheia de variáveis, logo, de um ambiente, há infinitas representações, e que não só estão na hora de fotografar, mas também na hora de editar aquela foto, ao escolher quais cores vão predominar naquele registro ou pensar se a fotografia necessita ser direcionada para tons mais quentes, ou mais frios, por exemplo.

Diante disso, a fotografia de Nay Jinkns parece ainda mais interessante, pois muitas vezes, como já foi escrito aqui, ela registra fotos completamente diferentes mesmo quando retrata um mesmo ponto geográfico, um mesmo monumento ou animais de espécies parecidas. Os registros de Nay Jinkns, contam através de uma ampla variação de elementos, múltiplas histórias de um mesmo cenário. A paisagem construída imagetivamente pela fotógrafa se constitui justamente pela possibilidade de pensar várias paisagens em um mesmo local.

Sua fotografia não é um recorte puramente imagético da realidade do Ver-o-Peso. Os registros da artista são carregados de suas intenções e das escolhas que ela faz influenciadas

também pela sua forma de experimentar o mundo. Ricardo Campos, comenta sobre a intenção daquele que produz as imagens. A subjetividade desse produtor ou produtora de imagens, é acionada nas representações que ela tem do mundo ao seu redor:

Esta viragem abre caminho a uma discussão sobre o potencial retórico das imagens, sobre o capital estético que estas detêm, e que as converte em códigos de comunicação inteiramente dissemelhantes da palavra. Assumir que a imagem não é uma mera mimetização da realidade, mas algo que incorpora a subjectividade daquele que manipula a máquina, pressupõe contemplar as subtis habilidades retóricas que podem ser devidamente tidas em conta por quem a produz. (CAMPOS, 2011, p. 250).

A artista Nay Jinknss faz seu olhar específico de alguns lugares, situações e objetos, direcionados também por um cenário e circunstâncias que podem envolver o medo da fotógrafa por estar em um espaço cheio de armas brancas ou o fato da artista só conseguir chegar de madrugada no Ver-o-Peso, após a família ter conseguido comprar um carro. Esses contextos aparecem nos registros ou nos rastros desses registros. Aciono novamente o antropólogo Ricardo Campos (2011) para falar sobre a importância de levar em conta os contextos na construção da imagem:

A fotografia e o vídeo continuam a desempenhar um papel importante enquanto mecanismos de colheita de dados, proporcionando elementos de análise rigorosos e detalhados sobre a cultura visual de uma comunidade. Não podemos, todavia, cair na tentação ingênua de conceber o olho mecânico como um dispositivo de representação cristalina que, por via de uma operação mimética, engendra uma realidade-segunda à imagem e semelhança da primeira. [...] assumir a participação das imagens nos procedimentos científicos e na construção de representações, implica reconhecer a sua especificidade enquanto código comunicativo e campo semiótico. Subentende, portanto, uma ponderação das suas potencialidades e insuficiências, sempre contingentes, pois derivam dos modos como e onde são aplicadas e com que propósitos. As qualidades de uma imagem, tal como as de uma letra ou palavra, não possuem um valor inato, incontestável e permanente. Uma imagem faz sentido num determinado contexto, sendo que, noutras circunstâncias, se transfigura em função dos olhares que lhe são dirigidos. O mesmo princípio se aplica à palavra. (CAMPOS, 2011, p. 251)

Penso que essas afirmações são fundamentais não somente ao pensar o trabalho de Nay Jinknss, mas também o meu, já que nessa dissertação utilizo de fotos para visibilizar também algumas áreas do mercado do Ver-o-Peso. Ao fazer esses registros, me coloco também como um produtor de imagens sobre essa região, miro alguns lugares e componho com objetos, pessoas e lugares. Minha intencionalidade e o meu contexto é outro, faço esses registros, procurando situar o interlocutor melhor imageticamente sobre o ambiente que falo, e sobre minhas percepções de alguns anos indo a essa feira. Não tenho grande intimidade com os trabalhadores, como aparenta ter Nay Jinknss, e faço os registros de maneira mais ampla, com muito medo de ser roubado, e sem propor um caráter artístico nessas, mesmo que essas ainda estejam embrenhadas por isso, uma vez que também utilizo imagens fotográficas para realizar

trabalhos artísticos. Logo, minha forma de apreensão para esse trabalho pode ser também influenciada por essa minha produção artística. O resultado disso, são registros diferentes, com intenções diferentes e afetados por contextos e regimes de visibilidade diferentes.

Pensando sobre o contexto e as intenções dentro da fotografia, apresento ainda mais duas fotografias de Nay Jinknss. Nas figuras 15 e 16 há um elemento em comum, o monumento da praça do relógio. Na primeira, uma mulher beija um homem, com um copo na mão, enquanto ele está sorridente. Um rapaz ao fundo sorri e atrás das caixas de isopor temos o monumento. O monumento da praça do relógio integra junto com essas pessoas uma paisagem, um momento, contextualiza diretamente aquela situação. Na segunda foto, urubus reviram a lixeira em busca de comida, enquanto pessoas passam. Atrás, o mesmo monumento.

Em duas imagens, o mesmo espaço é construído com dois enfoques diferentes. Isso se faz a partir das suas composições imagéticas, uma vez que o casal se beijando contextualiza um espaço de maneira diferente que animais revirando lixo. As duas ações são lidas facilmente em nosso contexto social, cada uma com sentimentos quase opostos. Uma observação bem importante, é notar o título das fotografias. A primeira intitulada “Até que a morte nos separe ou então a prisão”, é uma frase clássica de um pedido de casamento, misturada com uma questão prisional que Nay Jinknss não explica, mas propõe no título. O título que ela coloca fica em destaque também por conta da relação amorosa que parece existir ali entre aquele casal, que se abraça. Pode-se ver que, nessa fotografia (figura 15), Nay Jinknss apresenta o afeto, o amor, entre corpos marginalizados, contrastando foto e título. O amor, que por vezes é colocado em um contexto fora das adversidades da marginalidade, na fotografia da artista, é permeado por essa circunstância. Tendo como repressão, a morte e a prisão, duas possibilidades bem recorrentes nas margens da sociedade.

Já na segunda fotografia (figura 16), Nay Jinknss publica com um trecho da música do grupo de rap Racionais Mc’s “Não foi sempre dito que o preto não tem vez?”. Na fotografia, os urubus voam sobre o lixo, tomando conta da cena. A artista costuma fazer essas associações entre urubus e pessoas racializadas. O mesmo ambiente, agora vira palco para outro questionamento, similar ao da primeira fotografia, mas não igual. Nessa, o interlocutor se vê a pensar sobre o lugar do negro nos ambientes em que vivem. Quando sabemos que a população negra e indígena<sup>26</sup>, em Belém, são os que menos tem acesso a esgoto na cidade, essa fotografia

---

<sup>26</sup> Em 2021, o projeto Amazônia Legal Urbana: Análises Socio Espaciais publicaram um trabalho sobre a condições precárias dos negros e indígenas na capital paraense, o relatório foi escrito pelo doutorando em geografia Diosmar Santana Filho, pela doutoranda em saúde pública Andréa Jacqueline Ferreira, pela doutora em saúde

parece ainda mais reafirmar essa associação entre aqueles animais não-humanos que vivem ali de restos e as pessoas racializadas em condições precárias. Mesmo que o interlocutor não tenha acesso a nenhum dado sobre as condições precárias em que vivem negros e indígenas na cidade, se ele tiver notado um pouco mais atentamente aqueles que catam os lixos das ruas ou que andam e dormem entre as valas do centro belenense, pode se compreender essa associação feita pela artista.

Figura 15 – Até que a morte nos separe ou então a prisão, 2017. Fotografia.



Fonte: <https://www.instagram.com/nayjinknss/>. Acesso em 10/02/2021. Autora: Jinknss, Nay.

Figura 16 – Não foi sempre dito que preto não tem vez? 2019. Fotografia.



**Fonte:** <https://www.instagram.com/nayjinknss/>. Acesso em 10/02/2021. Autora: Jinknss, Nay.

O ambiente em que as fotografias são registradas, a praça do relógio, pertencente ao complexo paisagístico do Ver-o-Peso, monumento icônico construído em 1931 e tombado em 1977 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional<sup>27</sup>. Há um grande fluxo de pessoas nessa praça, principalmente no começo da manhã. É possível ver trabalhadores que chegam pelo porto em frente à praça, pessoas dormindo na sombra do monumento e outros indivíduos que descem dos ônibus em direção à feira do Ver-o-Peso e para o centro comercial

<sup>27</sup> Disponível em <<https://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo.html?id=42466&view=detalhes>>. Acesso em 17.03.2021.

de Belém. Muitos elementos constroem a imagem desse espaço, cabe a quem representa, visibilizar cada um deles.

### 3.5 OS URUBUS: MALANDROS, ASTROS DO POP, ENCANTADOS E DEUSES

No primeiro plano de uma das imagens apresentadas (figura 16), estão os urubus, atores não-humanos da cena. São presentes em toda a paisagem do Ver-o-Peso. Ao passar no mercado, é muito difícil não se deparar com eles comendo restos de peixes que ficam pelas lixeiras e pelo chão, ou voando sobre nossas cabeças. Mesmo que nas representações mais antigas eles não apareçam, como os regimes de visibilidade vão se modificando, no contexto atual, esses animais já são vistos em diversas representações desse ambiente.

O animal surge de várias formas, para fazer referência aos peixes que ali são preparados, dentro de uma crítica racial, para falar de sujeira e até para se criar alguma crônica com base nas pessoas que andam naquelas ruas. Dentre essas representações, a figuração do animal há 38 anos, surgia como um dos personagens principais no espetáculo teatral “*Ver de Ver-o-Peso*”, onde o personagem do urubu era uma espécie de contador de história da feira. Segundo o diretor<sup>28</sup> da peça, o urubu é aquele que está na feira desde o amanhecer até o entardecer, marcando um histórico de presença no ambiente. Enquanto muitos vão, voltam, entram e saem, os urubus são aqueles que permanecem.

Também aparece em uma revista em quadrinho ganhadora do prêmio Jabuti em 2017. A história em quadrinho se chama Castanha do Pará e tem como personagem principal uma pessoa que possui uma Cabeça de urubu (ver figura 17). No quadrinho, o menino com cabeça de urubu se chama castanha e é um menino que vive nas ruas de Belém, passando os dilemas de uma condição precária no ambiente do Ver-o-Peso. O autor Gildati Moura Jr, em uma matéria veiculada para o jornal G1<sup>29</sup>, comentou que o menino tem um pouco dessa atitude malandra, maliciosa, em virtude dos rumos que sua vida tomou.

---

<sup>28</sup> Disponível em <<https://www.oliberal.com/cultura/urubu-é-o-personagem-mais-ilustre-do-ver-de-ver-o-peso-1.49543>>. Acesso em 17/03/2021.

<sup>29</sup> Disponível em <<http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2016/10/artista-faz-novela-grafica-sobre-vida-de-menino-de-rua-em-belem.html>> Acesso em 30/10/2021.

Figura 17 – Capa da história em quadrinho Castanha do Pará. 2017.



Fonte: <https://revistacult.uol.com.br/home/gidalti-moura-jr-castanha-do-para-retirada-exposicao/>. Autor: Gildati Jr.

Porém, nem sempre o animal aparece sozinho. O urubu tem uma relação narrada com a garça na música “No Meio do Pitiú”, lançada nacionalmente em 2016 no álbum Banheiro da artista paraense Dona Onete. A música fala sobre um possível romance das duas espécies em meio ao pitiú<sup>30</sup>. Na canção, tal como o menino-urubu do quadrinho Castanha do Pará, é associado ao animal essa questão de ser um malandro, e até de viver no meio da “sacanagem” da feira. Todavia, nessa história cantada, o urubu é um popstar, aquele que é reconhecido, um ícone popular da feira do Ver-o-Peso, que é um namorador mesmo em meio a cheiro de peixes que são estirados na feira:

A garça namoradeira  
 Namora o malandro urubu  
 Eles passam a tarde inteira  
 Causando o maior rebu

Na doca do Ver-o-Peso  
 No meio do Pitiú  
 No meio do Pitiú, no meio do Pitiú  
 [...]

Eu fui cantar carimbó  
 Lá no Ver-o-Peso  
 Urubu sobrevoando  
 Eu logo pude prever  
 Parece que vai chover  
 Parece que vai chover  
 Depois que a chuva passar  
 Vou cantar carimbó pra você

No meio do Pitiú, no meio do Pitiú

<sup>30</sup> Cheiro forte, atribuído geralmente a peixe cru.

No meio do Pitiú, no meio do Pitiú  
[...]

Urubu malandro  
Foi passear lá no Marajó  
Comeu de tudo  
Mas vivia numa tristeza só  
Urubu lhe perguntou  
O que se passa, compadre?  
Tô com saudade da minha branca  
Do Ver-o-Peso, da sacanagem  
Lá eu sou pop star  
No meio da malandragem  
Fico bem na foto  
Na entrevista e na reportagem  
(ONETE, 2016)

Apesar de três representações distintas desse animal, de uma coisa é certa, como diria na música de Dona Onete, ele fica bem na foto. Nos registros de Nay Jinkss, ele aparece voando, em pé, comendo peixe, em meio as garças, abrindo as asas como um rei daquele lugar e até sendo retratado de formas que poucas pessoas viram, como é o caso da figura 18. Nela Nay Jinkss fotografa um urubu “bebê” em meio a feira do Ver-o-Peso, longe da comida podre e de um cenário que poderia ser relacionado à sujeira. A imagem mostra um urubu apoiado em uma barraca de frutas, em uma foto colorida e iluminada.

No texto que acompanha a publicação em suas redes sociais, a fotógrafa comenta “12 anos documentando este lugar e é a primeira vez que encontro um urubu neném. Tenho cada vez mais certeza, os encantados estão todos aqui! Julho de 2021”. Em primeiro momento ela faz uma menção ao tempo que ela fotografa a feira, demonstrando que mesmo com certa experiência, aquela imagem é bem rara de ser encontrada. Em seguida, associa ao urubu uma possibilidade de ele ser entendido como um dos seres encantados desse espaço.

Figura 18 – 12 anos documentando este lugar e é a primeira vez que encontro um urubu neném. Tenho cada vez mais certeza, os encantados estão todos aqui! 2021. Fotografia.



Fonte: <https://www.instagram.com/nayjinknss/>. Acesso em 10/10/2021. Autora: Jinknss, Nay.

É comum, em algumas regiões do Pará, essa associação de seres encantados. Na região do baixo Tocantins eram comuns avisos como “os antigos diziam que nessa mata tem Anhangá, cuidado” ou “esse grito de pássaro é a Matinta Pereira, procurando algo”. Curiosamente, quando se pergunta como são esses seres, as respostas sempre associam a animais não-humanos e humanos, em que alguns podem fazer bem e outros mal.

O antropólogo e professor do programa de pós-graduação de Ciências Sociais da Universidade Federal do Pará, Raymundo Heraldo Maués em seu texto “*O Perspectivismo indígena é somente indígena? Cosmologia, religião, medicina e populações rurais na Amazônia*” (2012), comenta que esses seres são presentes no imaginário paraense, a principalmente na região do Salgado paraense:

Os encantados – sendo normalmente invisíveis aos olhos dos outros homens – manifestam-se de três maneiras principais, assumindo em cada caso denominações diferentes. No mar, nas baías, nos lagos e nos rios eles aparecem como animais que normalmente se encontram nesses ambientes: cobras, jacarés, peixes, botos etc. Por isso, são chamados de “bichos do fundo”, não sendo fácil distingui-los dos outros animais, não encantados. Outra forma de manifestação que assumem ocorre nas praias e às margens dos rios, das baías e dos lagos: neste caso aparecem sob a forma humana, muitas vezes assumindo a figura de pessoa amiga, um parente próximo, a mulher, o marido, um filho: é quando são mais perigosos, pois, dessa forma, muitas vezes seduzem os seres humanos comuns para leva-los a sua morada, o encanto. [...] A terceira forma de manifestação, muito comum, é quando, permanecendo invisíveis, incorporam-se num pajé ou numa pessoa comum de quem se agradam e que desejam tornar pajé. Aqui temos o xamanismo – essa manifestação mística universal – praticado por pajés amazônicos não indígenas, que desperta tanta atenção

dos pesquisadores e tem sido estudado por vários estudiosos na Amazônia. Há também formas de manifestação de encantados talvez menos comuns, sobre as quais recebi poucas notícias e que, geralmente, dizem respeito ao passado ou a lugares mais distantes. Mas, com uma exceção: as manifestações da Curupira e da Anhangá. (MAUÉS, 2012, p.39).

Tendo em vista a existência desses seres encantados que se distribuem no imaginário de parte da população paraense, é compreensível que Nay Jinknss faça associações de encantamento aos urubus fotografados também no complexo do Ver-o-Peso. Nessas associações que unem humanos e não-humanos, sobrenaturais ou comuns, a fotógrafa explicita a polissemia das coisas que representava. Lançando mão dessa polissemia é que ela consegue evocar o ambiente ao seu redor de múltiplas formas, construindo uma paisagem para cada um desses sentidos. Quando fala de desigualdade social, a artista apresenta o urubu comendo lixo direto de uma lixeira, quando o apresenta como encantado, ele está lá em meio a barraca de frutas, esbanjando cores.

Em outra fotografia (figura 19), Nay Jinknss, publica com o título “Quando disse que vi Deus, ele era um urubu”. O animal fotografado aparece de asas abertas, com céu azul atrás. Não existe “lixo” na paisagem, ele não está se alimentando. Parece se preparar para um voo. Em primeiro plano, toma um aspecto de grandeza perante os outros elementos da cena. Quase do tamanho do mercado de ferro, ela o apresenta como um guardião desse espaço. O azulado que domina a imagem, não a esfria. Pelo contrário, a deixa perto de uma leitura mais solar, menos sujo que de costume. Não mostrar o chão, também é o recurso para não visibilizar aquele espaço em que fica a maioria dos restos de animais dos quais o urubu se alimenta.

Figura 19 – Quando disse que vi Deus, ele era um urubu. 2020. Fotografia



**Fonte:** <https://www.instagram.com/nayjinknss/>. Acesso em 10/10/2021. Autora: Jinknss, Nay.

O “urubu-deus”, como o “urubu-encantado”, está em um ambiente colorido, mas nessa composição ele não está dentro de algo. Ele domina imagetivamente aquele ambiente, de fora para dentro, como aquele deus que tudo vê, tudo olha e tudo percebe no espaço. Também é possível fazer uma leitura levando em conta os processos de racialização metaforizado no registro dessa divina-ave.

Em 2019, a artista postou outra fotografia (figura 20) de um urubu, também de asas abertas. Dessa vez, as asas aparecem não pela estrutura interior, mas a sua estrutura exterior. Elas parecem estar fechando. O céu já não é o mesmo céu da outra fotografia. É um céu escuro.

Os elementos que aparecem atrás também são todos em tons azulados e com pouca saturação como o mercado de ferro, a barraca e o céu. O lixo no chão não é cortado, no canto esquerdo, e uma mancha alaranjada próximo ao pé do animal também é vista. Trabalhadores também estão na fotografia. Homens pretos, parados, vendendo e andando por ali. No texto de publicação da fotografia, a artista escreve “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”. Nay Jinknss, apresenta o conceito de colorismo junto com a fotografia do animal de penas pretas, numa associação daquele animal com os indivíduos humanos racializados, que sofrem nas condições violentas em que as relações sociais são pautadas.

Escolhas são feitas para isso, para se falar de um sistema excludente. Nay Jinknss utiliza outra forma de edição de fotos, outras composições, visibiliza outros pontos. O que leva a se pensar que possivelmente na fotografia do urubu-deus também existia um viés racial, em que Deus, no registro, se apresentava em um animal de penas negras, que vive entre o lixo catando comida, mas que domina todo aquele espaço.

Figura 20 – 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. 2019. Fotografia.



Fonte: <https://www.instagram.com/nayjinknss/>. Acesso em 10/10/2021. Autora: Jinknss, Nay.

### 3.6 AS GARÇAS E SEUS BAILES

Tanto na música de Dona Onete como na fotografia de Nay Jinknss no Ver-o-Peso, somos colocados diante desses dois seres: o urubu e a garça. As vezes isolados, outras coexistindo, permeados por um elemento em comum, o peixe e a carniça que os alimenta

cotidianamente naquele ambiente. Assim como os urubus, as garças também se apresentam de diversas formas na fotografia de Nay Jinknss.

Em 2021, Nay Jinknss, publicou uma sequência de fotos (figura 21) de garças, urubus e outros animais que estão pela feira, que ela chama de “Moradores reais do Ver-o-Peso”. Esse título, a princípio, me chamou atenção por essa afirmação do ambiente do Ver-o-Peso como lugar de morada, mesmo que em grande parte dos registros dessas aves, elas estejam em movimento, seja para comer, ou indo de um lugar a outro. O antropólogo Tim Ingold comenta sobre o habitar. Mesmo falando de humanos, considero válido pensar também essas lógicas para animais não-humanos, uma vez que eles fazem parte também da própria malha de relações pensada por Ingold. Sobre esses movimentos, Ingold afirma:

Os lugares, em suma, são delineados pelo movimento, e não pelos limites exteriores ao movimento. Na verdade, é apenas por esse motivo que escolhi me referir a pessoas que frequentam lugares como “habitantes” ao invés de “moradores”. Porque seria muito errado supor que tais pessoas estejam confinadas em um determinado lugar, ou que sua experiência seja circunscrita pelos horizontes restritos de uma vida vivida apenas aí. (INGOLD, 2015, p.220).

Penso, que exista, assim como o urubu, alguns modos de se pensar a paisagem do Ver-o-Peso através desse animal e do modo que a artista o faz através de títulos, composições e ângulos. Na fotografia a seguir, ela mostra uma estaticidade na vida daquele animal, como se ele pertencesse ao lugar, um morador. A garça em primeiro plano voa baixo, próximo ao chão, enquanto as que estão próximas a ela, estão paradas. O chão, ao contrário de grande parte na fotografia de urubus, está limpo, mesmo que aquele animal se alimente também de carniça. Aqui não há lixo ou restos de peixe pelo chão. A Garça é apresentada como uma real habitante desse ambiente, como aquela que permanece ali.

Em outra fotografia (figura 22), Nay Jinknss apresenta uma interação com a garça que se distancia mais ainda das construções feitas com o animal urubu. Na fotografia, aparece uma pessoa oferecendo um pedaço de peixe para a garça, alimentando-a. Enquanto o urubu cata a sua comida do chão, nas latas de lixo, a garça aparece tendo outro tipo de relação com os humanos daquele espaço. A garça se encaixa em outros arquétipos do nosso imaginário, é relacionada ao higiênico, ao limpo, ao nascimento de uma criança e às histórias infantis. Mais próximo a um ser dócil, delicado e entendido como bonito, a comida é posta em sua boca. Para além dessa forma de alimentar o animal, é necessário olhar para o título do trabalho.

É interessante perceber que alguns artistas com trabalhos de uma temática mais debatida no âmbito popular, não necessariamente precisam agregar palavras a seus trabalhos. As imagens podem remeter mais rapidamente ao referenciado em questão. No caso do trabalho da Nay Jinknss, que fala sobre questões raciais, de gênero e de classe, o texto complementa a imagem.

São debates de um cotidiano que passa despercebido muitas vezes aos olhos de quem só enxerga as imagens. Nay Jinkss joga com as palavras e as imagens, questiona nuances do racismo estrutural através da forma com que pensamos os animais.

Nay documenta essa foto com o título “O anzol da direita fez a esquerda virar peixe”, que faz parte da letra da música do artista Criolo chamada “*Esquiva da Esgrima*”, gravada em 2014 no álbum “*Convoque Seu Buda*”. A frase vem dessa estrofe da música:

Uma bola pra chutar, país pra afundar  
Geração que não só quer maconha pra fumar  
Milianos, mal cheiro e desengano  
Cada cassetete é um chicote para um tronco  
Alqueires, latifúndios brasileiros  
Numa chuva de fumaça só vinagre mata a sede  
Novas embalagens pra antigos interesses  
É que o anzol da direita fez a esquerda virar peixe  
(CRIOLO, 2014).

Figura 21 - Moradores reais do Ver-o-Peso. 2021. Fotografia.



**Fonte:** <https://www.instagram.com/nayjinknss/>. Acesso em 10/10/2021. Autora: Jinknss, Nay.

Há possibilidade de interpretar a letra como um questionamento político, no qual atualmente é apresentado para a sociedade uma série de discursos, propostas e debates por parte de uma direita política, que acaba conduzindo parte da esquerda, tal como um peixe é conduzido para um anzol, para situações que não necessariamente vão mudar o atual estado do mundo. Porém, para falar dessa questão política Nay Jinknss não apresenta o anzol em sua fotografia. Ela mostra alguém oferecendo o próprio peixe, metaforizada como a esquerda na letra que intitula a foto.

Figura 22 - O anzol da direita fez a esquerda virar peixe. 2019. Fotografia.



Fonte: <https://www.instagram.com/nayjinknss/>. Acesso em 10/10/2021. Autora: Jinknss, Nay.

Para finalizar, apresento outro registro da artista (figura 23), em que ela constrói outra paisagem através da fotografia de uma garça. Através dessa fotografia, ela retoma um texto em que faz referência a um orixá de religiões de matrizes africanas. No texto que segue a foto, a fotógrafa escreve: “Iemanjá é a padroeira dos pescadores. É ela quem decide o destino de todos aqueles que entram no mar. Também é considerada como a “Afrodite brasileira”, a deusa do amor a quem recorrem os apaixonados em casos de desafetos amorosos, 2018”.

Um ponto importante a ser frisado, é que Iemanjá é uma divindade que durante algum tempo fora feita sua representação como uma mulher branca e magra, sendo que atualmente há um debate muito grande sobre qual seria a cor dessa divindade e o porquê ela foi embranquecida, sendo uma divindade originalmente africana<sup>31</sup>. As garças, assim como os urubus estão diariamente ali com os pescadores, mas quando fora escolhido alguém para se falar da divindade ligada com a pesca, fora a garça que figurou nessa fotografia, seja pelo apelo romântico que a garça ocupa em nossos imaginários ou pelas cores das penas brancas como a pele da imagem que foi embranquecida com os séculos de demonização das religiões de matrizes africanas no Brasil.

Figura 23 - Iemanjá é a padroeira dos pescadores. 2018. Fotografia.



**Fonte:** <https://www.instagram.com/nayjinknss/>. Acesso em 10/10/2021. Autora: Jinknss, Nay.

---

<sup>31</sup> Em 2021, a jornalista Mariana Schreiber publicou uma matéria na BBC Brasil, onde conversa com alguns professores, pesquisadores e religiosos, sobre o branqueamento da divindade iemanjá, em uma matéria com o título de “Iemanjá tem cor? Por que a divindade de origem africana se transformou em 'mulher branca' no Brasil”. Disponível em < <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-51341828>> . Acesso em 30/11/2021.

Na foto não há pescadores, nem peixe, mas sim a garça. Na realidade, o animal e o céu. Grande parte do sentido da cena só se faz compreensível por conta do céu. Quando se fala de habitações daqueles que vivem no Ver-o-Peso, a garça aparece junto ao solo. Já quando se fala nela como possibilidade divina, ela está nos céus, voando livre, sem um espaço terrestre como referência. Há uma dimensão do céu que remete ao divino, ao sagrado. É importante que esses elementos sejam pensados, pois também somam diante do imaginário daquele que observa a foto. Aliás, a imagem é composta tanto dos elementos que a artista representa em suas figurações, como também do entendimento daquele que observa. O antropólogo Ricardo Campos comenta sobre o repertório para a construção de uma imagem na mente do interlocutor, e também sobre as possibilidades de leitura que algumas imagens ocupam na cabeça daquele as vê:

Olhar uma imagem pressupõe a mobilização de uma série de recursos fisiológicos, mas igualmente cognitivos, sociais e culturais, que criam quadros particulares de decodificação dos objetos visuais. A subjetividade da experiência decorre do confronto entre o sujeito e o objeto, invocando o capital de conhecimentos acumulado, as preferências estéticas, os objetivos da leitura, entre outras dimensões. Não há, portanto, um modo uniforme de ler uma imagem. Uma mesma imagem desperta sentimentos, imaginamos, conexões lógicas ou memórias completamente díspares numa mesma plateia. (CAMPOS, 2013, p. 29).

A fotógrafa constrói suas representações a partir dos elementos que lhe foram dados, utilizando-se também desse repertório potencializado pelas mentes daqueles que passam por ali. Eu que passei grande parte da minha vida circulando em partes daquele espaço, as imagens se constroem de uma maneira, para aqueles que nunca foram, de outra, para a artista que o representa a 12 anos, também são outras, que partem da sua forma de entender a fotografia, as pessoas e a si mesmo. Diante disso, ela faz suas escolhas, múltiplas, variadas, infinitas. Um mesmo animal para Nay Jinkns pode ser meio para se representar uma série de temáticas. Um mesmo ambiente pode ser visibilizado com histórias de amor, de afeto, de violência, e quem decide o que vai mostrar é ela, a artista que constrói a paisagem a sua maneira, dialogando com inúmeras referências. Dialogando com debates raciais, questões de gênero, músicas e contexto político.

## 4. O COMPLEXO DO VER-O-PESO E BELÉM

### 4.1. SOBRE OS MERCADOS E SUAS APARIÇÕES

O Complexo Ver-o-Peso é a “fachada”<sup>32</sup> da cidade de Belém. Diante da baía do Guajará, o Ver-o-Peso, está em um local que fora desde o começo da colonização um espaço intermediário nos processos de embarque e desembarque de mercadorias de Belém e um local de trocas e comércios variados. Conseqüentemente, a cidade foi construída a partir daquela região. A área do complexo paisagístico e arquitetônico do Ver-o-Peso, principal via de entrada para a cidade de Belém, foi tombada em 1977, pelo IPHAN<sup>33</sup>. O espaço engloba 25 mil metros quadrados e abrange diversos espaços.

O complexo do Ver-o-Peso, ou o mercado do Ver-o-Peso é área que inclui a praça do relógio, praça do pescador, o mercado do peixe, o mercado da carne, a pedra do peixe, a feira do açaí e a feira do Ver-o-Peso. Apesar de ser comumente chamado apenas de Ver-o-Peso, o complexo vai além disso, e integra uma grande área com atividades e estruturas distintas. Em certos momentos, a história do Ver-o-Peso, se confunde com a própria história de Belém, já que ele está no lugar de nascimento da cidade.

A cidade de Belém foi fundada em 1616, por Francisco Caldeira Castelo Branco, que partiu da atual cidade de São Luís do Maranhão, ao final de 1615 e chegou em Belém em 12 janeiro de 1616. O historiador Luiz Ernesto Cruz (1973), um dos primeiros a estudar a fundo elementos da história paraense, afirma que essa ocupação e fundação se deu como garantidora do espaço, uma vez que já existiam holandeses e ingleses ocupando territórios amazônicos. Precisava-se então, na lógica colonial, que Portugal ocupasse aquele espaço por receio que os holandeses, ingleses e franceses integrassem esse território aos deles.

Logo, Belém estabeleceu-se como uma das bases para se fazer a retirada dos franceses e ingleses que já comercializavam no norte da Amazônia.

Assim que a frota portuguesa chegou a Belém, a 12 de janeiro de 1616, depois de 18 dias de viagem, tratou Francisco Caldeira de construir uma pequena praça d’armas onde pudesse abrigar os seus companheiros de jornadas do perigoso que os índios representam para as suas vidas. Foi construído um forte de madeira, com o nome de Presépio, homenagem de castelo Branco ao dia festivo – 25 de dezembro de 1615 –

---

<sup>32</sup> O historiador Benedict Anderson (2008) no capítulo *Censo, Mapa e Museu* do seu livro *Comunidades Imaginadas*, comenta o processo de construções de símbolos e imagens no contexto das colônias. As produções de lugares a partir de uma representação superficial colonial, como fotografias, construções, cartões postais e mapas, tentava esvaziar os ambientes das suas complexidades. Possibilitando que as metrópoles reproduzissem uma narrativa homogeneizada nas suas colônias.

<sup>33</sup> Disponível em <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/828>> . Acesso em 19.02.2020.

Natal de Jesus, data da sua partida de São Luís para a fundação do Pará. (CRUZ, 1973, p. 19).

Esse forte se tornaria, seguido de várias transformações, um marco para a cidade, que a partir daquele ponto começou a se expandir e desenvolver. Cruz (1973) escreve que a partir do Forte do Presépio, as primeiras ruas se construíram e ali nasceram paralelas ao rio e os caminhos iam em direção ao núcleo.

Um igarapé longo e tortuoso, que os naturais chamavam de PIRY, descia das bandas do Norte, onde posteriormente foi construído o Convento de São Boaventura e depois o Arsenal da Marinha, infiltrando-se pelo núcleo e indo desembocar pelo Forte, onde está hoje a doca do Ver-o-Peso, uma tradição colonial. (CRUZ, 1973, p. 39).

A fundação da cidade e as construções que ali estavam, ficavam em frente a baía do Guajará. Em pouco mais de uma década de sua fundação, fora doado pelo Governador e Capitão geral do Estado do Maranhão e Grão-Pará uma légua de terras para uso da Câmara de Belém. Essas terras posteriormente seriam usadas como fiscalização das coisas que eram embarcadas e desembarcadas da cidade. Com a área demarcada, em 1687, a Câmara solicitou ao Rei a concessão de um tributo que lhe trouxesse rendimentos para que se pudesse custear os gastos públicos. Esse seria o tributo de Ver-o-Peso, concedido no ano seguinte pelo rei (CRUZ, 1962).

Com a destinação do tributo, a câmara ganhava com base no peso, averiguado na casa de balança do Ver-o-Peso, de tudo que entrava e saía da cidade. Cruz (1962) escreve ainda que entre a segunda metade do século XVII e a primeira do século XVIII, a arrecadação fora baixando devido a quantidade de contrabando e desvio de rendas das arrecadações feitas ali, mesmo com um certo rigor imputado a esses registros. O nome da tributação chamada de Ver-o-Peso, foi devido ao imposto ter sido criado a partir do costume de se utilizar o açúcar como moeda tanto no Rio de Janeiro, quanto em Portugal. Pesando o açúcar, se saberia quanto valeria aquela quantidade. Ver-o-Peso não era uma tributação que só existia em Belém:

No ano de 1613, Constantino Menelau conseguiu introduzir no Rio de Janeiro, o costume de ser usado o açúcar como moeda corrente. Para autenticar o valor do açúcar, sujeito como estava às fraudes, a Câmara concedeu ao mesmo tempo a Aleixo Manuel-o-moço, o privilégio de construir um trapiche, ter nele uma balança, e cobrar de cada quintal que fosse pesado um imposto de 30 réis. Foi como teve começo, ali, a casa de Ver-o-Peso, instituída como Mesa Fiscal. (CRUZ, 1962, p. 525).

O local para arrecadação desse imposto foi extinto de suas atividades em 1849, mas os resquícios daquele espaço ficaram, e mais do que eles, a nomenclatura para todo aquele grande espaço que integrava a área onde iam, na sua literalidade, ver o peso das coisas. No final do século XIX, foram tomadas uma série de decisões políticas que influenciaram a maneira que Belém queria apresentar diante do mundo sua imagem, nas suas construções e a partir de suas lógicas mercantis. Isso foi acentuado conforme sua guinada econômica, através da venda da

borracha, no final da década de 1840. Nesse período, a cidade de Belém se tornou um grande centro exportador de borracha para diversas partes do mundo (PENTEADO, 1968).

Um destaque importante na história desse complexo, é que desde a instalação da balança do Ver-o-Peso, em 1625, começara a se juntar um comércio informal naquela região da cidade: frutas, legumes e especiarias em geral. Há registros também de um comércio de pessoas escravizadas e de produtos alimentícios em frente da igreja das mercês, mas de maneira ainda precária (VIDAL, 2015). Tendo em vista a necessidade de ter na cidade um mercado mais organizado e estruturado, o Presidente da Província Augusto D’Aguiar publica, em 1852, um relatório, segundo a historiadora Vidal (2015), solicitando um mercado onde ficava “os antigos armazéns nacionais juntos ao Ver-o-Peso, ou não sendo aí possível em outro local conveniente excepto no largo do pelourinho ou ponte de pedra”. A questão era aproximar os produtos ou o mercado da saída e entrada dos produtos na cidade, a localização estratégica facilitaria todo o processo.

O atual mercado da carne, ou mercado Bolonha, no complexo do Ver-o-Peso, foi aberto em 1860, o primeiro mercado público da cidade, mas somente no começo do século XX, foi reestruturado e reformado. Depois dessa reforma ele ficou com a base arquitetônica semelhante a que vemos hoje em dia. A reforma foi feita na gestão do intendente Antônio José de Lemos (1897 – 1911). O engenheiro Francisco Bolonha incluiu a estrutura metálica verde com ferros em referência ao *Art Nouveau* (VIDAL, 2015). A aparência que hoje chama a atenção pela beleza de suas vielas, na época de sua construção também era considerada um requinte em meio a uma cidade em ascensão. A estrutura interna do mercado se preserva até hoje, com diversos boxes para a venda de carne e alguns bares e restaurantes (ver figura 24).

Na figura 25 também é possível ver as estruturas de ferro que constroem o ambiente, principalmente uma escada que oferece a visão de um mirante da feira, de onde é possível olhar o espaço e tirar fotos. Embaixo desse mirante, há uma imagem de uma santa, a nossa senhora de Nazaré, padroeira do estado do Pará<sup>34</sup>, a quem é dedicada o Círio de Nazaré<sup>35</sup>, uma das maiores festas religiosas do mundo e que coloca mais de 1 milhão e meio de pessoas nas ruas

---

<sup>34</sup> A santa é institucionalizada como padroeira do estado, recebendo até honras do estado prescritas em lei, disponível em < <https://redepara.com.br/Noticia/135033/por-devocao-e-por-lei-nossa-senhora-de-nazare-e-a-padroeira-dos-paraenses> >. Acesso em 10/05/2021.

<sup>35</sup> Informações sobre a festividade do círio disponível no site da prefeitura de Belém em < <http://www.belem.pa.gov.br/ver-belem/detalhe.php?i=1&p=7> >. Acesso em 10/05/2021.

da cidade de Belém. Quase sempre, o número de fiéis ultrapassa o de habitantes da cidade. Essa festividade de devoção à santa é realizada desde o século XVIII.

Figura 24 – Mercado da Carne ou Mercado Bolonha. Fotografia.



**Fonte:** Agência Belém. Autor: João Gomes.

Figura 25 – Fonte e mirante no centro do mercado de ferro. 2021. Fotografia.



Autor: Dias, Paulo.

Mesmo que atualmente o foco do mercado da carne, seja a venda de carne, como indica o nome. Há uma pluralidade em produtos vendidos naqueles quiosques. Como exemplo, mostro essas lojas de produtos religiosos que existem dentro do mercado da carne, que eu registrei na figura 26, que são mais escondidas que as outras lojas. Esses comércios, com muitos itens de religiões de matriz africana, contrastam com a santa católica que há no meio do mercado mais visível. Mesmo que só haja uma santa católica no mercado, ela está centrada, para quem chegar possa ver de longe, enquanto essas outras santidades ficam, a primeiro momento, longe da visão daqueles que visitam o espaço.

Como em outros estados do Brasil, no Pará, a maioria dos casos de intolerância religiosa acontecem contra as religiões de matriz africana<sup>36</sup>. Tendo uma série de casos noticiados na última década<sup>37</sup>. A partir disso, é possível explicar toda essa não-visibilização desses quiosques dentro do mercado, com objetos de religiões que resistem há tempos. Uma vez que a compra desses componentes pode ser vista a partir de um contexto preconceituoso que reprime o seu uso. É interessante perceber que há na dinâmica do próprio mercado, uma diversidade que visibiliza certas vendas e oculta outras, baseadas também em uma esfera religiosa-racial que existe ali e em grande parte do estado.

---

<sup>36</sup> Em 2019, os casos de intolerância religiosa aumentaram em 900%, em relação aos quatro últimos anos, segundo dados da Delegacia de Combate a Crimes Discriminatórios e Homofóbicos. Sendo a maioria desses casos, realizados contra praticantes de religiões de matriz africana. Disponível em < <https://www.oliberal.com/belem/crimes-de-intolerancia-religiosa-crescem-900-em-belém-1.114825>>. Acesso em 30/12/2021.

<sup>37</sup> Em 2017, uma diretora de escola da cidade de Ananindeua, no Pará, fora denunciada ao ministério público por proibir apresentação de pesquisa sobre umbanda de um aluno, causando grande repercussão na mídia nacional. Disponível em < <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/diretora-de-escola-que-proibiu-apresentacao-de-pesquisa-sobre-umbanda-e-denunciada-por-intolerancia-religiosa-na-rmb.ghtml>>. Acesso em 30/12/2021.

Figura 26- Loja de objetos religiosos, 2021. Fotografia.



Autor: Dias, Paulo.

Retomo o contexto histórico de construção desses espaços. O geógrafo Antonio Rocha Penteado, publica em 1968, um livro chamado *Belém do Pará, estudo de Geografia Urbana*. Esse livro, foi sua tese apresentada para o concurso de livre-docência da Cadeira de Geografia do Brasil, da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo Penteado. Publicado em dois volumes, nele o pesquisador escreve sobre a posição geográfica da cidade de Belém, questões relativas à população da cidade e sobre seu desenvolvimento a partir de sua

fundação. Seu trabalho se tornou muito importante para os estudos acerca da história da cidade e é utilizado ainda hoje como uma fonte para se pesquisar os aspectos sociais e geográficos da capital do estado do Pará.

Penteado (1968), afirma que com a prosperidade da venda da borracha, no final do século XIX, Belém ganhou novos ares e com eles, novas construções, novos comércios e até reformou sua fachada. Passou a ser vista como um centro político e comercial. Foi nesse período também que surgiu o mercado do peixe, tão presente nas fotografias da cidade. O geógrafo comenta também que esse período foi marcado pelo aumento da venda da borracha partindo da cidade de Belém, que criou uma outra atmosfera de desenvolvimento da cidade:

Belém ia sofrer as consequências diretas do ciclo da borracha, cujo esplendor, significativamente chamado de “efêmero, transitório, alucinante”, iria deixar profundas marcas na paisagem urbana da capital paraense. O relatório do governador Pedro Vecente de Azevedo já descrevia Belém, em 1875, como sendo uma “grande capital” com comércio ativo e laborioso” e “ricos e suntuosos prédios”, retrato muito diferente daquele da primeira metade do século XIX. Ele ainda nos deixou uma apreciação que exprime com muita precisão, o que era a Belém desse ano: “ocupando uma extensa área, possuindo notáveis edifícios públicos e alguns doze jornais, sendo nada menos do que cinco diários, seu lindo porto enfeitado de navios procedentes do Sul do império, Estados Unidos, Europa e, sobretudo, dos que navegam constantemente para as diversas linhas do Amazonas e Tocantins, apresenta aos olhos do estrangeiro uma animação e progresso que não estão em harmonia com essa decadência das cidades do interior.”. A imagem retratada, corresponde, sem dúvida alguma, à de uma capital regional; um centro com vida própria, mas interligado aos mercados exteriores e sua região, com “uma animação e progresso” como não se reconhecia pela Amazônia. (PENTEADO, 1968, p. 130)

Os escritos nos mostram que Belém sofreu grandes transformações urbanas e arquitetônicas a partir da segunda metade do século XIX, com a construção de portos, edifícios públicos e mercados. Uma dessas grandes obras foi a do grande mercado azul (ver figura 27) que integra o complexo paisagístico do Ver-o-Peso, aquele que aparece em algumas representações que apresentamos aqui e que até hoje sua estrutura grandiosa em metal contrasta com as estruturas das barracas de venda que o cercam.

Figura 27 – Ver-o-Peso, 2018. Fotografia.



Fonte: <https://www.instagram.com/nayjinknss/>. Acesso em 20/04/2020. Autora: Jinknss, Nay.

Quanto ao mercado do peixe, ou mercado de ferro, é muito comum que se atribua a construção ao intendente Antônio Lemos. O político então foi responsável pela intendência da cidade de Belém durante do período de 1897 e 1911. Mesmo antes da proclamação da república, Lemos já exercera cargos políticos na cidade como deputado provincial e vereador<sup>38</sup>. Seu mandato é reconhecido até hoje como uma gestão de grandes feitos urbanísticos<sup>39</sup>. No entanto, é possível afirmar que antes dele assumir o cargo em 1897, já existiam alguns planos para a construção de um mercado que mais tarde seria o mercado do peixe ou mercado de ferro.

A pesquisadora Celma Pont Vidal, doutora em história da arquitetura e professora da Universidade Federal do Pará, que escreve sobre os mercados públicos de Belém no final do século XIX e começo do século XX, comenta:

<sup>38</sup> Disponível em <<http://www.fcp.pa.gov.br/obrasraras/book-author/antonio-jose-de-lemos-1843-1913/>>. Acesso em 15/05/2021.

<sup>39</sup> Em 2013, foi feita uma exposição na cidade de Belém para homenagear os feitos do político. Disponível em <<https://www.semas.pa.gov.br/2013/11/26/legado-de-antonio-lemos-em-exposicao-no-centur/>>. Acesso em 10/05/2021

Poder-se ia pensar, então, que o intendente Antônio Lemos, cujo mandato se inicia em 1897, período em que a economia se alçava com seus rendimentos, houvera impulsionado a construção deste novo mercado. No entanto, a ideia já havia partido do presidente Gama e Abreu, que sugere a construção de um mercado de ferro em 1880. Nessa ocasião, faz crítica ao modo como foi construído o mercado municipal, havia mais de vinte anos por falta de licitação e por um “concurso de circunstâncias” [...] Em 1881, por intermédio de Henrique La Rocque, Gama e Abreu solicita a engenheiros da Inglaterra um projeto para o novo mercado a ser construído na frente da doca do Ver-o-Peso, “devendo ser feito de ferro com as obras modernas dessa ordem”. Contudo, mesmo após a aprovação de sua construção, não havia sido feita nenhuma proposta [...] (VIDAL, 2015, p. 24).

Autoriza-se então a construção de um grande mercado na área da doca do Ver-o-Peso em estrutura metálica pré-fabricada, que se inaugurou em dezembro de 1901. Existe a possibilidade que o intendente tenha aproveitado o projeto arquitetônico apresentado por Henrique La Rocque (VIDAL, 2015). Com quatro torres e estrutura metálica azul, o mercado é construído, abrindo espaço e se constituindo naquela paisagem frente a baía do Guajará, marcando presença na vista tanto de quem caminha pela cidade quanto de quem chega distante pelo rio que banha a capital. Vidal (2015), também escreve que o intendente Antonio Lemos compreendia que os mercados eram de total necessidade para que a população adquirisse hábitos mais civilizados e que eram um fomento para a venda e troca de produtos alimentícios na cidade. Por isso o interesse do mesmo na reforma e construções de mercados da cidade.

No álbum da cidade, realizado no período e intendência de Antonio Lemos, é descrito o mercado. Suas especificações se parecem com as atuais, a aparência das telhas, das torres e os espaços de comércio dentro e fora daquela construção:

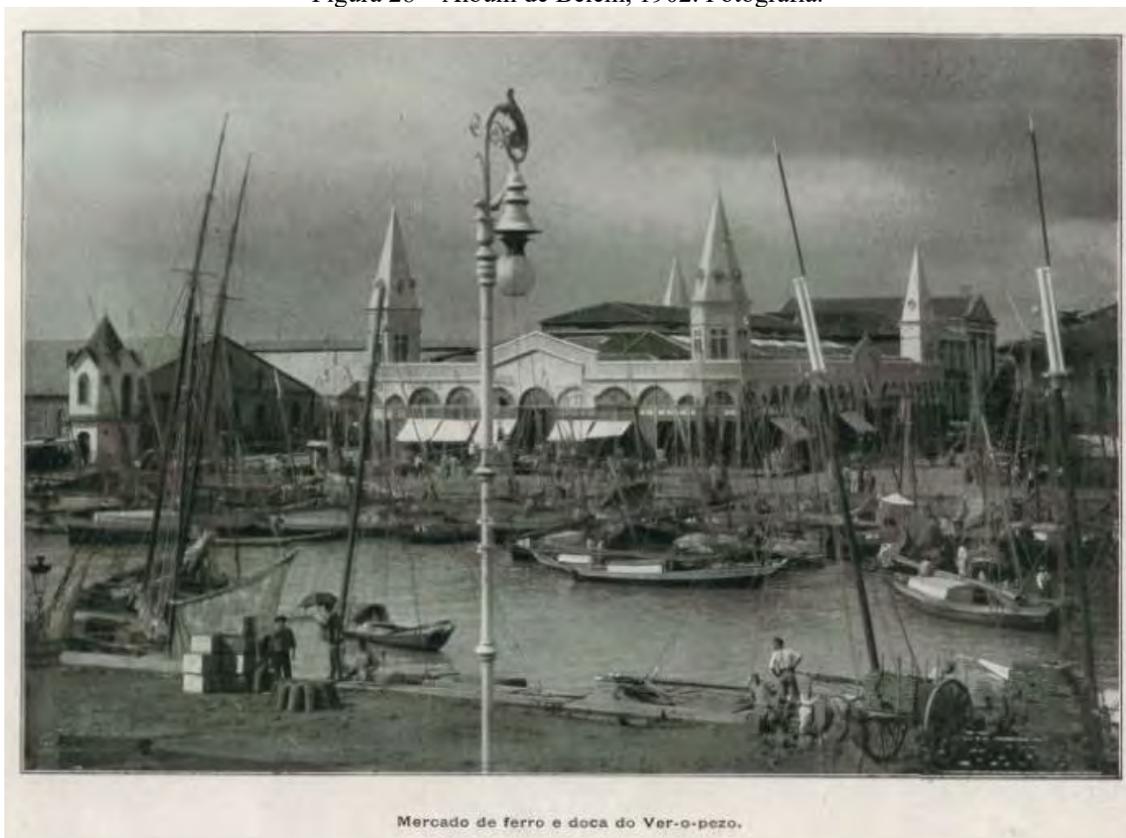
Tem a forma de um duodecagono o mercado de ferro, cuja construção foi auctorizada pela lei municipal nº 173 de 30 de dezembro de 1897. Fica ao Boulevard da Republica, na proximidade da bahia, o que permite facilmente o commercio de generos de transporte fluvial. O edificio é em seu systema geral de atracação construído de ferro, medindo os pilares exteriores 7m e 90 de altura e os interiores 9m e 40, com um travejamento geral de ferro e aço. O mercado, destinado a venda de peixes, fructos, aves, farinha, etc. é exteriormente circundado por varios compartimentos proprios para ligeiro commercio. O edificio consta de uma parte central que constitue o mercado propriamente dito, occupando uma superficie de 57 metros de comprimento e 21 de largura. Penetrase nesse departamento por quatro portas lateraes que formam alpendres [...] A cobertura é toda de telha franceza, havendo no telhado central 18 claraboias rectangulares de 3 metros de comprimentos, revestidas de vidro de 5milímetros de espessura, que permitem livremente a passagem da luz. As torres são cobertas de escamas de zinco, systema Vieille-Montagne, com travejamento de ferro e madeira [...] É este um dos grandes melhoramentos que se devem a iniciativa do senador intendente Antonio José de Lemos (ALBUM DE BELÉM, 1902, p. 71).

As especificações arquitetônicas luxuosas desse espaço, descritas no álbum, dividem também espaço com uma das primeiras fotografias feitas daquela construção (ver figura 27). Importante também é saber que esse álbum fora encomendado pelo, já citado, fotógrafo

português Felipe Augusto Fidanza. Era ele que geralmente fazia fotos encomendadas pela ordem pública da época no norte do Brasil.

Gostaria de acrescentar também imagens desse mercado tão imponente ambientado no trabalho da artista pesquisada, então, acrescento aqui mais três fotografias de Nay Jinkns que representam e visibilizam esse mercado de ferro. Como em outras representações, ele não é necessariamente o primeiro plano da imagem, mas ainda assim é um elemento essencial dentro daquela construção imagética. Como se pode notar nas figuras 27, 28 e 29, o mercado é uma estrutura muito grande em escala e que pela forma que a foto é feita, ele se impõe na paisagem. Nas fotografias apresentadas, não aparecem humanos trabalhando naquele espaço ou as lojas que ali existem. No entanto, é importante citar que em seu interior há muitas pessoas vendendo peixe e camarões frescos, que ficam em cima de balcões com bastante gelo. Há quiosques divididos. O cheiro de peixe é muito forte no ambiente e lá dentro há também muito barulho. Muitos vendedores chamando clientes, pessoas negociando, vendedores brincando um com os outros. Por ser um local fechado, os barulhos ecoam muito mais que na própria parte externa da feira do Ver-o-Peso. Na parte de fora do mercado, há lojas com venda de produtos de pesca, alguns armarinhos de roupas e artigos religiosos.

Figura 28 – Álbum de Belém, 1902. Fotografia.



Fonte: <http://www.fcp.pa.gov.br/obrasraras/album-de-belem-1902/>. Acesso em 30/10/2021. Autor: Fidanza, Luiz.

Figura 29 – Ver-o-Peso, 2018. Fotografia.



Fonte: <https://www.instagram.com/nayjinknss/>. Acesso em 20/04/2020. Autora: Jinknss, Nay.

Na figura 29, a artista Nay Jinknss, coloca em primeiro plano uma galinha em frente a estrutura feita para se alimentar, presa através de uma grade, e ao fundo aparece a estrutura do mercado de ferro. É importante pensar a associação dos animais na fotografia de Nay Jinknss. Estes parecem fazer parte dessa rede que estrutura a paisagem do mercado. Eles, vivos, mortos, brincando ou presos, integram o ambiente do complexo paisagístico, que ela representa. Nessa imagem não é diferente, a galinha surge como um elemento fundamental para a leitura dessa fotografia.

Um ponto a se considerar em relação a essa imagem, é que o ferro que propicia o aprisionamento do animal não-humano é aquele mesmo que constitui o mercado atrás da fotografia, ou seja a estrutura que contém aquela galinha, é a mesma que estrutura as bases sob as quais, os humanos trabalham. A ferrugem, a cor alaranjada que vem do ferro e da galinha, do lado direito da fotografia, se contrapõe ao lado azulado, uma construção grande e limpa, do lado esquerdo da imagem. Há uma dualidade de elementos que são essenciais para que se construa uma feira como o Ver-o-Peso: o mercado de ferro e os ferros do mercado. Sendo esses ferros do mercado utilizados na grade, a substância que representaria uma dominação do ser humano na natureza, aquilo que separa o humano, do não-humano.

Pode-se pensar que existe uma relação afirmada durante séculos em alguns contextos culturais dos seres humanos, a de distância e aprisionamento do que é não-humano. Sendo o ser humano, aquele que domina o ambiente e os outros animais ao seu redor, através da sua produção material. Mesmo que esse ferro seja encontrado na natureza, como sugere Tim Ingold (2015) quando comenta que as produções humanas, em grande parte são também produções a partir de materiais “fabricados” pela “natureza”. O ser humano apreende a técnica de transformar esse ferro em mais um instrumento de dominação de sua espécie. Ora aprisionando outros seres vivos, mesmo outros humanos, ora construindo grandes obras arquitetônicas. Esse contraste está exposto na fotografia acima.

Já na figura 30, o mercado de ferro, aparece atrás de um homem, sem camisa, sentado diante de abacaxis e caixotes de cerveja. Possivelmente um trabalhador da feira. Entre ele e o mercado, aparecem barcos de madeira flutuando sobre o rio e também um trabalhador deitado sem camisa em cima de um barco. A foto, parece posada. O homem não carrega nada nas mãos e não há próximo a si nenhum objeto de trabalho. Também não está trabalhando no ato do registro. Está olhando para quem fotografa, com uma perna em cima de um caixote e um braço sobre ela. Como se modelasse para aquele registro.

O título que Nay Jinkns dá para a foto, “Fotografia de Studio”, pode ser associado com as primeiras fotografias de estúdio, as *cartes de visite*, do século XIX, que foram, em sua maioria, retratos de pessoas posando dentro de um cenário artificial, e que se carregava de um lugar para outro, como uma lembrança desse lugar. Esse tipo de fotografia foi muito difundido no século de sua criação. Houve também, principalmente em colônias de países europeus, retratos de pessoas pretas, indígenas e povos originários, feitos desse modelo. Sobre esse tipo de fotografia, o pesquisador Marcelo Eduardo Leite, professor de fotojornalismo na Universidade Federal do Ceará, comenta:

Difundidas a partir do ano de 1854, as *cartes de visite* são fotografias realizadas em estúdio, e que foram desenvolvidas pelo francês André Disdéri. Filho de um imigrante que se muda à Paris no intento de fazer fortuna, Disdéri é o primeiro a apreender as exigências do momento e os meios de satisfazer novas demandas, já que ele percebe que a fotografia, por ser muito cara, era apenas acessível à reduzida classe dos ricos. Cioso da importância operacional do estúdio como um fator determinante para o seu sucesso comercial, constata que os elevados preços cobrados, devido ao uso de grandes formatos, além de não permitirem acompanhar a vontade popular, obrigam o fotógrafo a despender mais tempo no processo de revelação [...] Como o próprio nome diz, trata-se de um ‘cartão de visita’. É dada como lembrança e, muitas vezes, trocada entre as pessoas. Com sua grande difusão, aparecem alguns colecionadores que as colam em álbuns, arquivando-as. Surgem, também, aquelas que são vendidas em livrarias, tais como as de ‘tipos exóticos’, que retratavam tipos populares como índios e escravos, e as de celebridades, com figuras ilustres, como por exemplo, religiosos, políticos e artistas (LEITE, 2011, p. 28).

No caso, o mercado de ferro aparece nessa fotografia de Nay Jinknss, como um cenário, uma paisagem para que o personagem central ali se posicionasse, mas que agora, diferente da artificialidade das primeiras fotos de estúdio, esse personagem integraria aquele lugar na sua “realidade”. Para alguns, ainda há na fotografia, uma grande proximidade com a realidade, ou um pensamento se essa técnica abarcaria melhor a realidade ao redor daquele que a faz, em relação a outras expressões artísticas. No entanto, não há como afirmar isso, muito pelo contrário, já que a fotografia, dentro ou fora de um estúdio, pode ser um recorte muito específico daquilo que a artista deseja representar.

Nay Jinknss, nos aproxima desse debate, a partir de sua fotografia de estúdio, construída a céu aberto. Um trabalhador posando, como em um ensaio fotográfico, diante de diversos objetos, distribuído ou não pela fotógrafa, nos apresenta, não a realidade, mas uma realidade produzida a partir do olhar daquela que a representa. O título da imagem também é um recurso que instiga essa reflexão. Uma fotografia externa sendo chamada de fotografia de estúdio alimenta a ideia de que mesmo sem um estúdio, uma fotógrafa pode dirigir seu retrato, baseado nas condições que cada ambiente proporciona.

Há aqui também outros contrastes bastante interessantes, como o mercado de ferro com sua estrutura metálica, rebuscada e luxuosa atrás dos barcos de madeira que ancoram próximos ao rio e na frente deles e o homem de sandálias sem camisa com caixotes sujos amarelados que guardam garrafas de cervejas. O amarelo dos abacaxis jogados ao chão e dos caixotes encardidos, se contrapõe ao azul do mercado moderno. Novamente, pode-se ver um dualismo entre primeiro e segundo plano na fotografia de Nay Jinknss, esse mesmo dualismo que nos apresenta uma paisagem que pode ser compreendida como um limiar entre o luxo e o não-luxo, muito comum nas cidades contemporâneas, que as construções contrastam com os seus passantes, onde ao mesmo tempo em que se erguem monumentos grandiosos, as pessoas que trabalham ali dormem em cima de papelões em dias ensolarados de uma capital quente.

Os ferros trazidos da Europa<sup>40</sup>, a forma como foi concebida a construção desse mercado, influenciada pelo estilo *art nouveau*, influenciam no modo que essa estrutura surge e aparece nas representações. Esse material não-humano soma à rede de elementos que compõe esse cenário. A estrutura material do mercado é concomitantemente, parte do lugar em que se passa essas ações (fotografia de um vendedor), mas também é um ator que influencia nas interpretações desse registro, uma vez que as construções de ferro antigas elencam no imaginário daqueles

---

<sup>40</sup> Disponível em < <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/828> > Acesso em 20/05/2021.

que as olham, a ideia do luxo e desenvolvimento, em uma época passada. Isso acrescenta à reflexão dessas disparidades cidadinas, sendo um elemento de contraste mais explícito na imagem. Outras leituras seriam possível se ali houvesse um grande mercado de madeira.

Figura 30 – Fotografia de Studio, 2018. Fotografia.



**Fonte:** <https://www.instagram.com/nayjinkns/>. Acesso em 20/04/2020. Autora: Jinkns, Nay.

Outro registro do mercado de ferro foi feito em um período de enchente no Ver-o-Peso. Durante o ano, existe um período quando a água do rio sobe e as ruas são alagadas. Nesse período, geralmente, há protestos em relação a estrutura de saneamento da cidade e escoamento dessa água<sup>41</sup>. Na fotografia de Nay Jinkns, o mercado parece surgir das águas, com suas lojas

<sup>41</sup> Disponível em < <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2019/03/22/mercado-do-ver-o-peso-fica-embaixo-dagua-apos-forte-chuva.ghml> >. Acesso em 20/05/2021.

ainda funcionando, os toldos abertos, os detalhes das torres bem nítidos na captura. O registro de cima pra baixo, que captura o jacaré de madeira, sugere uma escala maior da construção.

O título da fotografia (figura 31) “não queremos nossos jacarés tropeçando em vocês”, é uma referência a letra de uma música chamada “Belém – Pará – Brasil”, da década de 1990. Gravada pelo grupo Mosaico de Ravena, composta por Edmar da Rocha, a música é bem conhecida no estado do Pará e serviu de inspiração para a fotógrafa intitular e produzir sua obra. A música faz uma crítica a uma lógica desenvolvimentista que estaria destruindo o Pará, transformando os seus pontos turísticos em locais puramente comerciais, derrubando seus patrimônios para construção de moradias. Ela convida as pessoas a irem lá ver tudo isso, mas com cuidado, para que os jacarés não tropecem neles.

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  
**E quem quiser venha ver**  
**Mas só um de cada vez**  
**Não queremos nossos jacarés**  
**Tropeçando em vocês**  
 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! [...]  
 (DA ROCHA, 1992).

A música também é analisada por um viés teórico levando em consideração o histórico da região amazônica pelas pesquisadoras da Universidade Federal do Pará Ivone Siqueira, Michelly Fernandes, Elinete Raposo e Nadia Magalhães (2020). Elas comentam sobre como essa música poderia ser apreendida em um trabalho chamado “Ensino e Amazônia: a análise da música ‘Belém-Pará-Brasil’ no desvelamento da colonialidade como crítica socioambiental”. As autoras possuem pesquisa e formação na área da investigação de ciências, ensino e linguagem, principalmente na área do norte do Brasil. Acerca da letra e da contextualização dessa música, elas escrevem:

A música “Belém-Pará-Brasil”, da Banda Mosaico de Ravena, expressa o lamento e, ao mesmo tempo, um protesto diante de um contexto histórico que causou sofrimento aos habitantes da região, colocando-os na condição de excluídos. Vários momentos foram evidenciados, dentre os quais destacamos a integração das rodovias, que atraiu indústrias e outros tipos de investimentos para a região e que acarretou consequências no modo de vida da população local [...] A ocupação da Amazônia fez parte das diretrizes sistêmicas mundiais. Os grupos econômicos que se instalaram na região tinham por finalidade acumular riquezas, no contexto de um projeto de superexploração da força de trabalho dos marginalizados e dos despossuídos, possibilitando atingir tal intento. O discurso que justifica as políticas de desenvolvimento para a Amazônia tenta trazer a ideia de necessidade deste desenvolvimento para a região. Essa estratégia trata de uma falácia que mascara uma necessidade de sobrevivência do sistema-mundo e não o contrário. (SIQUEIRA; FERNANDES; RAPOSO; MAGALHÃES, 2020).

No mesmo artigo, Siqueira, Fernandes, Raposo e Magalhães (2020), olham para alguns aspectos da letra que dão um sentido irônico para uma problemática muito comum desses olhares para a Amazônia. A própria questão do jacaré, levantado pela música, tem esse som, que ironiza aquele que vê a Amazônia como uma sociedade próxima da selvageria, de um primitivismo da floresta. Escrevo isso, também, a partir de experiências próprias. A pergunta se “jacaré anda na rua” ou se a gente vê “jacaré constantemente na cidade” foi muito comum durante a década de 1990 e começo dos anos 2000, quando eu vinha para o Rio de Janeiro, visitar minha família. Tive que responder essas perguntas diversas vezes e, até hoje, ainda tenho que dar algumas explicações para algumas pessoas de que em Belém não se vê jacarés andando na rua, ou que eu não tive aula na universidade sentado em um tronco de madeira.

Seja pelo lado irônico da palavra ou por um apelo ecológico, Nay Jinkns usa o mercado de ferro para compor o cenário para seu discurso fotográfico. O mercado moderno de aparência luxuosa conversa ali com um jacaré de madeira, boiando nas águas de um alagamento urbano. Jacaré este que pode ser facilmente adquirido no setor de artesanato na feira do Ver-o-Peso,

onde se vendem tatus, jacarés, macacos e tartarugas, todos feitos de madeira e com um verniz que abrilhanta seus corpos. O animal que estava sendo transportado de um lado para o outro da feira, como se pode ver no vídeo gravado pela fotógrafa<sup>42</sup>, em algum momento foi posto ali em frente o mercado de ferro, o que possibilitou seu registro fotográfico. Nesse vídeo, Nay Jinknss também captura a escultura sendo colocada no rio, próxima a barcos e na mão dos trabalhadores que estavam ali. Quase uma atração entre os que passavam por ali naquele dia. Porém, em registro fotográfico, a artista escolheu visibilizar esse recorte do Jacaré em frente do mercado, tão representativo para o complexo.

---

<sup>42</sup> O jornal paraense O Liberal em 2019, publicou uma matéria sobre as marés alta no Ver-o-Peso, utilizando um vídeo de Nay Jinknss. Disponível em < <https://www.oliberal.com/cultura/rato-urubu-e-jacaré-de-madeira-são-destaques-em-vídeo-gravado-durante-maré-alta-no-ver-o-peso-1.99460> >. Acesso em 29.03.2021.

Figura 31 – Não queremos nossos jacarés tropeçando em vocês, 2018. Fotografia.



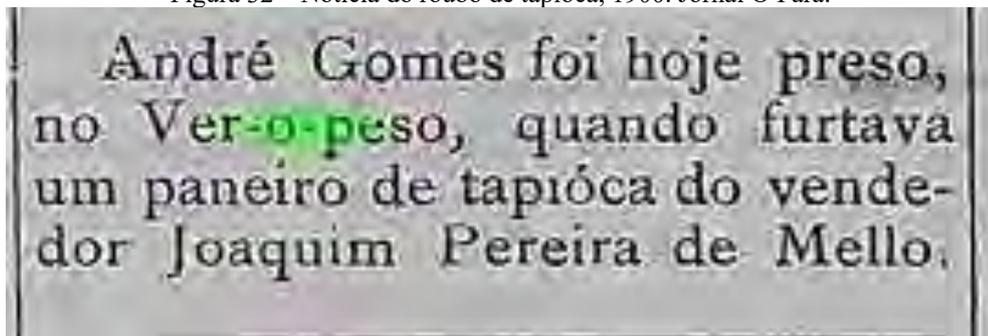
**Fonte:** <https://www.instagram.com/nayjinknss/>. Acesso em 20/04/2020. Autora: Jinknss, Nay.

Difícilmente nas fotografias de Nay Jinknss o mercado é representado pela sua presença comercial naquele ambiente. Usa-se muito ele como um pano de fundo, uma forma de afirmar uma paisagem luxuosa e contraditória da capital amazônica. Mesmo quando não há essa intenção, a presença pode ser associada a uma localização geográfica, uma vez que ele é o grande monumento de Belém. Se procurada “Belém do Pará” em mecanismos de buscas da internet, a grande maioria dos resultados em imagens, mostrará esse grande mercado azul. Poucas são as fotografias do interior do mercado e das lojinhas que vendem objetos diversos em sua parte externa. No entanto, tanto na feira quanto no mercado, há uma abundância de produtos em venda naquele complexo.

#### 4.2. UMA FEIRA VARIADA

No complexo do Ver-o-Peso, fora do mercado da carne e do mercado do peixe, existe uma feira livre onde diversos segmentos de materiais são vendidos, cada um em setores demarcados e separados uns dos outros. Há indicações que essa variedade de produtos acontece desde que aquela aglomeração de feirantes deu início e apresento alguns relatos que falam dessa pluralidade de vendas nas redondezas do Ver-o-Peso. Em julho de 1900 temos uma notícia no jornal O Pará, na sua edição 00768, onde se comenta o roubo de um paneiro de tapioca na feira:

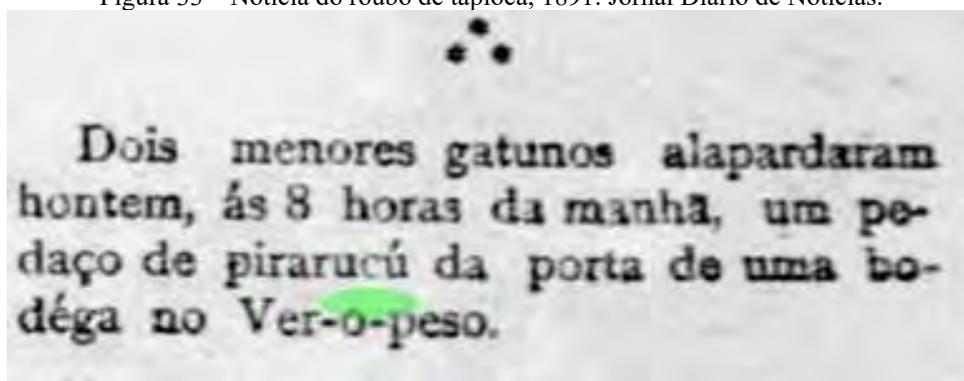
Figura 32 – Notícia do roubo de tapioca, 1900. Jornal O Pará.



Fonte: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em 20/04/2020.

Tapioca é um produto até hoje negociável na feira, tendo diversas barracas que vendem no setor da farinha. Se vende tanto a goma de tapioca, quanto a farinha de tapioca. A tapioca é extraída da mandioca, planta que serve como matéria prima de outros alimentos também comercializados na feira como a farinha tradicional e a maniva moída (folha da mandioca triturada para se fazer a maniçoba, comida típica vendida no estado do Pará). Outra ocorrência é feita em junho de 1891, na edição de 00137 do jornal Diário de Notícias, na figura 33, onde se noticia o roubo de um pedaço do peixe pirarucu:

Figura 33 – Notícia do roubo de tapioca, 1891. Jornal Diário de Notícias.



Fonte: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em 20/04/2020.

Pirarucu é um peixe que chega a 3 metros de comprimento, sendo o maior peixe de escamas do planeta. É vendido seco, ainda hoje, na feira aberta do Ver-o-Peso. Abertos, e sem proteção nenhuma em cima, sem gelo e sem resfriamento, é comum vermos e sentirmos o cheiro

desses pedaços salgados próximo ao setor onde se vende camarão seco. É importante colocar que atualmente existem estudos sobre as consequências da venda de peixes salgados em feiras livres e possivelmente isso possa não integrar mais a paisagem do mercado no futuro. Os pesquisadores da área de medicina veterinária e tecnologia de alimentos, Franco, Nunes, Mársico e Neves, em um trabalho sobre a qualidade do pirarucu devido à maneira de seu armazenamento, confirmam que há uma condição de higiene insatisfatória no processo de salga desse peixe que afetaria a saúde daqueles que consomem. Os autores comentam:

Em Belém, a comercialização do pirarucu salgado seco é realizada ao longo de todo o ano, em grandes redes de supermercado e feiras livres, comumente sem embalagem, exposto a altas temperaturas e umidade típicas daquela região, e em condições higiênico-sanitárias precárias, embora apresente alto valor comercial. Esse produto apresenta aspecto, cor e textura culturalmente comparados aos do bacalhau, o que o caracteriza popularmente como o “bacalhau da Amazônia”. É consumido cozido após a dessalga e muito utilizado na culinária local. [...] Considera-se de fundamental importância um maior rigor nas etapas seguintes à salga do pirarucu, como manipulação, armazenamento e exposição, em especial naquelas amostras comercializadas no período do defeso e nas feiras livres. Ao considerarem-se os microrganismos viáveis observados em pirarucu salgado-seco e as alterações físico-químicas encontradas, é possível afirmar que esse produto está sendo produzido em condições higiênico sanitárias insatisfatórias, que sua forma de conservação é precária, caracterizando perda de qualidade e risco à saúde do consumidor. (NUNES; NEVES; FRANCO; MÁRSICO, 2012, p. 251).

Ainda em 1891, se encontra um outro registro de uma atividade ainda bem proferida na feira, a venda de peixe frito. É um dos pratos mais clássicos do belenense<sup>43</sup>. Uma das experiências mais notórias de quem vai ao Ver-o-Peso é acompanhar um peixe frito com um açaí, existindo, desde o ano de 2010, um campeonato de quem come mais rápido e em maior quantidade peixe-frito com açaí<sup>44</sup>. Na edição 00127 do Diário de Notícias se registra que já havia a venda do peixe frito naquela feira livre e naquele espaço:

<sup>43</sup> Em 2015, o prato foi eleito como o símbolo de Belém em votação online < <http://g1.globo.com/pa/para/belem-400-anos/noticia/2015/12/peixe-frito-com-acai-e-eleito-prato-simbolo-de-belem-em-votacao-no-g1.html>> . Acesso em 12/05/2021.

<sup>44</sup> Em 2019, o trabalhador Adilson Cardoso foi o campeão dos jogos do Ver-o-Peso, na categoria de quem toma açaí com farinha e come peixe frito, mais rápido. Disponível em < <https://www.oliberal.com/belem/campeão-dos-jogos-do-ver-o-peso-come-peixe-frito-farinha-e-um-litro-de-açaí-em-dois-minutos-1.100345#:~:text=Belém-Campeão%20dos%20jogos%20do%20Ver-o-Peso%20come%20peixe%20frito,de%20açaí%20em%20dois%20minutos&text=O%20feirante%20Adilson%20Cardoso%20foi,frito%20e%20farinha%20mais%20rápido.>> Acesso em 12/05/2021.

Figura 34 – A vendedora de peixe, 1891. Jornal Diário de Notícias.

Chama-se a atenção da policia para uma preta alta, magra, que vende peixe frito no Ver-o-peso, afim de vêr se consegue encurtar-lhe a *linguinha de prata* que possui, pois no meio da algarria que ali fazem, ella a desenrola n'um vocabulario de fazer arripiar couro e cabellos.

Fonte: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em 20/04/2020.

É notável que nesse relato, há uma referência ao gênero da pessoa que vende, que é identificada como uma mulher preta e alta, compreendendo que existira já nessa época, mulheres trabalhadoras no comércio do Ver-o-Peso, ainda com referência também na cor de pele da pessoa, uma mulher preta, era ali vista, e também denunciada, por um suposto vocabulário de “arripiar os cabelos”. No trabalho de Nay Jinkns, há em algumas fotos representações, com ênfase em trabalhadoras e trabalhadores que, ainda hoje, habitam o espaço do Ver-o-Peso, com reflexões sobre recortes de étnicos e de gênero também.

Em um relato mais antigo, em 1876, se anunciam as vendas de arroz no Ver-o-Peso no jornal Diário de Belém, em sua edição 00024. Atualmente essa venda ainda existe, mas se dá pelas mercearias espalhadas pelo ver-o-peso, vendendo arroz junto a outros produtos industrializados:

Figura 35 – Venda de Arroz, 1876. Jornal Diário de Belém.

**Arroz nacional e muinha**  
de arroz:  
*Teixeira de Mesquita et Comp., no canto do Ver-o-peso, vendem arroz pilado nacional muito bom, assim como muinha fina de arroz. 1—10*

Fonte: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em 20/04/2020.

A partir dessas indicações do mercado de ferro, do mercado do peixe e das vendas na feira livre, que compõe o complexo do Ver-o-Peso, apresento a diversidade dentro do complexo do Ver-o-Peso, que é bastante acentuada há tempos, com algumas permanências até hoje dentro

desse espaço. A partir desse complexo paisagístico da cidade de Belém, que teve origem ainda em um processo colonial na história brasileira, surgiram diversas representações artísticas. Nas mais diferentes técnicas, a partir de pontos de vistas e de regimes de visibilidade diferentes. Apresento-as a seguir, junto com uma exposição mais detalhada do caminhar nesse espaço.

## **5. A CIDADE EM IMAGENS**

### **5.1 CORES, CHEIROS E BARULHOS: PERCEPÇÕES NO COMPLEXO DO VER-O-PESO**

Às 14h, a pista que fica em frente à feira está engarrafada. Muitas pessoas descem no primeiro ponto de ônibus do Ver-o-Peso, ou um pouco antes, dependendo de onde o motorista parar. Na primeira parte da feira, para quem chega por sua via principal, vê-se roupas, sapatos e camisas de times da região como Remo e Paysandu e também outros populares do sudeste do Brasil, como Flamengo ou Corinthians. Ainda sem entrar na feira, caminhando para frente, na calçada, para depois da área destinada a venda de roupas, é possível notar brinquedos de criança e barracas com produtos de couro e de alumínio, como sandálias e painéis. Dezenas de outras barracas de frutas estão também nessa primeira parte da feira, do lado direito da pista. No outro lado, é possível ver vários casarões antigos, alguns ocupados por mercados, com a parede bem desgastada e com alguns banners comerciais cobrindo parcialmente as fachadas dos casarões.

A luz do sol ultrapassa o teto branco padronizado sobre todas as barracas da feira, refletindo formas e cores diferentes dependendo do que se vende em cada barraca. Pode-se caminhar entre essas barracas, que são como quiosques de vendas. Elas formam diversos corredores, onde vendedores, turistas e passantes andam. Faz muito calor e a umidade do ar deixa a sensação de abafamento. Os cheiros são variados, das frutas, do peixe cru, de farinha das ervas comercializadas ali e do suor das pessoas. A dinâmica da organização das barracas, faz que esses cheiros coexistam em potencialidades diferentes durante a caminhada.

Depois de atravessar essa primeira parte da feira, encontramos alguns lances de escada. Através deles chegamos a outras barracas que oferecem refeições. Os balcões servem de mesa, onde algumas pessoas comem, tomam açaí, cerveja, refrigerante, tiram foto dos seus pratos e do azul do ferro que estrutura o mercado ao fundo, o mercado do peixe. Toca-se música, mais especificamente tecnobrega<sup>45</sup>, alto, nas caixas de som espalhadas nas barracas de comida. Esse

---

<sup>45</sup> O Tecnobrega é um gênero de música paraense, nascido no começo do século XX e é um desdobramento da música Brega, com arranjos eletrônicos e batida acelerada. Em diversos bairros periféricos da região metropolitana de Belém, há eventos de música tecnobrega, chamadas de festas de aparelhagem. Desde o começo da sua produção

som disputa espaço com as vozes dos comerciantes que passam ali com microfone, bicicleta e caixa de som, vendendo CDs, *pendrives* e cartões de memória com música paraense. Essa parte fica em frente a baía do Guajará, que banha grande parte da cidade de Belém, com água de coloração barrenta.

Volto em direção à pista, e caminho na feira, no sentido dos carros, e do mercado azul. Encontramos então peixes frescos, camarão, barracas de farinha, vendedoras de poções mágicas e ervas até chegarmos em um porto com dezenas de barcos parados ou em movimento de chegada e saída. O espaço onde fica o porto é chamado de pedra do peixe. Nesse trajeto, é interessante acentuar os agrupamentos de barracas que vamos distinguindo e compreendendo um pouco melhor. Por exemplo: há partes do mercado que só vendem farinha, outras vendem polpa, outras vendem somente ervas ou camarão.

No porto, alguns marinheiros dormem nas embarcações, outros desembarcam cargas, jogam baralhos ou dominó e conversam. Perto deles, muitos urubus e garças andam pelo espaço, próximos aos peixes que são retirados dos barcos. Podem ser vistos também, urubus comendo o resto do material que fora descarregado, e outros voando por cima da região com mais carniça da feira, o porto, ou a pedra do peixe. Nessa região, o cheiro de peixe morto causa incomodo, o forte odor domina o espaço.

Já em uma caminhada iniciada na madrugada, às 3h, a partir do primeiro ponto de ônibus do complexo do Ver-o-Peso, passa-se diante das mesmas barracas de venda, que agora estão fechadas. Entre elas, há algumas pessoas dormindo no chão e algumas circulando. Os casarões estão fechados e, no meio deles, um letreiro de luz neon rosa está aceso. É uma boate, chamada Saideira. Na luz do dia, aquela casa e aquele letreiro passam despercebidos diante dos outros casarões enormes, de arquitetura antiga. Na noite, ele se destaca. Alguns mototáxis ficam parados na porta do local, mas sem tumulto. Quase ninguém por ali. Sem a presença das pequenas multidões de pessoas que caminham durante o dia, pode-se ver melhor as fachadas

---

no começo do século, o gênero vai na contramão da indústria fonográfica, se beneficiando do esquema de venda a partir dos camelôs, como comenta o antropólogo Hermano Viana em seu texto “*A música paralela. Tecnobrega consolida uma nova cadeia produtiva, amparada em bailes de periferia, produção de CDs piratas e divulgação feita por camelôs*” para o jornal Folha de São Paulo em 2003, quando o escritor se diz surpreendido por essa apropriação que movimento musical faz da pirataria para sua divulgação e que tinha visto isso nas ruas de Belém. Mesmo o texto sendo de 2003, a música tecnobrega ainda ecoa nas ruas da cidade e nas mãos dos vendedores e das vendedoras que a comercializam, agora, em variados formatos. O texto do antropólogo foi um dos primeiros sobre o gênero em um veículo nacional e está disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1210200306.htm>>. Acesso em 18/11/2021.

quase sem cor, os banners das lojas desbotados e a grande quantidade de fio nos postes, que abastecem algumas barracas durante o seu funcionamento.

Agora, andamos direto a caminho do maior movimento, na direção dos carros. Passamos por mais barracas fechadas e vemos cargas sendo distribuídas perto do mercado de ferro. Os peixes e os camarões estão sendo descarregados, para serem vendidos durante o próximo dia. É bem difícil caminhar ali, durante a noite e madrugada. Durante minha vivência como morador da cidade de Belém, ouvi diversos relatos de roubos e assaltos naqueles locais. Então, alguns caminhos ficam mais complexos de serem atravessados, sem certa ansiedade. Mas seguimos. O medo impossibilita de se ver muita coisa, caminhando na madrugada por ali, se olha muito para frente e pouco para os lados, difícil olhar para dentro das barracas, mas dá para ver que algumas estão fechadas com uma lona azul, enquanto no meio delas, algumas pessoas dormem, pelo que se pode enxergar na maioria, homens.

Atravessamos a pedra do peixe, em frente à praça do relógio. Há muitos barcos aportados ali. O movimento já é bem maior. Um pouco mais a frente, passamos por mais casarões, alguns abandonados. Estamos agora na feira do açaí, outra parte do complexo do Ver-o-Peso. Lá, as coisas mudam um pouco do que foi descrito até aqui. Há um movimento imenso na feira do açaí. Carregadores de açaí tiram açaí do barco, outros locomovem esses caroços de açaí que estão dentro de paneiros<sup>46</sup>. Ali segue a madrugada, a luz que clareia essas atividades é a luz dos postes que estão ali. O dia ainda não começou a ficar iluminado com a chegada do sol.

Vemos pessoas com até 4 paneiros de açaí na cabeça sendo levados de um lado a outro, jovens e velhos, a maioria homens. Muitos caroços de açaí caem no chão durante todo esse processo. Enxergamos dezenas ou centenas de caroços de açaí entre os paralelepípedos, que fazem parte do piso do porto. Os caroços de açaí têm um tom violáceo bem escuro, quase pretos, enquanto os paralelepípedos são mais claros, um bege amarronzado. Os caroços parecem mais escuros em contraste ao chão, e o chão parece mais claro em contraste aos caroços. Em algumas áreas cria-se um lamaçal de água, caroços e resto de frutas. O piso fica escorregadio, o que é acentuado pela dureza do caroço de açaí, que faz parecer um ambiente repleto de bolinhas de gude. Perigoso para quem anda desatento. O trajeto desses carregadores de açaí, vai dos barcos que estão aportados para alguns caminhões que ficam estacionados em frente ao porto. Ali, há alguns bares com muitas pessoas. Entre a grande movimentação da chegada do açaí, as pessoas ficam ali bebendo e conversando.

---

<sup>46</sup> No Pará, chama-se assim, cestos de palha em que se carregam açaí e outras frutas.

Como é um espaço que nunca fecha, a feira do açaí é também um ponto de encontro que muitas pessoas vão após alguma festa. Na madrugada, os bares da feira do açaí são extremamente movimentados. Pessoas de calça, camisa polo e vestido estão ali com outros trabalhadores trajados para o ofício de carregadores de açaí, de bermuda, camiseta e sandália. O nome é “feira do açaí”<sup>47</sup>, mas não há barracas de açaí propriamente e não se vê a venda do açaí da mesma forma que na parte do mercado do Ver-o-Peso, descrita anteriormente. Ali, negociam-se maiores quantidades do fruto. O dia começa a clarear as 05h, a luz do sol começa a somar as das lâmpadas dos postes que ficam sobre a feira. Após seus raios invadirem toda a feira do açaí, por volta das 06h30, o movimento vai cessando e os grupos de pessoas vão saindo dos bares, para tomarem os seus respectivos transportes. Alguns trabalhadores continuam ali descarregando os barcos, porém o ambiente continua menos agitado que na madrugada.

É importante comentar que o antropólogo Michel Agier (2019), escreve em seu livro *Antropologia da cidade: lugares, situações, movimentos*, que a cidade é feita de interações e não são os limites físicos que restringem a moralidade daqueles espaços, em uma crítica a escola de Chicago, principalmente a Robert Park, que condicionava em espaço físicos da cidade, as regiões morais. Agier (2019), por outro lado, afirma que regiões podem ter uma pluralidade de aspectos dependendo do dia, hora e momento em que ocorrem as interações. E que nesse processo, há uma série de identidades relativas que rompem as fronteiras, para além das linhas imaginárias da geografia.

No caso do complexo do Ver-o-Peso, a cada horário em que se circula naquele espaço, as interações mudam, feirantes chegam, outros saem. Uma hora lojas são abertas, outra, casas de prostituição ligam suas luzes enquanto as lojas fecham. Há toda uma dinâmica de interações. Novamente, elenco Agier, para comentar sobre como a cidade deve ser compreendida para uma apreensão dela:

[...] para apreender a cidade, o antropólogo pode descrever as suas regiões por referência às representações espaciais e morais dos atores (tocando-se, então, no domínio das identidades relativas) e, em seguida, deve libertar-se da limitação vinculativa das referências espacial e institucional a fim de poder consuir quadros de pesquisa interacionais e intersubjetivos, apreendidos em situação. (AGIER, 2019, p. 73).

No entanto, apesar dessa pesquisa ir de encontro a paisagem do complexo do Ver-o-Peso, ela pretende não colocar aquele espaço como um espaço limitado dentro das identidades

---

<sup>47</sup> A feira do açaí foi o espaço em que no ano de 2000, o fotógrafo paraense Luiz Braga registrou a obra Carrinho na Feira do Açaí, pertencente hoje a coleção de fotografias do MASP. Disponível em <<https://colecaoipirellimasp.art.br/autores/22/obra/655>> Acesso em 15.02.2020.

existentes ali. Mesmo que haja uma descrição geográfica, a seguir, dos setores de cada área da feira, estes servem para situar, de alguma forma, os espaços dentro daquele ambiente, mas não para assumir que exista somente e exclusivamente aquilo naquele espaço. Já que ao contrário disso, o complexo do Ver-o-Peso aparece, como exposto nas lentes de Nay Jinknss, com uma série de relações, objetos, não humanos, humanos, que vão, voltam, aparecem, desaparecem.

Após, essa descrição de uma caminhada no complexo paisagístico do Ver-o-Peso é importante falar que após toda a minha experiência passando por esse mercado há anos, o olhar que lanço sobre ele agora já não é o mesmo de antes. A partir do momento em que começo a pesquisar na minha graduação e mais afundo, escrevendo essa dissertação, outras questões vão aparecendo durante essa caminhada e têm suas consequências na descrição que faço. Ter um contato com conhecimentos teóricos e práticos da fotografia e da antropologia, pela universidade, tanto no curso de Comunicação Social no qual me formei pela Universidade da Amazônia quanto na minha formação em andamento no mestrado em ciências sociais pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, foram pontos importantíssimos para que eu pudesse fazer uma caminhada mais atenta aos detalhes que me são apresentados ao passear nesse complexo. Outro fator, muito importante para minha mudança, na forma de olhar para esse espaço, foi minha aproximação com um conjunto bem diverso de artistas que conheci, ao ter sido artista-bolsista no programa de Formação e Deformação, da Escola de Artes Visuais do Parque Lage no ano de 2019, mesmo período em que eu entrei no mestrado. Por meio de debates levantados na escola de artes visuais e das discussões colocadas pelas professoras de disciplinas de formação do mestrado, eu pude ter acesso a questões identitárias no processo produtivo de uma artista, e isso se reflete em minha experiência caminhando novamente por esse espaço nos anos de 2019, 2020 e 2021, e conseqüentemente na minha descrição sobre essas caminhadas.

Uma vez que faço uma descrição baseada nos limites sensoriais, acho importante apresentar também outra forma de pensar os limites dessa feira, uma leitura mais geográfica desse espaço. A arquiteta e antropóloga Maria Dorotéa Lima, a partir de um trabalho de abordagem etnográfica do complexo do Ver-o-Peso, fez uma planta baixa (figura 36) dos setores que compõe essa feira. Apresento-a abaixo para que possamos nos orientar melhor durante esse trabalho:

Figura 36 - Planta do Ver-o-Peso, com indicações dos setores. 2007.



Fonte: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/3059>. Acesso em 20/04/2020. Autora: Mária Dorotéa Lima.

Caminhando dentro da feira, com os olhos atentos, noto que cada espaço que atravesso, encontro um novo grupo de vendedores comercializando os mais variados tipos de produtos. Para ir à parte em que se vende artesanato tenho que atravessar uma variedade de outras barracas. Para ir na de roupa é só ir para as barracas que estão no começo da feira e para a área das frutas. Eu sei que fica próximo à área do camarão seco. Alguns caminhos eu já faço automaticamente, baseado nas diversas vezes que frequentei aquela feira, outros destinos eu fico um pouco confuso. Pergunto a algum vendedor ou caminho direto procurando nas barracas os itens desejados. Percebo, percorrendo aquele espaço e analisando as diferentes representações que vi sobre ele durante minha vida, que nem todos os setores ganham tanta visibilidade nos discursos sobre o Ver-o-Peso, mas ainda assim, existem naquele espaço e podem ser facilmente percebidos em uma ida a esse complexo. Essa visibilização depende muito de quem faz esse registro, e o que recai sobre o artista na hora de representar aquele espaço, marcado pelos seus interesses e pelos regimes de visibilidade de seu tempo.

Dentre esses setores que identifico como não tão visibilizados, pode-se ver, por exemplo, partes organizadas para a venda de roupas (ver figura 37), consigo também identificar um setor de lojas de venda de brinquedos importados (ver figura 38), que não reconheço em nenhuma representação comercial ou artística daquele espaço. Não há sinalização identificando os setores. A identificação é baseada nos sentidos de cada um. Visualmente percebe-se que a partir de determinado ponto as lojas param de ter farinha e começam a ter frutas, ou que param

de dispor brinquedos nas suas bancadas e começam a ter roupas. Um outro sentido bem importante durante essa caminhada, é o olfato, já que ao chegar próximo do setor dos camarões, sentimos um cheiro muito forte de camarões secos. Ou que próximo ao setor das frutas, os cheiros das frutas invadem meu nariz, indicando que mudaram os produtos ali vendidos.

Retomo, para esse não tão visibilizado nas representações visuais do espaço, o de roupas. Algumas são camisas de times de futebol, outras são peças de linho e outras tem como tema, imagens da cidade de Belém. Registro algumas, onde estão estampadas as iconografias do mercado de ferro, elemento bastante representado nas imagens do Ver-o-Peso (figura 39).

Humanos e outros animais, dormem e transitam entre as barracas. Algumas pessoas brigam, outras correm, policiais rondam pelas vielas que separam os quiosques. Alguns trabalhadores conversam com os vendedores da venda ao lado e outros estão nos seus celulares. Para perceber e até visualizar essas coisas, pessoas, relações e espaços, tive um pouco de dificuldade, pois alguns já tinham se normalizado em meu caminhar. Ao fazer caminhadas no Ver-o-Peso, durante essa pesquisa, eu tentava observar tudo me perguntando “o que eu não vejo nas representações desse espaço”, ou “o que eu não costumo reparar quando estou nesses espaços”, para que pudesse notar o que passava despercebido nessa apreensão espacial.

Figura 37 - Camisas de time. 2020. Fotografia.



**Autor:** Dias, Paulo Victor.

Figura 38 – Brinquedos. 2020. Fotografia.



**Autor:** Dias, Paulo Victor.

Figura 39 – Mercado de ferro na camisa. 2020. Fotografia.



Autor: Dias, Paulo Victor.

Ao anoitecer, algumas barracas são fechadas com lonas, como na figura 40. Perguntei, em minha ida a feira em 2021, a um lojista que se chamava Leo, do setor do artesanato, se eles tiravam os produtos de lá, e ele me disse que não precisava tirar pois havia um vigia que tomava conta pela madrugada. Antes Leo reclamava para mim, de maneira informal, que tinha um projeto de construção de uma praça no meio das barracas, e que ele era contra, porque aumentaria o número de pessoas usuárias de drogas na feira, ele os chamava de “viciados”.

Figura 40 – Lojas sendo fechadas. 2021. Fotografia.



**Autor:** Dias, Paulo Victor.

Existem quiosques que mesmo dentro de um setor, comportam uma variedade grande de produtos que podem divergir um pouco da sua seção. Em visitas nos dois últimos anos, vi, por exemplo, que no setor das frutas e castanhas agora havia várias barracas que vendiam cachaças e pimentas que modificavam a visualidade daquele espaço, com letreiros luminosos, caixinhas com pimentas e diferentes garrafas de cachaças expostas nos balcões.

Na imagem 41, eu registro uma dessas barracas com um letreiro luminoso indicando que ali há cachaça de Jambú<sup>48</sup> para a venda. Há, também, garrafas de cachaça com frutas típicas da região como açaí, guaraná e bacuri que se dividem também entre marcas e prateleiras específicas para cada sabor. Na imagem também se pode ver algumas caixinhas feitas de miriti, fibra da árvore de buriti, que embalam alguns produtos, coexistindo com sacos de castanha, que aparecem em menor quantidade.

Figura 41 – Cachaças e letreiro luminoso. 2021. Fotografia.



**Autor:** Dias, Paulo Victor.

<sup>48</sup>A cachaça de jambú é feita com uma planta da região norte do Brasil. Essa erva é utilizada também em alimentos típicos feitos na região norte como o Tacacá e ao ser consumida, deixa a boca dormente. A cachaça existe desde 2011 e desde então existe um aumento do consumo e exportação desse produto para dentro e fora do estado do Pará. Disponível em <<https://g1.globo.com/pa/para/e-do-para/noticia/2018/12/29/cachaca-de-jambu-e-icone-da-culinaria-paraense.ghtml>>. Acesso em 04/03/2020.

Destaco outra imagem, na figura 42. Registro cuias e bombas para tomar chimarrão, bebida comum no sul do Brasil, junto a jabutis, tatus e jacarés de madeira, na área destinada ao artesanato e cerâmica. Apesar dos produtos integrarem ali um conjunto de coisas de categoria semelhante, as cuias me chamam atenção, justamente por não pertencerem a alguma categoria de artefato ligado geograficamente a região norte do Brasil, onde o mercado se situa, nem pelo costume de se tomar chimarrão e muito menos pelo caráter representativo no imaginário ligado a essa região. Já nesse mesmo quiosque, vemos brincos com grafismos e animais que integram a fauna brasileira, e mesmo que tenham algum apelo a uma estética amazônica, não são exclusivos da região.

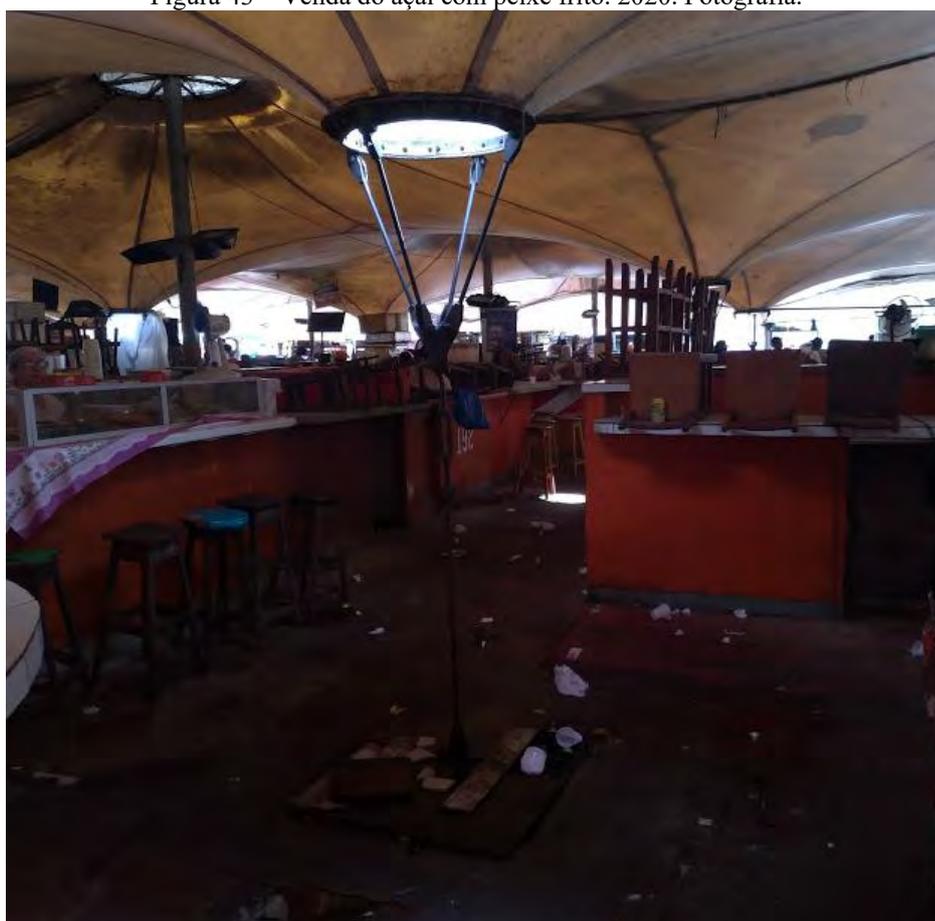
Figura 42 – Chimarrão, brincos e tatus. 2021. Fotografia.



**Autor:** Dias, Paulo Victor.

Na figura 43, faço foto de uma das vielas da feira do Ver-o-Peso, em um local na feira onde se vendem refeições. Nessa mesma área se encontra o açai batido na hora, servido com filé de peixes fritos. Esses balcões, se destinam a venda de salgados, pastéis, açai e peixe frito. Na figura 44, exponho um registro mais próximo de um desses balcões, no qual nem sempre o açai é batido nas barracas. Algumas vezes o peixe é feito em uma e o açai é trazido pelo barraqueiro de outro lugar ou outra barraca. Nos setores de bares também é possível comer sentado diante de mesas, mas nesse aqui não têm mesas, só balcões, que são utilizados como mesa, onde se come, se conversa e se toma o seu açai ou seu salgado. Na hora que faço essa foto, alguns quiosques já estavam fechados e os bancos recolhidos, pois já eram as 16h. Um detalhe importante, que se vê caminhando entre essas vielas, são esses círculos na lona que cobrem as barracas. Nas vezes que estive para fazer a pesquisa e para comer, chovia pela parte da tarde e via-se muita água escorrendo por ali.

Figura 43 – Venda do açai com peixe frito. 2020. Fotografia.



Autor: Dias, Paulo Victor.

Figura 44 – Venda do açaí com peixe frito. 2020. Fotografia.



**Autor:** Dias, Paulo Victor.

Na figura 44, mostro, do ponto de vista do balcão, uma barraca de venda de açaí batido na hora com peixe-frito, no setor das refeições. Faço esse registro pela parte da manhã, por volta das 09h. O fluxo parecia muito rápido, era sentar, tomar o açaí com peixe frito na hora e sair. Pela rapidez de chegada e saída de pessoas, e pela ausência de mesas, parece ser um espaço para se estar, comer e sair mais rapidamente que os restaurantes localizados no setor dos bares, próximo ao rio. Ali, pode se tomar esse açaí batido na hora e também levar o açaí em um saco plástico para se tomar em casa. Noto também que algumas vezes que estive ali, os vendedores dos setores de bares, chegavam ali para pegar o açaí que seria vendido com uma refeição naquele outro setor. Já cheguei algumas vezes a pedir açaí na parte dos bares e ver os garçons irem buscar nesses quiosques na parte de refeições.

Há também, alguns quiosques-mercearia como a da figura 45, com mercadoria, na sua maioria, industrializada, de uso alimentício para diversos tipos de refeições como manteiga, biscoitos, óleo, arroz e ovos. Essas pequenas vendas estão também em grande número pela feira, nos diversos setores que o complexo possui, com produtos alimentícios diversos. Antes de começar essa pesquisa, nunca tinha notado, ou parado nesses quiosques-mercearia. Consegui notá-los após minhas mais recentes idas ao complexo. Essas barracas não possuem identificação em letreiro, placa com nome ou alguma indicação mais chamativa sobre as coisas. O padrão visual é quase o mesmo: produtos sobre algumas prateleiras de madeira, diferente de algumas outras barracas mais turísticas do complexo que possuem placas chamativas, letreiros luminosos ou banner explicativo com fotos.

Figura 45 – Pequenos mercantis. 2020. Fotografia.



**Autor:** Dias, Paulo Victor.

São esses negócios e essa diversidade que integram parte da história do Ver-o-Peso, onde se formam também as imagens daquele espaço. Consequentemente, podemos junto à história dos mercados e a da feira do Ver-o-Peso, pensar essa complexidade de materiais e

relacionamentos presentes nesse espaço de venda. De pirarucus frescos, farinhas, bolsas, brinquedos importados, sucos artificiais, peixe frito e açaí.

O Ver-o-Peso, para além das relações de compra e venda, nos coloca diante de uma complexa rede de aspectos culturais que são tão conectados com a experiência estética da cidade de Belém que por vezes se confundem diretamente com a própria representação imagética de Belém. Sobre essas ligações e associações costumeiras da capital do estado do Pará com um complexo paisagístico dentro dela, Vidal (2015) comenta que o mercado possui uma ligação clara com o dinamismo social e cultural da cidade de Belém e que os mercados do Ver-o-Peso não só integram a paisagem, mas são, muitas vezes, a própria paisagem.

Inevitavelmente, esse complexo aparece bastante nos registros e nas representações sobre Belém, é geralmente para onde se direcionam os mais diversos olhares representativos durante a história da cidade. Porém, o modo singular de captura desses registros pela artista Nay Jinknss, através de seu trabalho, aproxima o interlocutor às relações mais íntimas daquele espaço. As representações da fotógrafa não expõem somente a arquitetura do complexo, do mercado de ferro e do mercado da carne, mas apresentam o espectador a uma série de ligações com o espaço de maneira particular e complexa, que envolve pessoas, animais e objetos.

Escrevo essas descrições e fotografo esses locais, a partir de uma rede de memórias das diversas idas a esse mercado ao longo de minha vida, de várias representações que me foram apresentadas desde o meu nascimento em Belém, de novas leituras e debates que tive principalmente durante o período em que eu escrevi esse trabalho e de minhas idas ao complexo do Ver-o-Peso em 2019, 2020 e 2021. Olho para ele, com uma dimensão que não olhara alguns anos antes, como alguém que retorna a um espaço muito visitado antes, e que tenta estranhar algumas coisas ali para pensar o que apresentar.

O Sociólogo Maurice Halbwachs (1990) comenta em seu livro *A Memória Coletiva*, que nós fazemos partes de grupos, e que cada grupo desses, há uma variável, seja de classe, nacionalidade ou condição socioeconômica. Todos, para ele, fazem parte de vários grupos simultaneamente e os integrantes dessas comunidades, se alimentam de informações do que elas lembram ou deixam de lembrar. Isso é parte do processo de memória. O trabalho de Nay Jinknss modificou como eu olho para esse ambiente, pois dentro das minhas memórias e experiências naquele espaço e dos grupos que eu faço parte, fora condicionado por uma série de referências específicas.

Também, olho para aquele lugar, a partir de novos debates, como as relações raciais envoltas naquele espaço, até onde ir pelo medo, as relações de gênero envoltas tanto nas pessoas ali quanto nos debates levantados pela artista que escolhi. Outro fator importante é que também estou andando por ali a partir de uma série de saberes adquiridos no decorrer do curso de mestrado. Portanto, o mercado que percorro não é o mesmo que percorri antes. Agora o faço a partir de outros questionamentos e referências.

## 5.2. PAISAGEM, REPRESENTAÇÃO E IMAGEM

Ingold (2015), escreve sobre como o caminhar sobre duas pernas influenciou o modo como os seres humanos se viam diante da natureza, e como ao longo dos anos o caminhar teve consequências na percepção do mundo ao redor também. É importante afirmar, mesmo que a visão seja historicamente lida como um sentido superior aos outros, a relação tátil dos nossos pés também constrói nossas experiências diante dos espaços que contemplamos, registramos e por vezes representamos. O autor toma a ideia de uma construção da paisagem a partir de aspectos relacionais:

[...] em explicações convencionais da transformação histórica da natureza, a paisagem tende a ser considerada como uma superfície material que tenha sido sequencialmente formada e reformada ao longo do tempo, através da marca de um esquema mental de representações após o outro, cada reformação cobrindo ou obliterando a anterior. A superfície da paisagem deveria, portanto, apresentar-se como um palimpsesto para a inscrição da forma cultural. Meu argumento sugere, ao contrário, que as formas de paisagem – como as identidades e capacidades dos seus habitantes humanos – não são impostas sobre um substrato material, mas surgem como condensações ou cristalizações de atividade dentro de um campo relacional. Conforme as pessoas, no curso de suas vidas cotidianas, fazem o seu caminho a pé por um terreno familiar, assim os seus caminhos texturas e contornos, variáveis através das estações do ano, são incorporados em suas próprias capacidades corporificadas de movimento, consciência e resposta [...] (INGOLD, 2015, p. 90).

Para o autor, pensar a paisagem é impossível sem olhar as relações que são estabelecidas naquele ambiente, como se as relações construíssem um espaço e um espaço, por sua vez, também construísse as particularidades dessas relações. Ingold, pensa no elo de paisagem de uma cidade com aqueles que caminham fisicamente nela. Para ele, as marcas que introduzimos no espaço do mundo, não são feitas no mundo, mas em uma série de superfícies que cobrem esse mundo, e que constantemente se transformam. Essas transformações de uma paisagem, para além de um desejo, são marcadas por percursos, movimentos, trajetos e vínculos:

[...] as atividades podem marcar as paisagens. Quando os mesmos caminhos são repetidamente trilhados, especialmente por botas pesadas, as consequências podem ser dramáticas, ocasionando em alguns lugares uma severa erosão. As superfícies são de fato transformadas. Mas essas superfícies no mundo, não a superfície do mundo. Os seres humanos vivem em, não sobre o mundo, e as transformações históricas que

acarretam são [...] parte integrante da autotransformação do mundo (INGOLD, 2015, p. 91).

O filósofo Walter Benjamin, por sua vez, produziu grandes ensaios sobre arte, cultura e imaginários, através do conceito de fantasmagoria, pensando a imagem da cidade, como uma imagem proposta a partir de uma idealização de um desejo. Benjamin, direciona suas abordagens às relações estabelecidas em Paris e as alterações na cidade e no modo de vida dos sujeitos, que influenciaram uma infinidade de coisas, dentre elas, a experiência e o imaginário do sujeito que caminhava por esta. Porém, apesar dessa espacialidade e temporalidade tão precisas, pode-se extrair muito das reflexões ali postas sobre o conceito de Fantasmagoria para se pensar as formas de relação que agem sobre o imaginário sobre e de uma cidade.

Walter Benjamin (2006) pensa ao conceito de fantasmagoria às representações imagéticas da cidade formadas pela própria comunidade. Estas seriam resultado de projeções que reproduzem a conceptualização que eles desejam (cidade dos sonhos), como produto inconsciente de um grupo social. Nesse caso, o indivíduo projeta uma ideia de cidade que ele está vendo e essa projeção se torna capaz de dialogar com experiências reais que aquele sujeito tem sobre aquela imagem. E essa ideia de imagem, pode se basear, tanto em arquétipos, quanto em um desejo de volta, de uma nostalgia estética.

Francisco Rogelio Santos (2016), pesquisador brasileiro estudioso de filosofia contemporânea, tece comentários sobre a fantasmagoria benjaminiana, e de que forma ela interage com o indivíduo. Ele fala que a construção humana da sua própria imagem, ganha uma autonomia em relação ao sujeito, passando ele a viver narcotizado no seio de sua própria criação que é tida como real e ao mesmo tempo estranha ao seu criador. Para pensar se é possível uma contextualização dessas ideias sobre a influência do imaginário imagético na experiência da cidade de Belém e sobre as imagens que rondam o imaginário da cidade de Belém, como a de um passado que sempre retorna, Rosa Acevedo – professora titular da Universidade Federal do Pará, doutora em história e civilização e socióloga - e Ernani Chaves – professor titular da faculdade de filosofia da Universidade Federal do Pará, doutor em Filosofia, com pesquisa acerca do imaginário de cidades a partir de Walter Benjamin – comentam:

O “passado reprimido” está debaixo das sombras. Para olhar Belém, seguramente não é possível pensar fixados na cidade “colonial”, presos armadilha consoladora da nostalgia. Desta cidade do século XVIII restam apenas os fragmentos, os cacos do que foi talvez a sua formação mais acabada – pois suas mais importantes obras arquitetônicas remontam a essa época. Marcas pregnantas deixadas pela menos decantada riqueza do cacau, a expressar essa tensão de identidades: a da cultura local e daquela propugnada pelos ideais “iluministas”. Essa metrópole que parecia auguriar-se e espelhar-se em uma riqueza infinita retirada da floresta e acumulada pela “economia da borracha”, também mergulha em sombras. Mas, é dessa Belém que se

encontra a representação mais “fantasmagórica”. [...] Questão paradoxal: poder ou saber olhar, escrever e falar da imagem de Belém, a partir de um ponto de vista diferente daquele do pensamento formalizador dos planejamentos e visivelmente contrário aos passos que esse ideal do planejamento trilhou, ideal coetâneo das interpretações corroidas por uma “funcionalidade”, pelo compromisso obstinado com a idéia de um “progresso”. A política premeditada, pensada por suas elites e imposta aos seus errantes do campo e da cidade. (ACEVEDO; CHAVES, 1996, p. 5).

Mesmo em contextos, abordagens e ideias distintas umas às outras, existe um conceito que agrega parte desse subcapítulo, o de *imagem*. Pode-se pensar a imagem como aquilo que interpretamos na nossa mente sobre o que enxergamos, diferentemente da figura, que é como aquela imagem é representada ou gravada materialmente (CAUSEY, 2017). A pesquisadora Martine Joly (1994) entende que a imagem representa sempre um outro elemento e não está necessariamente ligada a aspectos visuais. Joly, separa as imagens em partes, para que possamos apreender melhor o conceito: imagem midiática; imagem de memória; imagens e origens; imagens psíquicas; imagens científicas e novas imagens. Diante dessa separação, ela classifica as imagens por suportes ou finalidades. A autora escreve que as novas imagens são as representações atribuídas ao universo virtual, quando elas propõem outras simulações de mundos, ou seja, aquelas produzidas por computadores e mídias digitais como um todo:

As novas imagens: é assim que se designam a imagens de síntese, produzidas em computador e que passaram, nos últimos anos, da representação em três dimensões para um modelo de cinema, o 35 mm, e que podemos agora ver em grandes ecrãs de alta definição. Programas cada vez mais poderosos e sofisticados permitem criar universos virtuais que podem apresentar-se como tal, mas também falsificar uma qualquer imagem aparentemente real. Toda a imagem é a partir de agora manipulável e pode alterar a distinção entre real e virtual. Os jogos de vídeo vieram sem dúvida banalizar as imagens de síntese, apesar de estas serem ainda relativamente grosseiras. Mas os simuladores de vôo, herdados dos treinos dos pilotos americanos, entraram já no mundo civil em instalações onde o espectador é sujeito aos movimentos ligados aos espaços que percorre virtualmente. É o caso das cabinas lúdicas de simulação de vôo, mas também de salas de cinema como a do Futuroscope, em Poitiers, onde o movimento das cadeiras segue o relevo das paisagens visualizadas e virtualmente percorridas. (JOLY, 1994, p. 27).

Ao pensar imagem nessa pesquisa, diversos caminhos apontam sobre esse elemento representacional, muito atribuído, a visualidade. Apesar de entender que há diversos outros modos de apreender o mundo para além da visão, como escrevo no começo desse subcapítulo, relaciono essa atribuição a importância da visão também na formação histórica e cultural de um mundo ocidentalizado, um mundo ocularcêntrico (CAMPOS, 2013). O antropólogo Ricardo Campos, escreve sobre uma hierarquia de sentidos dentro do mundo ocidental, a partir da dualidade das ideias de luz e escuridão, na mitologia bíblica:

Platão, apesar de fazer uma clara distinção entre razão e sentidos, desvalorizando estes últimos, distinguia a visão como sendo o mais notável deles todos. Também Aristóteles realçou o contributo da visão para o saber. A tradição judaico-cristã caminha no mesmo sentido. O mito bíblico da criação refere a existência da época das

trevas e como Deus criou, lançando luz sobre as trevas. Por oposição, à luz, ao olhar e a Deus, encontramos o demônio, aparelhado à escuridão, à morte ou à cegueira. Se a visão é suprema, ela reclama luz para atuar corretamente. Reclamadas metaforicamente, luz e olhar exprimem não apenas saber, mas também poder e domínio sobre o cosmos, sendo os entes supremos geralmente agraciados com a ubiquidade da visão. A onnipresença e conseqüente omnisciência revelam-se fulcrais para a ordenação e o controle do real. É a iluminação que permite distinguir acertadamente as tonalidades do real, concedendo a dádiva da ação adequada e justa, ao contrário da cegueira e das trevas, que significam rumo incerto e desorientação. (CAMPOS, 2013, p. 45).

Campos (2013), argumenta sobre a proeminência da visão na construção do mundo ocidental e na manutenção do mundo artístico, cultural e científico a partir desse sentido, ao mesmo tempo que defende a polissemia e a multissensorialidade dos objetos com os quais convivemos no mundo. Penso que essa possibilidade de apreensão complexa, envolvendo vários sentidos, também pode ser analisada na medida que pensamos a construção de uma imagem. Escrevo sobre dois pontos em que isso se dá: o primeiro, o descrever minhas experiências de caminhada no complexo paisagístico do Ver-o-Peso, uma série de representações são feitas por mim de maneira escrita, para que o leitor as interprete e vincule a descrição à experiência olfativa, visual e auditiva que tenho ao caminhar naquele espaço; o segundo, ao fazer um registro fotográfico, a artista Nay Jinkns, constrói um cenário repleto de elementos (animais, frutas, pessoas, carros, rio) que evocam outros sentidos além da visão e que somam, com o nosso repertório de experiência vivida, para a interpretação daquela imagem. Nesse caso, tanto a imagem mental, a partir do conceito de Martine Joly, sugerida pela descrição textual, quanto a imagem fotográfica feita por Nay Jinkns se entrelaçam por uma grande diversidade sensorial. Ao ver a imagem de um espaço cheio de peixes mortos, imagina-se o cheiro dali. O mesmo acontece ao ler sobre uma rua com muitos carros, buzinando, atravancados em um engarrafamento no horário de pico de uma cidade grande, é possível que se imagine a sonoridade daquele espaço.

As questões levantadas aqui nos levam a pensar sobre as diversas formas as quais esse espaço pode ser descrito, vivido e representado, tanto a partir de um imaginário que se apega em uma cidade sonhada quanto através grande variedade de apreensão sensorial que esse espaço possa ter. E é o que veremos a seguir, apresentando diferentes representações do complexo paisagístico do Ver-o-Peso e pensando como essas representações apontam para lugares diferentes, mesmo sendo realizadas no mesmo espaço.

### **5.3. VER-O-PESO PINTADO, FOTOGRAFADO E ESCRITO**

No caso, cabe a esse trabalho, pensar nas imagens feitas por Nay Jinkns não como um reforço de uma imagem já proposta para aquele espaço, mas como representações feitas a partir

destas também, mas que se diferem por apresentar outras formas de abordagens nas construções dessas imagens. O Ver-o-Peso, na sua fotografia aparece como um espaço diferente daquele que fora representado durante anos através de vários discursos artísticos.

É importante frisar que cada imagem ou representação sobre o mercado, é amparada dentro de regimes de verdades vigentes de suas épocas. A cada período pode se ver coisas distintas: representa-se uma coisa, torna-se visível outra coisa, um discurso se torna mais presente em diferentes esferas, uma ideia se torna mais debatida e as representações aqui mostradas não escapam desses regimes. Para que compreendamos melhor esse modo de olhar as representações, introduzo o filósofo Gilles Deleuze, que fala sobre a temática em uma aula dedicada ao pensamento de Michel Foucault:

O visível e o enunciável constituem duas formas estáveis em cada época. Poder-se-ia até mesmo dizer o inverso: o que define uma época é um campo complexo de visibilidades e um regime complexo de enunciados. [...] Vocês veem que a formação histórica é definida como um regime de enunciados e um campo de visibilidade. O que implica notadamente que as diferentes épocas, as diferentes formações históricas não veem a mesma coisa nem dizem a mesma coisa. As visibilidades e os enunciados são as variáveis de cada formação. (DELEUZE, 2017, p. 7).

Logo, além da materialidade do espaço que lhe é presente, do imaginário que fantasmagoriza, ou que coexiste na produção de sua representação visual, também há um contexto que rege como e o que é enunciado dentre as representações daquela época, possibilitando que um mesmo lugar possa ter diferentes recortes, e que por mais semelhantes que sejam, apontem cada um para uma face desse espaço.

Ao evocar a existência de tais regimes de visibilidade, pretendo entender sobre quais alicerces estão escorados alguns extratos representativos do complexo do Ver-o-Peso, até para que se possa ler melhor o cenário temporal em que essas representações foram feitas. Belém é uma cidade que foi fundada em 1616 e os primeiros registros visuais desse local tão icônico na sua paisagem aparecem quase três séculos após sua fundação, apresentando-se então como um local de comércio, portuário e com grande trânsito de pessoas. Sobre o começo desses registros e outras produções de imagens do Ver-o-Peso como lugar presente na paisagem de Belém, a antropóloga Maria Dorotea Lima comenta em seu texto “Ver-o-Peso, Patrimônios(s) e práticas sociais – uma abordagem etnográfica da feira mais famosa de Belém do Pará”:

Datam do final do Século XIX as primeiras imagens fotográficas da Doca do Ver-o-Peso, ainda sem o Mercado de Ferro, impressas em cartões postais [...], que vão continuar a registrá-la durante todo o século XX, quando foi capturada pelas lentes de Pierre Verger [...] A partir da década de 1940, seguindo os preceitos modernistas, o Ver-o-Peso vai aparecer como representação de Belém na pintura [...] e na literatura, permanecendo como fonte de inspiração de muitos artistas até hoje. (LIMA, 2008, p.97).

Na imagem do fotógrafo português Felipe Augusto Fidanza (figura 46), o registro do Ver-o-Peso, data 1875: aparece um porto, pessoas caminhando, cavalos e casarões antigos. Ali a multidão se faz presente, com paneiros em cima de carroças e muitos barcos. É possível afirmar que aquele espaço já se constituía em um ponto comercial importante para essa cidade. A imagem possui um aspecto comercial, pois não foca em ninguém em específico. A paisagem da cidade, naquele espaço, é o personagem principal. Precisa-se frisar que nesse período a atividade fotográfica estava sofrendo as consequências do processo industrial e aos poucos estava saindo de uma atividade que poderia ser feita somente por inventores de câmeras, para uma atividade que já era possível ter um ofício baseado nela. Sobre esse contexto, a escritora Susan Sontag, importante ensaísta e pesquisadora acerca da fotografia, escreve:

Desde o seu início, a fotografia implicava a captura do maior número possível de temas. A pintura jamais teve um objetivo tão imperioso. A subsequente industrialização da tecnologia da câmera apenas cumpriu uma promessa inerente à fotografia, desde o seu início: democratizar todas as experiências ao traduzi-las em imagens. Aquela época em que tirar fotos demandava um aparato caro e complicado o passatempo dos hábeis, dos ricos e dos obsessivos parece, de fato, distante da era das cômodas câmeras de bolso que convidam qualquer um a tirar fotos. As primeiras câmeras, feitas na França e na Inglaterra no início da década de 1840, só contavam com os inventores e os aficionados para operá-las. Uma vez que, na época, não existiam fotógrafos profissionais, não poderia tampouco haver amadores, e tirar fotos não tinha nenhuma utilidade social clara; tratava-se de uma atividade gratuita, ou seja, artística, embora com poucas pretensões a ser uma arte. Foi apenas com a industrialização que a fotografia adquiriu a merecida reputação de arte. Assim como a industrialização propiciou os usos sociais para as atividades do fotógrafo, a reação contra esses usos reforçou a consciência da fotografia como arte. (SONTAG, 2004, p. 10).

Cerqueira (2006), aponta que Fidanza teve uma importância tão grande dentro da fotografia no Pará, que mesmo após o seu suicídio aos 56 anos, seu estúdio continuou a funcionar e seu nome ficou como uma marca de qualidade de trabalho fotográfico. O estúdio de Fidanza seguiu mudando de proprietário até o seu fechamento em 1969. A pesquisadora Rosa Cláudia Cerqueira, escreve sobre o contexto no qual o fotógrafo português estava inserido e afirma que Fidanza:

[...] é referenciado entre os fotógrafos os quais fizeram uso da *carte de visite* para divulgar suas imagens ao público cada vez mais interessado por novidades. Fidanza tornou-se conhecido, não só pela produção de retratos fotográficos, mas também pelas fotografias de paisagens urbanas da cidade de Belém. As suas fotografias demonstram conhecimento estético e técnico nas escolhas dos temas e seus enquadramentos, ângulos, composição da cena, bem como no resultado final. Para isso, promoveu um discurso de cidade moderna, urbanizada, condizente com os ideais de transformações da época, quando narrou, através de suas fotografias, o cotidiano da cidade de Belém, local onde morou a maior parte de sua vida. A cidade de Belém, no final do século XIX e início do XX, passou por inúmeras transformações que previam a reestruturação de seu espaço urbano e a reformulação de sua arquitetura. Essas reformas idealizadas pelos governantes faziam parte de um projeto de civilização e modernização da sociedade brasileira, apresentando, como questão principal, a

necessidade de uma nova espacialidade urbana e arquitetônica, que reorganizasse simbolicamente a cidade (CERQUEIRA, 2006, p.78).

Dentro desse contexto, fica mais compreensível olharmos para alguns elementos dispostos na fotografia de Fidanza, como os barcos, as casas, os comerciantes e as charretes. Uma cidade a pleno vapor era o que se propunha diante daquela época e a fotografia era uma forma de representação que estava também inclusa nesse processo. Isso também pode ser visto em outra imagem de Fidanza (ver figura 47), realizada na região comercial de Belém, que se localiza em frente ao complexo do Ver-o-Peso, no largo das mercês. Nesse cartão de visita, a rebuscada construção, os transportes terrestres e os mastros dos barcos, saltam aos olhos.

Figura 46 – Ver-o-Peso. 1875. Fotografia.



**Fonte:** Acervo do Instituto Moreira Salles. Autor: Fidanza, Felipe Augusto.

Figura 47 – Estrada no Pará. 1875. Fotografia.



**Fonte:** Acervo Leibniz-Institut Für Länderkunde. Autor: Fidanza, Felipe Augusto.

Agora, olha-se para outras representações que apesar de serem também fotográficas, são de um outro momento, feita a partir de outras abordagens. Disponho aqui, as fotografias de Pierre Verger (ver figuras 48 e 49), que foi um famoso etnólogo e fotógrafo francês que viveu em Salvador e viajou para vários países. Seu trabalho estava bastante relacionado com as religiões de matrizes africanas.

Artista e pesquisador, fotografou pela América, África, Europa, Ásia e Oceania. Sua pesquisa fotográfica sobre o candomblé é bastante conhecida. Porém, o artista possui diversas temáticas sobre as quais se debruçou nas suas viagens. Em seus portfólios, encontram-se as

fotos de Belém na pasta destinada a Veleiros, assunto que ele também fotografou em diversas cidades. Também são encontradas em uma área organizada por nome de cidades. As fotografias, como em grande parte das representações atuais da feira, eram compostas dos trabalhadores mais próximos, assim como outro elemento que ficara marcado na representação fotográfica do Ver-o-Peso, o mercado de ferro ou mercado do peixe<sup>49</sup>.

Por ser um trabalho da década de 1940, precisamos situar um pouco como a fotografia estava no mundo, naquela época. Para isso, elenco nesse trabalho uma afirmação da pesquisadora Iara Rolim, que explana as mudanças no entendimento da representação fotográfica nas décadas a partir de 1920:

A fotografia, nos anos 1920 (e estendeu-se até os anos 30), passou por grandes transformações, apontando novos rumos e sentidos em relação a representação plástica. Dentre as suas mudanças, a mais significativa foi o processo de divulgação em massa da imagem fotográfica. A imagem fotográfica tornou-se fonte importante de conhecimento e reconhecimento e uma via de acesso aos objetos, lugares, pessoas e informações, percorrida diretamente pelo espectador. A fotografia começou a ser um instrumento de uma nova maneira de se compreender o mundo pela imagem e foi utilizada de diferentes formas para tentar dar conta das questões postas pelo pós-guerra. Em dois movimentos aparentemente opostos, a fotografia alcançou um lugar importante nos movimentos de vanguarda artística. Mas, ao mesmo tempo ela passou a ser divulgada em massa pelos meios de comunicação. [...] Mesmo assim, depois da primeira guerra mundial, ficou muito difícil a separação da fotografia documental e a artística. (ROLIM, 2009, p. 76).

Foi a partir desse período que foi difundida a ideia de se trabalhar jornalismo com fotografia, fotografia em revistas especializadas sobre arte, fotografia para somar em textos jornalísticos que eram escritos em outros lugares do país. É nesse cenário que Verger começou seu trabalho com fotografia, viajando o mundo e fazendo um trabalho de representação gráfica dos lugares, das pessoas e suas práticas, trabalhando para revistas, museus e agências de fotografia. Provavelmente, as fotos que Pierre Verger fez em Belém, foram no período em que trabalhou para a revista *O Cruzeiro*, no Rio de Janeiro. Entre os anos de 1946 e 1951. Através desse trabalho, fez viagens e matérias em Belém, São Luiz do Maranhão, Garanhuns e Recife (ROLIM, 2009). À experiência e o reconhecimento de Pierre Verger, como etnólogo, contribuem as formas que ele escolheu visibilizar em suas fotografias. Muitas vezes aparecem trabalhadores, pessoas realizando práticas cotidianas e práticas culturais diversas.

---

<sup>49</sup> Em 1988 o artista criou uma fundação, com o objetivo de preservar sua obra. A fundação guarda um acervo com cerca de 62 mil negativos. Uma das funções da instituição também é, segundo o seu site, manter diálogos culturais entre o Brasil e a África, além de servir como um centro de informações e pesquisas dentro da comunidade. Disponível em: <<https://www.pierreverger.org/br/a-fundacao/quem-somos/objetivos-e-historico.html>> Acesso em 10.03.2020.

Figura 48 – Porto de Belém. 1948. Fotografia.



**Fonte:** <http://www.pierreverger.org/br/component/phocagallery/category/572-belem.html>. Acesso em 15/04/2020. Autor Pierre Verger.

Figura 49 – Porto de Belém. 1948. Fotografia.



Fonte: <http://www.pierreverger.org/br/acervo-foto/portfolios/veleiros.html>. Acesso em 15/04/2020.

Autor: Pierre Verger.

Enquanto na figura 48, um homem caminha em frente do mercado de ferro, na figura 49, trabalhadores estão descarregando materiais do barco. Um detalhe, é que essas fotografias apresentam um Ver-o-Peso mais próximo de quem olha as imagens. A própria proximidade que o fotógrafo tem em relação às coisas fotografadas guiam o interlocutor para visualizar melhor as práticas que ali existem. Proximidade esta, influenciada pelo olhar antropológico de Verger, que pretende investigar mais as pessoas e suas práticas, a representar uma cidade ideal através de grandes monumentos arquitetônicos.

É interessante notar o paneiro voando da mão de um trabalhador para outro, mostrando que o autor da fotografia presenciou e recortou um momento específico no tempo em que essa ação rápida é feita. Os vários paneiros no chão ao pé do trabalhador que recebe o objeto sugerem uma prática que estava sendo realizada de maneira contínua. O paneiro também é visto na

imagem do trabalhador em frente ao mercado de ferro. Esse objeto está em lugar de destaque nas duas composições de Verger. Ele conta uma história, traça uma ligação entre duas imagens, que podem ser lidas como uma sequência de fotos que visibiliza uma lógica de trabalho dentro do complexo paisagístico do Ver-o-Peso. A lógica da atuação dos objetos é imprescindível dentro de uma experiência e na construção de uma representação.

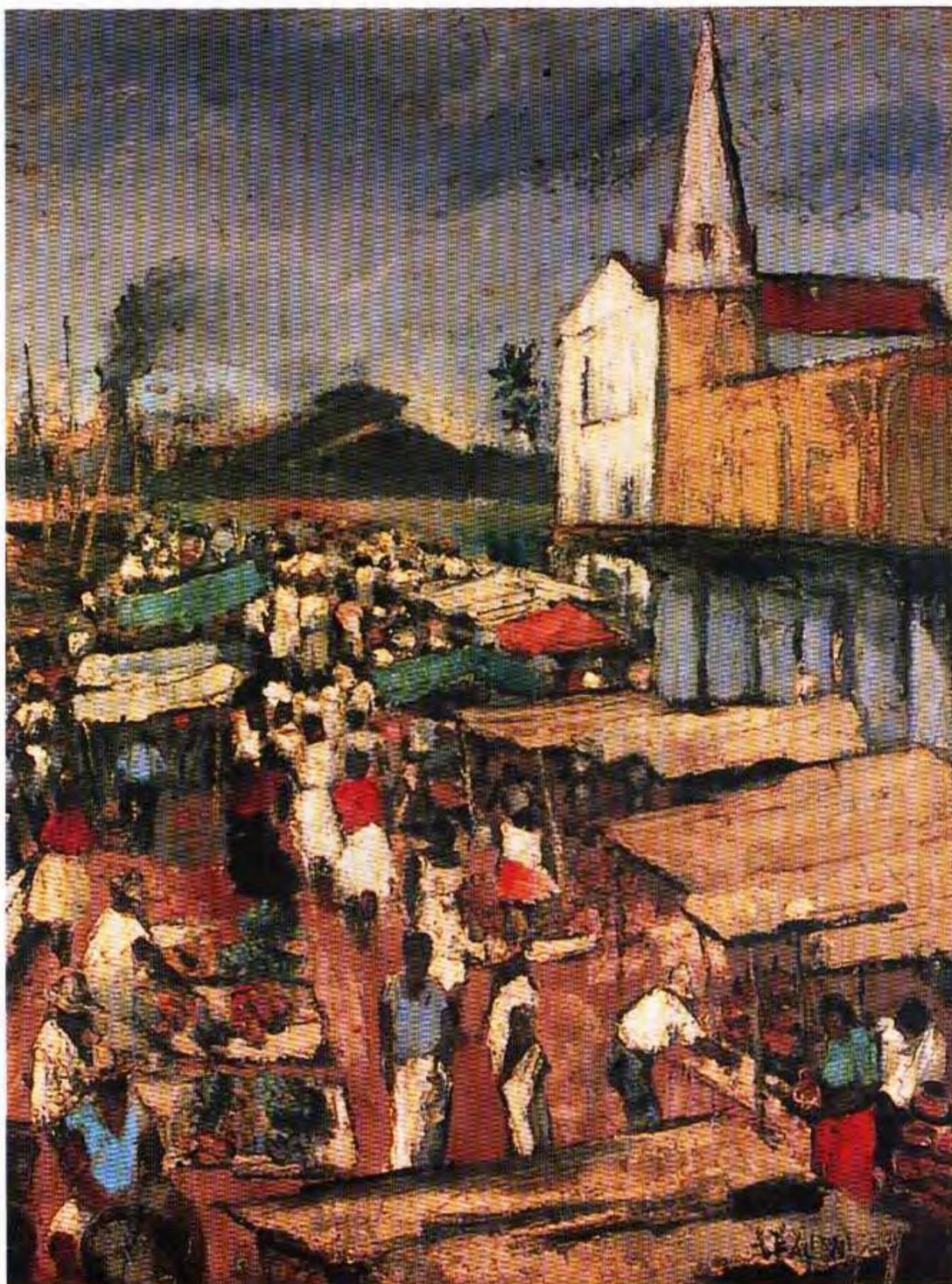
Apresento agora outra representação, um pouco diferente das até agora apresentadas, por ser em outra técnica. Agora o Ver-o-Peso é pintado. A antropóloga Maria Dorótea de Lima (2008) apresenta uma pintura de 1956 do italiano Armando Balloni (figura 50), onde o Ver-o-Peso é representado com seus passantes e suas tendas de comércio, elementos indispensáveis na construção da imagem da feira. O pintor viveu na cidade de São Paulo, a partir de 1926<sup>50</sup>, até a data de seu falecimento, em 1965. Participou de exposições no Salão Paulista de Belas Artes, em 1935, e de grandes Salões no Rio de Janeiro, na década de 1950. Parte de suas obras estão hoje no Museu de Arte Moderna de São Paulo. A pesquisadora Caroline Fernandes Silva, em sua dissertação *O Moderno em Aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio*, comenta sobre alguns artistas que retratam Belém no século XX. Dentre eles, o trabalho de Balloni:

Na década de 1950, Balloni representou as barracas, repletas de frutas, legumes, peixes, o que valorizava principalmente o movimento da feira, o vai e vem das pessoas, o aglomerado de gente realizando diversas funções – uns vendem, outros compram, outros carregam, outros conversam, outros observam. Toda essa dinâmica cria um ambiente bastante sensorial para a tela, da qual parece ecoar diversos sons e cheiros que competem com as cores vibrantes. O céu, como nas paredes do mercado de ferro, à direita, assim como pontualmente numa e noutra roupa usada pelos personagens da feira, cria um contraste com a cor usada para pintar o chão, terra, intensificada pelos usos de tons de vermelho desde o telhado no canto direito superior, como também nas frutas e nas roupas. Na parte central da tela, o predomínio do branco projeta uma linha que se estende na vertical, cortando a tela e lhe garantindo profundidade. Nota-se, ainda, o rio que passa ao largo onde realizam as trocas, ao fundo alguns barcos parados trazem certa calma que vem das águas para equilibrar a agitação da feira. Ao longe, no fundo, vemos o contorno da vegetação da ilha das onças [...] (SILVA, 2009, p. 60).

---

<sup>50</sup> Armando Balloni (1901-1965) Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22524/armando-balloni>> Acesso em 10.03.2020.

Figura 50 – Feira do Ver-o-Peso, 1956. Óleo sobre tela. 92 cm x 73 cm.



**Fonte:** “Ver-o-Peso: O que se narra e o que se vê”, Belém, PMB/MABE 1999. Autor: Armando Balloni.

Na pintura de Armando Balloni, as pessoas estão ali sem distinção de gênero clara. Também não há distinção nas funções exercidas. Belém é uma cidade plana, logo, para se ter essa vista de cima, o artista estaria dentro de alguma casa, edifício ou mercado. Não dentro da feira, mas próximo a mesma. O que distancia os indivíduos da sua cena. As pessoas que vendem, parecem as que negociam e que também parecem as que andam no horizonte. Uma

possível romantização que a pintura consegue fazer claramente de um cenário. Pinceladas que sugerem corpos sem se aprofundar muito sobre esses, ainda mais em uma obra de um pintor que costumava pintar paisagens abertas de cidades. A forma que essa pintura foi construída está ligada ao caráter modernista de pintura nesse período no Brasil, que apresenta uma forma não acadêmica com distanciamento de uma representação realista do mundo. Susan Sontag, faz uma distinção sobre a fotografia e o caráter construtivo da pintura:

Tais imagens são de fato capazes de usurpar a realidade porque, antes de tudo, uma foto não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária. Enquanto uma pintura, mesmo quando se equipara aos padrões fotográficos de semelhança, nunca é mais do que a manifestação de uma interpretação, uma foto nunca é menos do que o registro de uma emanção (ondas de luz refletidas pelos objetos) — um vestígio material de seu tema, de um modo que nenhuma pintura pode ser. (SONTAG, 2004, p. 86).

No entanto, apesar de ser uma distinção importante no século XX, cabe registrar que pode ser compreendida como datada, pois atualmente é possível afirmar que a fotografia se constrói não só a partir da luz que bate no objeto, mas de uma série de escolhas de foco, contrastes e iluminação por parte daquele que faz o registro. Um decalque de uma representação que pode ser inventada a maneira da artista, não um decalque da realidade. Um fotógrafo constrói uma imagem tanto quanto um pintor que pincela um quadro em branco.

Armando Balloni não pintou fazendo distinção de gênero daqueles que vendem ou compram na cidade de Belém. Porém, nesse período já existiam trabalhos, mesmo que poucos, que mostravam vendedoras nas ruas da cidade de Belém. Vendedoras que ainda hoje tomam o complexo do Ver-o-Peso, vendendo frutas, peixes e ervas. Antes do pintor, a pintora paraense Maria Antonieta Feio, pinta duas obras (figuras 51 e 52) que poderiam ser facilmente atribuídas a diversas feiras de Pará ainda no ano de 2021.

Figura 51 – Vendedora de Cheiro, 1947. Óleo sobre tela. 105,6cm x 74,3 cm.



Fonte:

[http://encontro2008.rj.anpuh.org/resources/123eva123duz/anais/1214367255\\_ARQUIVO\\_Historiadevendedoras-CarolineFernandes.pdf](http://encontro2008.rj.anpuh.org/resources/123eva123duz/anais/1214367255_ARQUIVO_Historiadevendedoras-CarolineFernandes.pdf). Acesso em 25/10/2021. Autora: Feio, Maria Antonieta.

Figura 52 – Vendedora de Tacacá, 1937. Óleo sobre tela. 94,6cm x 118,2 cm.



**Fonte:** <https://docplayer.com.br/45001724-Vestigios-do-sagrado-a-obra-de-arte-como-possibilidade-de-mediacao-entre-religiao-e-cultura-na-pintura-de-antonieta-santos-feio.html>. Acesso em 10/10/2021. Autora: Feio, Maria Antonieta.

É inevitável pensarmos que as pinturas de destaque onde mulheres aparecem na paisagem urbana de Belém, foram feitas por uma mulher. Há nesse período, um outro regime de visibilidade daquele que fora passado, e que é reificado pela artista através da sua pintura, totalmente conectado através do contexto em que essas mulheres eram pintadas no decorrer do século XX:

Na história da arte brasileira, a mulher foi o tema dominante nas representações afro-descendentes, aparecendo desde as recorridas imagens de escravas de ganho de Jean Baptiste Debret, passando pelas baianas nas esculturas de Rodolfo Bernadelli, ou mesmo nas gravuras de Oswaldo Goeldi. Na obra de muitos artistas brasileiros ao longo do século XX, a mulata ganhou contornos de síntese do debate sobre a cultura brasileira. Mas esse movimento de valorização da cultura africana não se deu no Brasil de forma particular ou isolada, se integrou a um processo de inclusão cultural e simbólica da cultura africana na sociedade ocidental. Em países latino-americanos como o Brasil, isso ocorreu em grande parte associado a um projeto nacional para construção de uma identidade comum. (SILVA, 2009, p. 104).

Maria Antonieta Feio, foi uma premiada artista paraense, que estudou pintura na Itália. Teve idas e vindas a Belém, e tem muitas obras no acervo do Museu de Arte de Belém. Nos seus trabalhos destacam-se retratos, tanto de líderes políticos do Pará como outras pessoas que

estão nas ruas da cidade. Nessas, estão 3 pinturas onde são retratadas mulheres: a *vendedora de cheiro*, a *vendedora de tacaca* e a *mendiga*. Silva (2007) destaca a regionalidade que a autora visibilizava em suas pinturas pelos objetos presentes que compõe as obras (como, cuias de tacacá, cesto com ervas e adereços no vestuário) e pelos cenários escolhidos para serem representados. Uma aproximação clara daqueles aparatos que constituíam a imagem da cidade no regime daquele tempo.

Na fotografia mais recente, o mercado do Ver-o-Peso também é retratado pelo artista paraense Luiz Braga. Em seu livro “Crônica Fotográfica do Universo Mágico no Mercado Ver-o-peso” o artista representa diferentes nuances desse espaço. Na figura 53, uma das torres da edificação, nesse registro, é enquadrada por diversas revistas estampadas, cada uma, com fotos de mulheres seminuas e presas em fios com pregadores de roupa. Luiz Braga, é um fotógrafo paraense com uma grande quantidade de trabalhos que apresentam pessoas, espaços e trajetos dentro do Pará. Sua obra integra o acervo do Museu de Arte Moderna em São Paulo, o Museu de Arte do Rio de Janeiro e Museu de Arte de São Paulo. Foi premiado no Salão Arte Pará em 1985, 1987 e 1988. E também com o Leopold Godowsky Color Photography Awards pela Universidade de Boston, dos Estados Unidos.

Essa fotografia do mercado de ferro não registra nenhuma pessoa naquele espaço, nenhum animal, nenhuma rua. A torre do mercado é enquadrada por esse vão, como se fosse uma janela ou uma moldura de uma paisagem. Há, no entanto, outro trabalho de Luiz Braga que quero citar: é o de uma mulher em um balcão de uma das lojas no mercado do Ver-o-Peso, na década de 1990. A construção da paisagem nessa imagem (figura 54) não nos apresenta as especificidades imagéticas mais usadas do Ver-o-Peso, como o mercado de ferro, peixes, urubus ou garças. Somente a trabalhadora, que não olha para o fotógrafo, e os objetos dentro daquela loja.

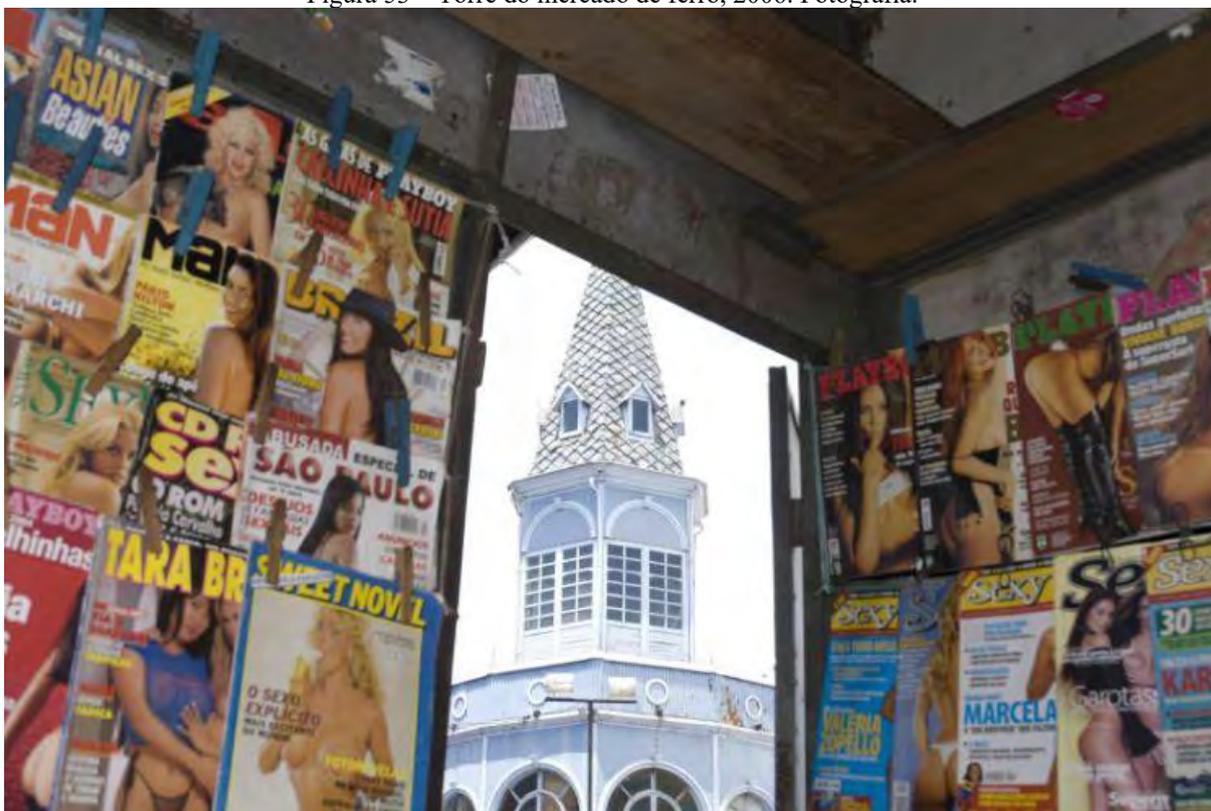
A construção da imagem, apesar de ter um corpo feminino, não trata da violência de gênero ou da corporificação da mulher. Embora Luiz Braga reconheça que exista alguns problemas relacionados a violência de gênero na Amazônia, como veremos a seguir, as suas fotos são construídas a partir de outras temáticas. O fotógrafo, tece um comentário relacionado a essa problemática, quando indagado se fotojornalismo já foi uma opção para ele. Em uma entrevista<sup>51</sup> para a jornalista Débora Lopes na revista Vice, responde:

---

<sup>51</sup> Disponível em < <https://www.vice.com/pt/article/ev4b7m/entrevista-luiz-braga> >. Acesso em 01/05/2021.

Uma menina de um grande museu disse que o programa deste ano seria sobre sexualidade e ela imaginou que eu tivesse fotos de prostituição. Eu falei: “Olha, vamos combinar uma coisa. É claro que existe prostituição na Amazônia. Você deve estar me perguntando isso porque vocês veem aquelas menininhas de olhos puxados se vendendo por causa de óleo diesel, mas isso não faz parte do meu trabalho, do meu interesse. Eu não sou um fotojornalista”. Eu não saberia conviver com isso. Entendeu? No meu trabalho, embora existam muitas meninas de olhos puxados, nenhuma delas, até onde eu saiba, é ou foi fotografada por ser uma prostituta. Não tenho absolutamente nada contra, só que essa coisa de reportar esse estereótipo, essa questão de Amazônia... Eu até tenho uma meia dúzia de índios no meu trabalho. Eu acho que a Claudia Andujar e a Maureen Bisilliat fotografaram índios de uma maneira tão... A gente tem que respeitar quando alguém já fez xixi no poste antes e fez bem feito. Se você puder colaborar com alguma coisa, faça. Se não, procure outro poste. O problema é que as pessoas querem aquele poste que você já esculpiu, que você já olhou de um lado, de outro, já fez xixi. As pessoas não querem ter um percurso. Elas querem ter um prêmio, um resultado. Querem virar celebridade, inventar a roda. A roda já foi inventada (BRAGA, 2017).

Figura 53 – Torre do mercado de ferro, 2006. Fotografia.



Fonte: [https://www.uol.com.br/viagem/album/universomagicoveropeso\\_album.htm#fotoNav=8](https://www.uol.com.br/viagem/album/universomagicoveropeso_album.htm#fotoNav=8). Acesso em 01/03/2020. Autor: Braga, Luiz.

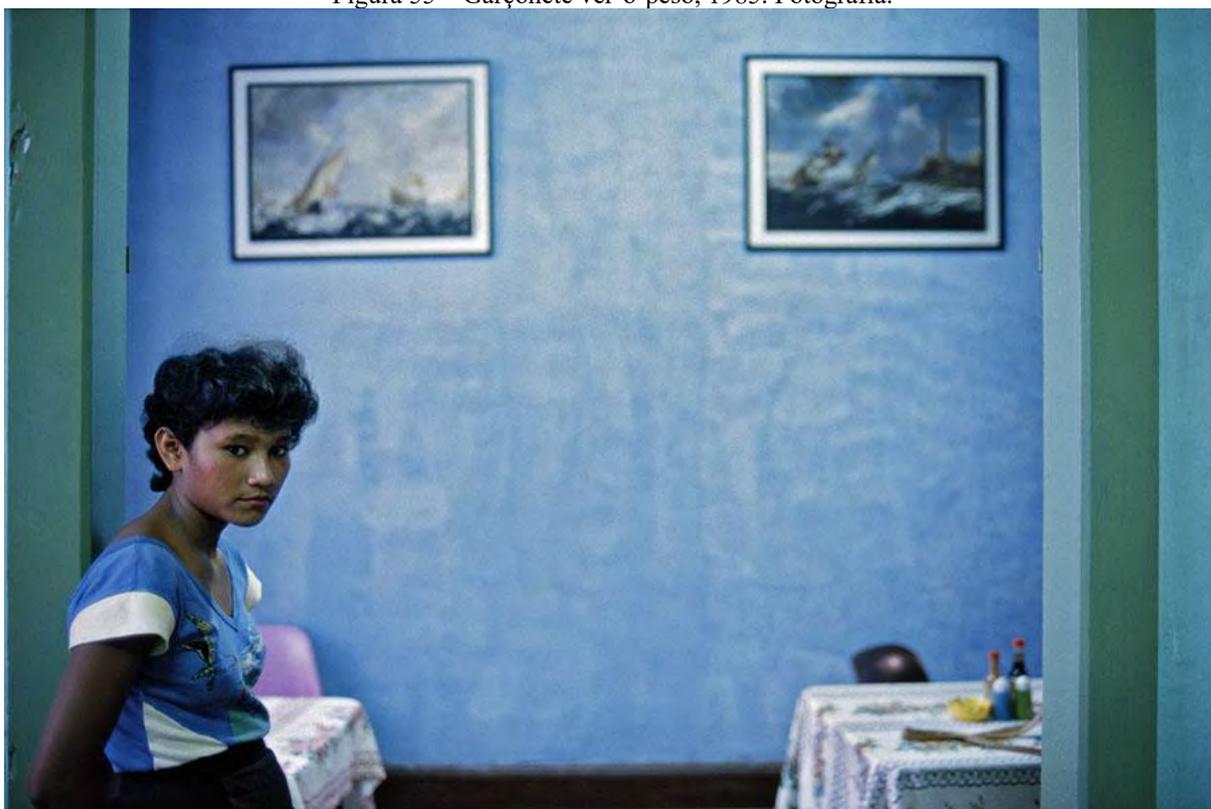
Figura 54 – Interior loja de plásticos no ver-o-peso, 1996. Fotografia.



Fonte: ACERVO DO MAM - <https://mam.org.br/acervo/2006-129-braga-luiz/>. Autor: Braga, Luiz.

Há outro registro de Luiz Braga, esse feito na década de 1980, no complexo do Ver-o-Peso. Chama-se “Garçonete Ver-o-Peso” (figura 55). O fotógrafo registrou uma mulher jovem em primeiro plano, em um restaurante, como quem espera alguém ou algum cliente entrar. Mais uma vez, o corpo feminino no cenário do Ver-o-Peso está na fotografia de Luiz Braga, e dessa vez, o nome da obra não se refere somente ao espaço fotografado, mas sim, indica a ocupação da jovem de “olhos puxados”. Três fotos, de três décadas distintas, no mesmo lugar, feita pelo mesmo autor, de alguma maneira, mesmo em um contexto muito similar, o que o autor representa e constrói através do que ele resolve visibilizar se altera diante do tempo.

Figura 55 – Garçonete ver-o-peso, 1985. Fotografia.



Fonte: ACERVO DO MAM – <https://mam.org.br/acervo/2006-116-braga-luiz/>. Autor: Braga, Luiz.

A imagem do Ver-o-Peso foi representada também em contos, registros literários e poesias. Assim como acontece nas imagens do complexo, as abordagens literárias são feitas de diversas maneiras. O poeta Manuel Bandeira, que esteve em Belém, em 1928 fala sobre a feira no poema chamado Belém do Pará:

Bembelelém  
Viva Belém!

Belém do Pará porto moderno integrado na equatorial  
Beleza eterna da paisagem

Bembelelém  
Viva Belém!

Cidade pomar  
(Obrigou a polícia a classificar um tipo novo de delinqüente:  
O apedrejador de mangueiras.)

Bembelelém  
Viva Belém!

Belém do Pará onde as avenidas se chamam Estradas:  
Estrada de São Jerônimo  
Estrada de Nazaré

Onde a banal Avenida Marechal Deodoro da Fonseca de todas as cidades do Brasil  
Se chama liricamente  
Brasileiramente

Estrada do Generalíssimo Deodoro

Bembelelém  
Viva Belém!  
Nortista gostosa  
Eu te quero bem.

Terra da castanha  
Terra da borracha  
Terra de bribá bacuri sapoti  
Terra de fala cheia de nome indígena  
Que a gente não sabe se é de fruta pé de pau ou ave de plumagem bonita.

Nortista gostosa  
Eu te quero bem.

Me obrigará a novas saudades  
Nunca mais me esquecerei do teu Largo da Sé  
Com a fê maciça das duas maravilhosas igrejas barrocas  
E o renque ajoelhado de sobradinhos coloniais tão bonitinhos

Nunca mais me esquecerei  
Das velas encarnadas  
Verdes  
Azuis  
Da doca de Ver-o-Peso  
Nunca mais

E foi pra me consolar mais tarde  
Que inventei esta cantiga:

Bembelelém  
Viva Belém!  
Nortista gostosa  
Eu te quero bem.  
(BANDEIRA, 1928/1993)

No poema de Bandeira, ele fala de uma Belém polida e lírica, de nunca mais esquecer das velas do Ver-o-Peso. Não se colocam outros aspectos da cidade se não sua roupagem estética admirável. O Ver-o-Peso não apresenta cheiro, muito menos gritaria de feira. É das velas silenciosas que ele se lembrará. É importante dizer que a literatura e as produções artísticas do começo do século XX no Brasil, estavam sendo fortemente influenciadas pelo regionalismo do século XIX. Os pesquisadores, Rosa Acevedo e Ernani Chaves, abrem um questionamento sobre essa representação do poeta:

Voltamos a Manuel Bandeira. Em seu poema, nenhuma imagem concebe a pobreza, nem a sujeira, nem o doméstico da “Bembelelém”, da “Belém do Para porto moderno integrado na equatorial”. Mas, é esse poema que nos parece revelar o que há de mais paradoxal, quando se faz a leitura da cidade e sua modernidade: ele acena para esse desejo, sempre renovado como “mágico”, de “fantasiar” uma cidade sem “miséria”, instauração do reino da ordem. Como “despertar” desse “sonho”, dessa “fantasmagoria” que domina nossas angústias? (ACEVEDO;CHAVES, 1996, p.8).

É importante ver como o regionalismo tem um peso na representação do Ver-o-Peso na poesia de Bandeira, e como os aspectos do modernismo agem dentro da pintura de Balloni. Influenciam o que se vê e o que não se vê ao olhar para aquele espaço. As duas podem ser representações interessantes daquele espaço, cada qual diante do que lhe fora apresentado na época e ao contexto situado.

Dentro da mesma perspectiva literária, apresento o trabalho do poeta e sociólogo paraense João Jesus de Paes Loureiro, nascido na cidade de Abaetetuba, que escreveu sobre o mercado. O poeta foi professor na Universidade Federal do Pará, é doutor em sociologia da cultura pela Sorbonne e mestre em teoria da literatura e semiótica. Em seu poema chamado Ver-o-Peso, ele aborda o mercado por outras linhas que destoam da Belém de Manuel Bandeira:

[...]  
 Corvos em concílio.  
   Porcos lavam-se na lama.  
 Maravilhosa lama,  
   luminoso avesso da pureza  
 purificar-me em ti, lama,  
 podridão e rebrilhar em pó  
 esterco e urina.

Adormecer no esgoto, arcanjo  
 purissimamente corrompido,  
 lambido pelo cão,  
 condecorado de lesmas e limos.

A lama  
 a lama fumegante  
   a deslumbrante lama  
 a lama corrosiva  
 a lama oxidada  
 a lama com seu traje  
   bordado em caramujos.  
 A lama purificada, inocente,  
 a língua recoberta em asco,  
 a lama transbordante  
   patamar de urubus  
   festa de vermes.

Lama  
   O anti-cartão postal do Ver-o-Peso.  
 E no entanto, vida.  
 A vida original, porque negada.

Ver-o-Peso.  
   Porto que aporta uma cidade:  
 barca barroca  
 com mastros de cimento armado.  
 (PAES LOUREIRO, 2015, p. 294).

Paes loureiro olha para um Ver-o-Peso que tem lama, urubus, porcos, esterco, urina e vermes. O chama de anti-cartão postal, ou seja, tudo aquilo que seria avesso a ideia de um cartão postal de uma cidade. Longe de ser asseado ou limpo, o espaço ainda assim abriga vida. Uma

representação mais próxima do que a fotógrafa Nay Jinknss faria, da sua maneira. Uma ode às particularidades comuns daquele espaço não para excluir suas qualidades, mas para apresentar uma outra possibilidade de se olhar para ele, além do cartão postal. A formação sociológica do escritor pode tê-lo guiado para um olhar menos estetizado ao espaço e o levado a fazer uma escrita de alguns elementos pouco perceptíveis nas representações dali.

Na figura 56, Nay Jinknss registra um gato com um rato morto na boca. Cena típica após um dia de enchente, por conta da maré alta e da falta de uma estrutura de saneamento no mercado Ver-o-Peso. A ideia da escatologia também está presente e pode ter sido evocada para fazer uma crítica a ausência de políticas públicas nesse ambiente. No entanto, a fotógrafa também registra em imagens um lado invisibilizado desse cartão postal, ou desse anti-cartão postal, onde animais passam por baixo das barracas de vendas comendo uns aos outros, deixando poças de sangue onde turistas, trabalhadores e passantes, circulam durante todo o dia.

Figura 56 – Maré Alta, 2019. Fotografia.



Fonte: <https://www.instagram.com/nayjinknss/>. Acesso em 20/04/2020. Autora: Jinknss, Nay.

A partir desses discursos, pensamos os contrastes e as diversas maneiras de perceber o complexo do Ver-o-Peso em representações que partem das experiências, regimes de visibilidade, técnicas e suportes. Pela palavra ou pela fotografia, através da maneira de expor os versos, o que cada período enxerga ao olhar o Ver-o-Peso ou da maneira que o fotógrafo direciona o que deve e o que não deve ser exposto em sua representação. As diversas representações do Ver-o-Peso, são afirmações de paisagens distintas que podem se relacionar umas com as outras, ou podem divergir também em diversos pontos. Logo, aqui nos interessou compreender como esses diferentes registros se complementam.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho da fotógrafa paraense Nay Jinknss foi apresentado nessa dissertação, interagindo com escritos acadêmicos, passagens pelo Ver-o-Peso e outras representações artísticas desse mesmo espaço. Diante disso, houve uma série de relações apreendidas e registradas na pesquisa, como quando a artista percebe a sua interação com as pessoas fotografadas, chamadas de co-autoras, em algumas representações.

O que faz a representação de Nay Jinknss ser um registro tão próximo a tantas versões daquele espaço? Uma das respostas para esse questionamento, está justamente nas interações que a artista desenvolve com as pessoas fotografadas. A partir dessas interações, Nay Jinknss apresenta uma fotografia que enxerga o espaço de maneira mais íntima, englobando aqueles que fotografa como agentes atuantes no resultado do registro.

No tópico *Entre a Artista e Quem a Encontra no Complexo do Ver-o-Peso*, no qual a artista conta um pouco sobre o exercício que ela propõe a quem ela retrata é possível notar que a cooperação entre a artista e seus fotografados resulta em trabalhos mais intimistas, com uma possibilidade de um Ver-o-Peso diferente das imagens turísticas do grande cartão postal de Belém, que mostram um ambiente distante das pessoas, genérico e higienizado.

Todas as vezes que indaguei acerca de alguma fotografia, ou sobre alguma pessoa da fotografia em questão, a fotógrafa chamava as pessoas pelo nome e nominando-os de amigos e amigas. Mesmo que a pergunta não fosse necessariamente sobre as pessoas em cena e, sim, sobre aquele contexto específico. Nos textos publicados em suas redes sociais e analisados na dissertação, a artista também reafirma a preocupação de nomear algumas de suas fotografadas. Em uma ocasião, no começo da minha pesquisa, a artista me convidou para ir no Ver-o-Peso, em uma de suas idas ao ambiente. Estava em Belém de passagem, e ainda não tinha começado a pandemia de Covid-19. Perguntei se ela iria fotografar, e ela me disse que não, nesse dia iria se encontrar com seus amigos e amigas do complexo e se despedir, pois iria passar um tempo em São Paulo. Infelizmente, a fotógrafa não pode mais ir nesse dia e o encontro foi adiado para uma data na qual eu já estaria de volta ao Rio de Janeiro. A artista comenta comigo e nas diversas entrevistas apresentadas, que sua relação com o espaço foi aprofundando a partir do momento que ela também se conectou com as pessoas que ali passam. Nessa entrevista pude verificar, através de levantamentos de falas da artista, do seu material e de trocas com a mesma, essa afirmação de uma interação com aquelas pessoas.

Uma outra questão notada, através desse trabalho, foi que diversos fatores interagem dentro do regime de visibilidade de um período. Ou seja, Ver-o-Peso construído imageticamente por Nay Jinknss, se desdobra em algumas questões para ser registrado. Como as relações de gênero, por exemplo. Onde Nay Jinknss, através de imagens e palavras, passa por dentro de questões nessa esfera. A partir do começo do século XXI, o debate acerca da violência de gênero começou a ser mais representado na arte, principalmente na produção artística latino-americana. Angela Biondi, que pesquisa corpo na fotografia latino-americana, escreve:

Observamos então que, o que tais produções latino-americanas têm destacado não são os conteúdos de violência em si mesmo, mas as formas de invisibilidade, os silenciamentos que emolduram e que constituem operações enunciativas que obscurecem os problemas associados à violência e aos crimes de gênero em sua dimensão cotidiana [...] (BIONDI, 2018, p. 257).

Nesse caso, o processo de silenciamento de ações práticas relacionadas a crimes de gênero, o avanço infeliz desse tipo de violência na sociedade e os debates acerca dessas práticas influenciaram para que essa representação fosse cada vez mais refletida. É importante considerar também a resposta de Nay Jinknss, quando perguntada se ela é feminista e se o trabalho dela aborda o feminismo em entrevista ao coletivo feminista de fotografia Nítida<sup>52</sup>:

Claro, me considero muito feminista. Eu acho que deu pra perceber ao longo do meu discurso inteiro o quanto eu sou feminista. Eu lembro que quando eu voltei do Rio (eu passei dois anos e oito meses no Rio) eu encontrei uma amiga minha, que é a Isabela Chaves, ela é incrível, ela faz cinema. E aí ela falou assim: “Eu vou te levar pra conhecer o verdadeiro feminismo em Belém”. E eu lembro que eu cheguei numa casa e tinham outras mulheres da mesma idade que eu, outras artistas, acho que 95% eram mulheres negras. E tinha uma senhora tricotando, a dona Maria Luísa, ela é do Cedenpa, uma rede de fortalecimento que tem da rede negra em Belém. Era um sábado de manhã e depois falaram, “Olha, a gente vai iniciar a nossa fala com a dona Maria”. A dona Maria começou a falar, deu logo um tapa na cara de todo mundo né, porque ela disse assim, “Bom, hoje em dia a gente tá numa geração que é afrontamento. Só que antes eu vim de uma geração que era arrombamento, ou seja, pra vocês estarem aqui num sábado de manhã, a gente teve que abrir espaço. Então de que maneira vocês vão abrir espaço com o privilégio que vocês tão tendo, pra outras mulheres que estão atrás de você, falaram também, pra poder ter esse momento de lazer aqui, pra poder discutir alguma coisa?”. E aí eu fiquei pensando muito nisso. Aonde meu feminismo tem alcançado. Será que as minhas fotos tem alcançado a dona Angélica que tá lá no Combú na Amazônia rural, da mesma maneira que consegue alcançar uma fulana que tem acesso a um colégio particular, uma universidade particular. Enfim, pensando muito nisso, nessas discussões, sabe. E ser feminista a ponto de dialogar com outras mulheres, compreendendo todas as vaidades, sabe, então, se colocando nesse local, sabe, de aprender, não acreditar que sabe tudo, porque não é assim, ninguém aprende tudo, ninguém nasce sabendo de tudo. Então você precisa se calar muitas vezes, ouvir, pra ver, saca? Então, eu acho que é um pouco disso também. (JINKNSS, 2020).

<sup>52</sup> Disponível em < <https://nitidafotografia.wordpress.com/2020/06/16/nitida-entrevista-nay-jinknss/> > Acesso em 02/05/2021.

Tendo como referência, a fala da artista, percebe-se ao se considerar feminista, a fotógrafa pensa em como suas ações vão ter alguma consequência na vida de outras mulheres. Ela cita fotografia como um resultado de uma ação prática dessa sua causa, e se pergunta se essa representação chega até outras mulheres, possibilitando um diálogo. Nota-se que a artista, aqui, compreende que suas fotografias são atravessadas por esses valores que regem sua história e sua experiência. O entendimento da artista enquanto uma mulher feminista permeia suas representações naquele espaço.

A pesquisadora Claire Raymond (2017), comenta em seu texto *Pode Haver uma Estética Feminista?*, sobre a forma em que a fotografia se encontra com o feminismo e como isso pudera ser uma espécie de reordenamento do visível já que impacta na forma de transformação do mundo:

A possibilidade da força feminista das fotografias é sempre problemática. Necessita que a própria fotógrafa seja capaz de ver a partir de uma perspectiva feminista, tarefa que de modo algum é coerente ou alinhada com o simples facto de ser mulher. Pelo contrário, o ponto crucial do ativismo feminista na fotografia reside na fotógrafa interpretar ou não o mundo à sua volta como um mundo que necessita urgentemente de mudança política. Dito isto, não são as convicções confessadas da fotógrafa que moldam a imagem. Em vez disso, é a compreensão do mundo político que ela habita e que ocorre a um nível inferior ao limiar da declaração pública que gera a força estética da intervenção feminista na imagem fotográfica. Por outras palavras, a própria fotógrafa pode ou não confessar publicamente um ativismo político a favor da igualdade de género. O que molda uma estética feminista é o risco da forma, contorno e símbolo que ocorre na própria imagem. Uma imagem fotográfica é sempre política: emerge de um espaço político, por mais privado que possa parecer, e afeta a política do mundo em que é vista. Na sua maioria, as fotografias não pretendem ser conscientemente entidades políticas, mas possivelmente é sempre esse o seu destino. A circulação de fotografias molda-nos, formando o imaginário cultural que é o mundo humano. A fotografia feminista [...] responde a esta realidade do mundo de imagem. Articula novas formas que entram no domínio social e altera a possibilidade de significado que associa ao género e ao ser. (RAYMOND, 2017, p. 41).

Junto a referências, experiências e discursos, que aqui foram abordados, compreende-se que o trabalho de Nay Jinkns é uma paisagem de um ambiente construída a partir de intenções. Essas intenções se manifestam através de desejos de mudança de mundo regidas pelo que a artista acredita e suas experiências dentro e fora desse ambiente.

Soma-se as intenções da artista, um ambiente que interage com ela através de humanos, não-humanos, linhas relacionais, interações e objetos. O Ver-o-Peso é mais que um cenário vazio para exposição das ideias da artista, é um ambiente com vários elementos que reagem ao que a fotógrafa escolhe visibilizar. E de acordo com as suas experiências, sua trajetória e sua caminhada, dentro e fora daquele espaço, esses resultados vão se alterando também. Possibilitando trabalhos mais densos, colaborativos e multitemáticos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACEVEDO, Rosa. CHAVES, Ernani. “Imagens de Belém, paradoxo da modernidade e cultura amazônica”, Papers do NAEA n 56, 1996.
- AGIER, Michel. Antropologia da cidade: lugares, situações, movimentos. São Paulo, Editora Terceiro Nome, 2019.
- ANDERSON, Benedict. Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008
- ARMANDO Balloni. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22524/armando-balloni>. Acesso em: 26 de Abr. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.
- BANDEIRA, Manuel. Estrela da vida inteira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BELÉM, Prefeitura Municipal de. O Ver-o-Peso. Disponível em: <http://www.belem.pa.gov.br/ver-belem/detalhe.php?i=1&p=363>. Acesso em 10.02.2020.
- BELÉM. Prefeitura Municipal. Museu de Arte de Belém. Ver-o-Peso: o que se narra e o que se vê. Belém, 1998. 28p.
- BENJAMIN, Walter. Passagens. Belo Horizonte, Ed. UFMG. 2006.
- BIONDI, A. Quando corpos se tornam matérias: reflexões sobre a violência de gênero em fotografias de berna reale e teresa margolles. Contemporânea Comunicação e Cultura, Salvador, v. 16, n. 01, p. 252-273, 2018.
- CACHAÇA de jambu é ícone da culinária paraense. G1, Belém, 29 de dez. de 2018. Disponível em: < <https://g1.globo.com/pa/para/e-do-para/noticia/2018/12/29/cachaca-de-jambu-e-icone-da-culinaria-paraense.ghtml>>. Acesso em: 22 de fev. de 2022.
- CAMPEÃO dos jogos do Ver-o-Peso come peixe frito, farinha e um litro de açaí em dois minutos. O Liberal, Belém, 27 de mar. de 2019. Disponível em: < <https://www.oliberal.com/belem/campeao-dos-jogos-do-ver-o-peso-come-peixe-frito-farinha-e-um-litro-de-acai-em-dois-minutos-1.100345>>. Acesso em: 20 de fev. de 2022.
- CAMPOS, Ricardo. Introdução à Cultura Visual – Abordagens e Metodologias em ciências Sociais. Lisboa: Editora Mundos Sociais, 2013.
- CAMPOS, Ricardo. “Introdução.” In Campos, R; Brighenti, A. e Spinelli, L. (Org.) Uma cidade de Imagens. Produção e consumo visual na cidade. Lisboa, Mundos Sociais. 2011.
- CAUSEY, Andrew. Drawn to see. Drawing as an ethnographic method. University of Toronto Press, Canadá, 2017.
- CAVALCANTE, Tainá. Crimes de intolerância religiosa crescem 900% em Belém. O Liberal. Belém, 14 de abr. 2019. Cultura. Disponível em <https://www.oliberal.com/belem/crimes-de-intolerancia-religiosa-crescem-900-em-belém-1.114825>.

- CERQUEIRA, Rosa Claudia. Paisagens Urbanas: Fotografia e Modernidade na Cidade de Belém (1846-1908). Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Pará, Belém, 2006.
- CONCEICAO DE LIMA NUNES, Emilia do Socorro et al . Qualidade do pirarucu (Arapaima gigas Shing, 1822) salgado seco comercializado em mercados varejistas. Rev. Inst. Adolfo Lutz (Impr.), São Paulo, v. 71, n. 3, 2012 . Disponível em <[http://periodicos.ses.sp.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0073-98552012000300013&lng=pt&nrm=iso](http://periodicos.ses.sp.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0073-98552012000300013&lng=pt&nrm=iso)>. acessos em 22 maio 2021.
- COSTA, Lucas. Dez anos de Ver-o-Peso através das lentes; conheça o trabalho de Nayara Jinknss. O Liberal. Belém, 27 de mar. 2019. Cultura. Disponível em <https://www.oliberal.com/cultura/dez-anos-de-ver-o-peso-atraves-das-lentes-conheca-o-trabalho-de-nayara-jinknss-1.100573>. Acesso em 01.02.2020.
- CRUZ, Ernesto. História de Belém. Coleção Amazônica, Série José Veríssimo. Belém, Universidade Federal do Pará, 1973.
- CRUZ, Ernesto. O Ver-o-Peso. Um capítulo da História Colonial do Pará. Revista de História. Em: <http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/121648>, 1962, p. 519-526. Acesso em 20 de Mar. de 2020.
- DELEUZE, G. Michel Foucault: as formações históricas (Trad. Cláudio Medeiros e Marcio A. Marino). São Paulo: Editora N-1; Editora Filosófica Politéia, 2017.
- DIRETORA de escola que proibiu apresentação de pesquisa sobre umbanda é denunciada por intolerância religiosa na RMB. G1, Belém, 02 de ago. de 2017. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pa/para/noticia/diretora-de-escola-que-proibiu-apresentacao-de-pesquisa-sobre-umbanda-e-denunciada-por-intolerancia-religiosa-na-rmb.ghtml>>. Acesso em: 20 de fev. de 2022.
- FIDANZA, Felipe Augusto. Ver-o-Peso. 1875. Disponível em: <https://ims.com.br/acervos/fotografia/>. Acesso em: 15 abr. 2020.
- GAMA, Fabiene. “Antropologia E Fotografia No Brasil: O início De Uma história (1840-1970)”. GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia 5 (1). São Paulo, Brasil. 2020. <https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2020.163363>.
- GAMA, Fabiene. Sobre emoções, imagens e os sentidos: estratégias para experimentar, documentar e expressar dados etnográficos. RBSE Revista Brasileira de Sociologia da Emoção, v. 15, n. 45, p. 141-157, dezembro de 2016. ISSN 1676-8965.
- HALBWASCHS, Maurice. A Memória Coletiva. São Paulo: Vértice, 1990.
- HAMOY, Idanise Sant'ana. **Imagens de nossa senhora de Nazaré: iconografia, devoção e conservação**. 2017. 255 f. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2017.
- HEMEROTECA digital. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 10 abr. 2017
- INGOLD, Tim. Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. São Paulo: Vozes, 2015.
- JOLY, Martine (1994) — Introdução à Análise da Imagem, Lisboa, Ed. 70, 2007.
- LATOUR, B. Reagregando o Social. Bauru, SP: EDUSC/ Salvador, BA: EDUFBA. 2012.

- LEITE, Marcelo Eduardo. Typos de pretos: escravos na fotografia de christiano jr. *Visualidades*, Goiânia, v. 9, n. 1, p. 25-47, 2 maio 2012. Universidade Federal de Goiás. <http://dx.doi.org/10.5216/vis.v9i1.18368>.
- LEMOS, A. L. M.; RODRIGUES, L. P. B. Internet das coisas, automatismo e fotografia: uma análise pela Teoria Ator-Rede. *Revista FAMECOS*, v. 21, n. 3, p. 1016, 2015.
- LIMA, Mária Dorotéa de. Ver-o-Peso, patrimônio e práticas sociais. Uma abordagem etnográfica da feira mais famosa de Belém do Pará. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2008.
- LOPES, Débora. Medo, delírio e cores quentes em Belém do Pará. *Vice*. São Paulo, 17 de Out. de 2017. Disponível em [https://www.vice.com/pt\\_br/article/ne7aad/fotos-ver-o-peso-belem](https://www.vice.com/pt_br/article/ne7aad/fotos-ver-o-peso-belem). Acesso em 22.02.2020.
- LOPES, Débora. As cores da Amazônia de Luiz Braga. *Vice*. São Paulo, 20 de Out. de 2017. Disponível em [https://www.vice.com/pt\\_br/article/ne7aad/fotos-ver-o-peso-belem](https://www.vice.com/pt_br/article/ne7aad/fotos-ver-o-peso-belem). Acesso em 22.02.2020.
- LOUREIRO, João Jesus de Paes. *Cantares Amazônicos*. 4. ed. Belém: Cultura Brasil, 2015.
- MAUÉS, Raymundo Heraldo. O Perspectivismo indígena é somente indígena? *Cosmologia, religião, medicina e populações rurais na Amazônia*. *Mediações - Revista de Ciências Sociais*, [S.L.], v. 17, n. 1, p. 33-61, 19 jul. 2012. Universidade Estadual de Londrina. <http://dx.doi.org/10.5433/2176-6665.2012v17n1p33>.
- MERCADO do Ver-o-Peso fica embaixo d'água após forte chuva. *G1*, Belém, 22 de mar. de 2019. Disponível em: < <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2019/03/22/mercado-do-ver-o-peso-fica-embaixo-dagua-apos-forte-chuva.ghtml> >. Acesso em: 22 de fev. de 2022.
- NÍTIDA entrevista Nay Jinkss. *Nítida*, 2020. Disponível em: <<https://tecnoblog.net/responde/referencia-site-abnt-artigos/> >. Acesso em: 10 de fev. de 2022.
- PENTEADO, Antônio. *Belém do Pará, Estudo de Geografia Urbana*, vol. I e II. Universidade do Pará, 1968.
- PEIXE frito com açaí é eleito prato símbolo de Belém em votação no G1. *G1*, Belém, 09 de dez. de 2015. Disponível em: < <https://g1.globo.com/pa/para/belem-400-anos/noticia/2015/12/peixe-frito-com-acai-e-eleito-prato-simbolo-de-belem-em-votacao-no-g1.html> >. Acesso em: 20 de fev. de 2022.
- RATO, urubu e jacaré de madeira são destaques em vídeo gravado durante maré alta no Ver-o-Peso. *O Liberal*, Belém, 26 de mar. de 2019. Disponível em: < <https://www.oliberal.com/cultura/rato-urubu-e-jacaré-de-madeira-são-destaques-em-vídeo-gravado-durante-maré-alta-no-ver-o-peso-1.99460> >. Acesso em: 20 de fev. de 2022.
- PEREIRA, Ana Cristina et al (ed.). *(In)visibilidades: imagem e racismo*: Ana Cristina Pereira. Michelle Sales. Rosa Cabecinha, Portugal., v. 6, p. 9-19, jun. 2020. Disponível em: <https://revistavista.pt/index.php/vista/issue/view/149>. Acesso em: 04 out. 2021.
- PIZARRO, Ana. *Amazônia: as vozes do rio: imaginário e modernização*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.

- PONT VIDAL, Celma Chaves. Os mercados públicos e a história da cidade: Belém no final do século XIX e início do século XX. In: LEITÃO, Wilma Marques (org.). Ver-o-Peso: estudos antropológicos no Mercado de Belém, volume II, Belém, PA: Paka-Tatu, 2015.
- RAYMOND, Claire. Pode haver uma estética feminista? **Comunicação e Sociedade**, [S.L.], v. 32, p. 31-44, 29 dez. 2017. University of Minho. [http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.32\(2017\).2749](http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.32(2017).2749)
- ROCHA, Elvis. Mãos que movem o mundo. Revista Leal Moreira. Belém. 9 de Jan. de 2019. Disponível em [https://issuu.com/doorcomunicacao/docs/rlm63\\_versa\\_odigital](https://issuu.com/doorcomunicacao/docs/rlm63_versa_odigital). Acesso em 23.02.2020.
- ROLIM, ICP Primeiras imagens: Pierre Verger entre burgueses e infreqüentáveis. 2009. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade de São Paulo, São Paulo.
- SANTOS, Francisco Rogelio. Fantasmagoria: a chave para compreensão da modernidade em Walter Benjamin. Cadernos Walter Benjamin. 17. p. 77-93. 2016.
- SCHEINER, T.; MAUÉS, P. O valor que o Ver-o-Peso tem. In: LEITÃO, Wilma Marques (org.). Ver-o-Peso: estudos antropológicos no Mercado de Belém, volume II, Belém, PA: Paka-Tatu, 2015.
- SCHREIBER, Mariana. Iemanjá tem cor? Por que a divindade de origem africana se transformou em 'mulher branca' no Brasil. BBC. Brasília, 01 de fev. de 2020. Disponível em <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-51341828>>. Acesso em 22.02.2020.
- SILVA, CF. O moderno em aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio. 2009. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói.
- SIQUEIRA, I. dos S.; FERNANDES, M. da S.; RAPOSO, E. O.; FREITAS, N. M. da S. Ensino e Amazônia: a análise da música “Belém-Pará-Brasil” no desvelamento da colonialidade como crítica socioambiental. Revista Prática Docente, [S. l.], v. 5, n. 3, p. 2069-2087, 2020. DOI: 10.23926/RPD.2526-2149.2020.v5.n3.p2069-2087.id810. Disponível em: <http://periodicos.cfs.ifmt.edu.br/periodicos/index.php/rpd/article/view/810>. Acesso em: 22 maio. 2021.
- SONTAG, Susan. Sobre fotografia. Trad.: Rubens Figueiredo. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2004.
- VERGER, Pierre. 2020. Disponível em: <https://www.pierreverger.org/br/>. <http://www.pierreverger.org/br/acervo-foto/portfolios/veleiros.html>. Acesso em 15.04.2020.
- VIANNA, Hermano. A música paralela. Folha de São Paulo. São Paulo, 12 de Out. de 2003. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1210200306.htm>. Acesso em 22.02.2020.