

TECENDO NARRATIVAS SOCIAIS: UM OLHAR SOBRE O MERCADO DO VER-O-PESO EM FOTOGRAFIAS DE NAYARA JINKNSS

Ana Clara Solon Rufino¹
Rosângela Araújo Darwich²

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo motivar reflexões acerca dos aspectos socioculturais e espaciais presentes nos registros fotográficos de Nayara Jinknss. Para a elaboração desse estudo foram selecionadas cinco fotografias do Complexo do Ver-o-Peso – emblemático ponto turístico da cidade de Belém-PA – as quais demandam narrativas visuais carregadas de significados que desvelam tanto a história e a beleza do lugar, quanto a realidade da gente trabalhadora local. Para essa análise buscou-se estabelecer diálogo com os autores Barthes (1984), Joly (2007), Viviane e Noronha (2021) e Berth (2023) das áreas de análise da imagem, da fotografia e da decolonialidade, definindo-se a pesquisa como qualitativo-descritiva e exploratória (Lakatos; Marconi, 2017). Essa leitura demonstrou que os registros analisados se deslocam para além das fronteiras estéticas ao compor narrativa visual permeada por signos que refletem alternativas de resistência, diante dos obstáculos sociais enfrentados pela população registrada.

Palavras-chave: Belém-PA; Narrativa visuais; Decolonialidade; Fronteiras estéticas; Signos.

WEAVING SOCIAL NARRATIVES: A LOOK AT THE VER-O-PESO MARKET IN PHOTOGRAPHS BY NAYARA JINKNSS

ABSTRACT

This work aims to encourage reflections on the sociocultural and spatial aspects present in Nayara Jinknss's photographic records. To prepare this study, five photographs of the Ver-o-Peso Complex – an emblematic tourist spot in the city of Belém-PA – were selected, which demand visual narratives loaded with meanings that reveal both the history and beauty of the place, as well as the reality of the local working people. For this analysis, we sought to establish a dialogue with the authors Barthes (1984), Joly (2007), Viviane and Noronha (2021) and Berth (2023) from the areas of image analysis, photography and decoloniality, defining the research as qualitative-descriptive and exploratory. This reading demonstrated that the analyzed records move beyond aesthetic boundaries by composing a visual narrative permeated by signs that reflect alternatives of resistance, in the face of the social obstacles faced by the recorded population.

¹ Universidade da Amazônia (UNAMA). Graduada em Artes Visuais e Tecnologia da Imagem pela Universidade da Amazônia. Doutoranda pelo Programa Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC), Universidade da Amazônia. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9366-003X>. E-mail: clara.solon@hotmail.com.

² Universidade da Amazônia (UNAMA). Doutora em Psicologia pela Universidade Federal do Pará (PPGTPC/UFGPA). Psicóloga, psicoterapeuta e professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC/UNAMA) e da graduação em Psicologia da Universidade da Amazônia (UNAMA). Coordenadora do Grupo de Pesquisa CNPq "Poesia no Dia a Dia: Grupos Vivenciais e Resiliência". ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7325-9097>. E-mail: rosangeladarwich@yahoo.com.br.

Keywords: Belém-PA; Visual narratives; Decoloniality; Aesthetic borders; Signs.

1. INTRODUÇÃO

A contemporaneidade é campo aberto à fotografia, seja em *outdoors*, nos álbuns fotográficos, em museus, nas exposições, nos quadros ou nos modernos celulares. Isso porque, no século XXI a fotografia se consolidou como um dos veículos essenciais para a comunicação, principalmente com o uso ascendente das redes sociais onde aparecem em considerável escala. Nesse contexto, e devido ao rápido alcance, a fotografia contempla várias nuances, transitando desde a apreciação estética até a relação com a Arte e a política, passando pela representatividade dos corpos e suas pluralidades. Sendo ela o tema central desta pesquisa sob o título “Narrativas Visuais: mercado do Ver-O-Peso sob a ótica fotográfica de Nayara Jinkns”.

A partir de tais perspectivas analisaremos alguns elementos fotográficos, dessa profissional paraense, que registram a vida e o cotidiano dos indivíduos trabalhadores do Complexo do Ver-o-Peso, ponto turístico da capital Belém do Pará. Para tanto, catalogamos fotografias que em seus percursos retratam a gente humana que, em épocas passadas, seria invisibilizada ou “[...] retratados de forma homogênea [...]” (Viviane; Noronha, 2021, p. 265). A interrupção do olhar ou do modo de se observar os corpos dessas pessoas, permitem-nos pensar na ruptura dos estereótipos sobre da população amazônida, assim como, a compreensão de que a produção de imagens não imprime verdade racional, universal, tampouco, absoluta.

A partir da análise feita sob as lentes de Jinkns buscaremos outras leituras e revelações dos seguintes registros fotográficos: 1. *Solar da beira* (2020); 2. *O futuro é o próximo instante* (2018); 3. *Exercício de composição* (2019); 4. *Há mistério em quase tudo* (2020); 5. *Meu povo tem cor quente* (2017). Essas revelações estarão submetidas à hipótese de que os espaços, os seres e, sobretudo os trabalhadores belenenses da feira do Ver-O-Peso devem ser ressignificados e representados social e artisticamente como genuínos, diferentes entre si. Visto que denunciam traços plurais em seus corpos (o nu e o sorriso caboclos; o colorido das vestes; a tez rija pelo Sol), devido, especialmente, às raízes históricas da região, colonizada pelo europeu de modo violento ao legitimar a opressão contra os povos originários e contra os africanos sequestrados, bases da miscigenação do homem da Amazônia brasileira.

Dentro dessa ótica, comentam Viviani e Noronha (2021) que a colonização com registro a partir de 1500, no Brasil, gerou formas de relações coloniais de dominação binárias, construídas e naturalizadas pelos europeus, problema também destacado nos registros

fotográficos de Jinkns. Nesse modelo de relação prevaleceu a classificação social embasada em hierarquias, dividida entre europeus (racionais e civilizados) e não-europeus (não-seres, irracionais e inferiores). Essa determinação foi aplicada em outras regiões do planeta, influenciando as formas de marcações sociais, naturalizando estereótipos étnicos, de gênero, de classe e de nacionalidade, por exemplo. E, em alguns casos, insistem em permanecer até hoje, destacando-se aí a justificativa para a elaboração deste material de estudo em contraponto a essas marcações.

Diante do absurdo houve a articulação entre raça e trabalho, quando os invasores impuseram que os “não-seres” seriam aviltados do pagamento de salário e como pessoas não-brancas obrigadas a trabalhar imersas em um sistema escravagista, sem mobilidade social. Para Berth (2023), os povos tradicionais foram os primeiros a serem lesados em suas liberdades e acessos por um desenho de projeto político colonizador, ainda em vigor. Por conseguinte, o período escravista foi o ensaio de uma nação, futuramente, embasada no racismo e em outros modelos de opressão: como a nossa.

Dentro dessa ordem e, em conformidade com a afirmativa de Berth (2023), corroboramos o pensamento de (Viviane; Noronha, 2021, p. 269) ao pontuarem que: “[...] o capitalismo mundial sempre foi, desde o início, colonial, moderno e concentrado. Mais que isso, suas raízes ainda são observadas ao caminharmos pelo mercado do Ver-o-Peso, em Belém do Pará” e, flagradas nos registros fotográficos de Jinkns, incorporam a possibilidade e o desejo de “decolonização dos corpos”.

Em razão disso, podemos nos questionar como as fotografias de Naiara Jinkns podem suscitar a reflexão acerca das vulnerabilidades encontradas em um dos pontos mais significativos da capital paraense: o Complexo do Ver-o-Peso? Para alcançarmos a resposta discorreremos sobre alguns elementos basilares: a fotografia, a narrativa visual, os signos e a análise de imagem, sob a orientação da pesquisa qualitativo-descritiva e exploratória, definida por Lakatos e Marconi (2017).

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Como lembra Barthes (1984), a fotografia pode ser objeto de três práticas, emoções ou intenções, a saber: o operador, o espectador e o espectro. O primeiro é o fotógrafo, quem enquadra o objeto e o coloca em perspectiva; o segundo, o público que aprecia, analisa, e interpreta os registros nos álbuns de fotos, nos arquivos, nas coleções, outros; e o subsequente, aquele que é o fim último, também chamado pelo autor de “pequeno simulacro (*eidolon*)”.

Assim, o processo de apreensão dos significados emanados dos registros visuais é evidenciado a partir da observação. Normalmente, acredita-se que a interpretação já esteja associada à imagem, ou que o espectador entenda, em uma observação rápida, os significados presentes na fotografia. Se a análise for meramente estética, ou melhor, pelo prazer, as opiniões interpretativas poderão ser feitas de maneira objetiva. Todavia, caso a pretensão seja a abordagem analítica, será necessária a utilização de uma teoria globalizante, a Semiótica.

Segundo Joly (2007), a Semiótica é forma de elaboração de sentido e como os fenômenos suscitam significados, quando o analista ao adotar as bases desta teoria, entre os diversos signos inerentes à representação visual qualquer, identifica quais possuem o processo de organização próprio. Nessa perspectiva, a peculiaridade do signo é “estar lá, presente, para designar ou significar outra coisa ausente” (Joly, 2007, p. 35).

É sob esse aspecto que os registros fotográficos apresentam particularidades, as quais podem comportar universos sociais que explicitam:

Modos de vida, agentes sociais, hábitos e costumes, gestos, comportamentos e transformações dos aspectos físicos e culturais de uma sociedade ao longo do tempo, possibilitando o aumento dos horizontes da comunicação visual, através da compreensão dos significados dos elementos gráficos presentes no cotidiano social, mas passam despercebidos pelos atores sociais desse cenário dinâmico das atividades diárias (Nobre, 2009, p. 70).

Por conseguinte, a fotografia não se apresenta apenas como registro, mas passa a ser narrativa visual composta por signos e significados culturais, ao partirmos da concepção de que: “tudo pode ser signo a partir do momento em que daí se deduza uma significação que depende tanto da minha cultura como do contexto da aparição do signo” (Joly, 2007, p. 35). Entretanto, de que modo a fotografia se torna narrativa? Para responder à pergunta, precisaremos entender o que seja narrativa e qual a importância dela para este estudo.

De acordo com Motta (2013), as narrativas são necessárias a nós, seres humanos, pois a partir delas podemos compreender o sentido da vida, assim como, quem supostamente somos. Contando-as aos indivíduos que nos cercam por meio de relatos e/ou diálogos, as narrativas permeiam nossas identidades, as vivências pessoais de cada um e os contextos de vida, sejam eles mais ou menos vulneráveis. Para este autor, existem seis razões básicas para se estudar as narrativas, visto que por intermédio delas, podemos:

- 1) Compreender quem somos, como construímos nossas autonarrações; 2) entender como representamos o mundo; 3) compreender por que às vezes tentamos representar fielmente o mundo e em outras, imaginativamente; 4) entender como representamos o tempo, tornando-o um tempo humano; 5) verificar como as

narrativas estabelecem consensos a partir de dissensos; 6) estudá-las, para melhor contá-las (Motta, 2013, p. 27).

Não faremos análise de todos as prerrogativas as quais compreendem a narrativa sob o ponto de vista de Motta (2013) porque não é o objetivo deste artigo. Nossa intencionalidade perpassa por – entender quais as narrativas visuais registradas pelas fotografias de Nayara Jinkns são possíveis de reflexão, haja vista representarem o mundo tal qual o é através dos signos visuais. Logo, pautaremos os tópicos 2 e 3, da citação anterior, somente.

Ao descobrirmos quem somos por meio da linguagem e das narrativas, entendemos como representamos o mundo (tópico 2). Representar, nas palavras de Motta (2013, p. 32), é “colocar algo no lugar do outro, criar um símbolo que é tomado como próprio outro”, ou seja, neste mundo virtual ao qual estamos invariavelmente submetidos, construímos significados sobrepostos a significados com a finalidade de dar lucidez aos fenômenos sociais, passíveis de entendimento. Sendo assim, estudaremos a narrativa “[...] para compreender como instituímos representativamente o mundo [...]” (Motta, 2013, p. 32).

Essa representatividade pode se dar de modo factual e/ou fictícia (tópico 3), diferença que se aplica ao representar o real distintamente do irreal. Segundo o autor, a fronteira de demarcação entre essas duas formas de expressão humanas é imprecisa, daí a clássica pergunta: “a arte imita a vida, ou a vida imita a arte?”. Todavia, para o senso comum, as narrativas fictícias são imaginárias, ilusórias, inventadas nas histórias literárias e nas lendas entre outros; já as factuais são aquelas realistas, ou que melhor representam o que se consegue alcançar como verdadeiro. Por conta dessa dualidade, Motta (2013) opta seguir por outro percurso: “identificar as intencionalidades dos interlocutores envolvidos [...] a fim de identificar uma aproximação ou distanciamento estratégico do enunciador em relação ao mundo enunciado” (Motta, 2013, p. 36).

Incorporado à fotografia, o *spectrum* ou o objeto representado na imagem, se colocado nas palavras de Barthes (1984), pode participar de um contexto, ou de uma narrativa, coincidente ou não com a realidade, suposta. Haja vista, a *diegese*, ou seja, o mundo criado dentro da obra literária, cinematográfica, fotográfica etc., não se confundir com a realidade exterior apesar de, em alguns casos, o que está dentro da obra possa ter semelhanças e coincidências com o que há fora dela. É como ressalta Cidade (2018, p. 76): “a diegese tem, pois, suas próprias leis internas, onde a marca do autor é importante”.

No caso de Nayara Jinkns, as fotografias analisadas neste artigo desvelam a realidade de muitas comunidades e da vivência de indivíduos de Belém do Pará, trabalhadores da feira do Ver-O-Peso. Apesar de os registros carregarem a visão e a perspectiva da fotógrafa, estes

não deixam de ter semelhança com o cotidiano dessas pessoas que, em sua rotina, estão sujeitas ao descaso do poder público diante da falta de saneamento básico e de condições adequadas, não apenas de trabalho, mas de medidas socioeconômicas e de preservação ambientais, por se tratar de um espaço situado à margem da Baía do Guajará, circundante à cidade. Nesse sentido, a *diegese* das fotografias em análise coincide com a realidade dos indivíduos, atuantes na feira e no entorno: trabalhadores em situação de vulnerabilidade social. “Resultado de um projeto sociopolítico de destituição dos poderes sociais de grupos pobres e não brancos, que não findou com a abolição da escravização de pessoas negras... E tampouco se encerrará com o término da maior crise sanitária do século 21” (Berth, 2023, p. 16).

Leal (2020) pontua que, no campo semântico da palavra vulnerabilidade, há o sentido de perda, seja de dignidade ou integridade; de exposição física, moral, política; e de violência nas suas mais variadas nuances. Desse modo, existe espécie de heterogeneidade do que venha a ser o termo. Assim, este pode atravessar o viés de classe, de gênero e raça e, por isso, torna-se perigoso defini-lo em conceito fechado, pois “[...] não há uma definição suficientemente generalista do que seja a vulnerabilidade, ainda que alguns de seus contornos possam ser delineados” (Leal, 2020, p. 32). Dada as especificidades da população nortista do Brasil, cultura e modos próprios de vivência, nota-se, pelas lentes de Jinknss, além da beleza histórica do local, também a suscetibilidade dos trabalhadores de ali, expostos à ausência de políticas que insiram estes indivíduos em um meio mais digno à sua labuta, já que:

Embora seja um dos principais cartões postais da cidade, a Feira vem enfrentando problemas sérios quanto ao saneamento, visto a quantidade de resíduos sólidos urbanos gerados no espaço, a falta de educação ambiental junto aos feirantes e o descaso aparente do poder público em solucionar tais questões, tendo destaque os resíduos orgânicos, que são gerados em grande quantidade e sem disposição adequada (Cunha *et al.*, 2022, p. 2).

Partindo-se desses precedentes é necessário insistir que o olhar direcionado a Amazônia necessita ajustar-se ao modo diferenciado dessa região, ou seja, partir das próprias narrativas, visto que é sempre impregnado de heterogeneidades manifestas em diversos contextos dos quais se ignoram as particularidades dos fenômenos socioculturais, locais. Nesse aspecto, as fotografias de Jinknss são enriquecedoras, já que permitem o olhar nativo sobre a referida região, que “...precisa ser lida e sentida além das narrativas opacas, contra os estereótipos e os ecos do pensamento hegemônico europeu que ainda hoje reverberam sob velhas e novas formas narrativas” (Miranda *et al.*, 2020, p. 13).

3 A ARTE DE NAYARA JINKNSS E SEU OLHAR BELENENSE

Ao entrarmos em contato com as fotografias de Nayara Jinknss (Ortega, 2022) percebemos a relevância de evidenciar a temática das narrativas visuais a partir da leitura dos significados de suas fotografias. Jinknss é paraense, formada em Artes Visuais e Tecnologia da Imagem; Narrativa da Imagem na Arte Contemporânea e Assessoria de Imprensa pela Universidade da Amazônia (UNAMA), e se identifica como fotógrafa documentarista, *filmmaker* e educadora social, enfatizando, em seu trabalho de forte viés político e social, a representatividade de pessoas negras e nortistas.

Viviani e Noronha (2021) ao lembrarem da fala de Jinknss no evento “*Experiência Vertigem. Visita + Bate Papo com artistas*”, realizado no Museu da Universidade Federal do Pará (UFPA), comentam:

Em suas palavras, acredita que a fotografia é uma ferramenta de quebra de estereótipos e que possibilita o resgate identitário. Nesse sentido, sua prática como fotógrafa é duplamente transgressora por, de um lado, ela ocupar o lugar atrás da câmera, que não é pensando socialmente como um espaço para ser ocupado por mulheres e corpos racializados, e, de outro, por ela propor novas imagens, representações e práticas no fazer fotográfico (Viviane; Noronha, 2021, p. 266).

De tal modo, percebe-se que, em seus registros fotográficos é latente a proximidade com as pessoas que retrata, de crianças a idosos, uma vez que Jinknss destaca que sua relação com as pessoas de suas fotografias vai para além do momento do registro, ao estabelecer uma troca que supera a autorização de uso de imagem. Em suma, Jinknss torna evidente sua militância a partir de seu recurso fotográfico. Destaca que “as pessoas que aparecem nas fotos não são apenas um corpo no registro, mas que faz questão de conhecê-las e criar vínculos antes de pedir permissão para fotografá-las” (Viviane; Noronha, 2021, p. 283).

Outro aspecto de destaque em nos registros de Jinknss é o Complexo do Ver-o-Peso e seus arredores, em Belém do Pará, apresentado como personagem constante nas narrativas visuais da fotógrafa, pela relação pessoal e de identidade com este local, transmitindo sensações por meio de imagens capturadas (Jinknss, 2020). Outro objeto de interesse de Jinknss é a comunidade do bairro da Terra Firme, periferia de Belém-PA, e seu cotidiano, onde através de sua ótica destaca a vida de pessoas também em situação de vulnerabilidade – assaltantes, traficantes, periféricos em geral – terreiros de resistência flagrados em suas fotografias (Jinknss, 2018).

4 METODOLOGIA

A fim de analisar as fotografias de Nayara Jinknss apoiamo-nos em Joly (2007) e em outros autores relevantes como Barthes (1986), Rios, Costa e Mendes (2016) e Motta (2013) para a qual conceituar narrativas e relacioná-las à imagem. Nessa perspectiva, Rios, Costa e Mendes (2016, p. 101) apontam que “as imagens são ambíguas e passíveis de múltiplas interpretações. Por isso, é necessário um aprendizado desse código e uma cuidadosa discussão teórico-metodológica”. Com base nisso, a fotografia se apresenta nesta pesquisa como fonte de dados, objeto de pesquisa, instrumento e também como resultado, a exemplo do que defendem Hernandez e Ventura (2017) ao escreverem que a fotografia pode ser tomada tanto como método para produção do conhecimento como ferramenta de investigação. Nesse aspecto, ela pode ser usada para elaborar outras compreensões de contextos, vivências e temas, da mesma maneira que para estímulo de reflexões e documentação de realidades, ou ainda, colaborar para a análise crítica do universo social e visual e ser produto final de um projeto de pesquisa.

Sob estes propósitos, o levantamento bibliográfico traçou diálogo com autores que discorrem acerca das temáticas levantadas neste estudo (análise da imagem, fotografia e decolonialidade), com destaque para a pesquisa do tipo qualitativo-descritiva e exploratória, por compreendê-lo como investigação de pesquisa empírica cujo o objetivo é a formulação de questões ou um problema com a finalidade de assinalar hipóteses, e possibilitar maior familiaridade entre o pesquisador e a temática em foco (Lakatos; Marconi, 2017).

Sendo assim, pode-se compreender a complexidade e os detalhes das informações adquiridas acerca dessa temática, bem como foi possível traçar diálogo crítico com os autores, visando o aprofundamento dos conhecimentos por eles debatidos. A partir da investigação que teve como principal meta proporcionar familiaridade com o objeto de estudo, tornando-o mais explícito para construção de outras hipóteses (Gil, 2007).

No que diz respeito a coleta de dados, alinharam-se obras que tratam dos conceitos de narrativas, signos, imagens, fotografias e, mais especificamente, os registros fotográficos de Nayara Jinknss, que serviram de base para a interpretação dos significados de forma analítica, fazendo menção às narrativas nelas imbricadas. Para tanto, considerou-se como procedimento metodológico a análise descritiva, na tentativa de compreender criticamente a intencionalidade da comunicação existente nos registros fotográficos e as narrativas desveladas nesses registros, ao considerar suas condições que “determinam tanto o emprego de um enunciado concreto por parte de um emissor concreto em uma situação comunicativa

concreta, como sua interpretação por parte de um destinatário concreto” (Motta, 2013, p. 128).

5. RESULTADOS E DISCUSSÃO

De acordo com o exposto e com enfoque nas narrativas visuais evidenciadas por Jinkns, a primeira fotografia analisada será “Solar da beira (2020)”, emblemática visão poética do Complexo do Ver-o-Peso a partir da luz do Sol invadindo o registro fotográfico. Este local pertencente ao Complexo do Ver-o-Peso é um prédio aberto ao público – parada obrigatória para quem visita a cidade de Belém-PA – o qual possibilita olhar privilegiado do ponto turístico, como pode se observar no registro a seguir da Figura de número 1:

Figura 1. Solar da beira



Fonte: Jinkns (2020).

Esta fotografia nos transporta a um passeio através da imersão na cultura tropical da região amazônica, às margens da Baía do Guajará, mostrando parte singular do complexo (torres do mercado Ver-O-Peso) localizado estrategicamente na zona portuária de Belém do

Pará, onde barcos vindos de outras cidades e Estados ancoraram para a descarga de produtos diversos. Esse espaço passou por transformações ao longo dos tempos, provocadas pela modernização, no que diz respeito à infraestrutura do local e, embora perdendo a característica essencialmente comercial, propõe um convite irresistível à contemplação enquanto ponto turístico.

O registro consegue trazer ainda a sensação térmica do calor, fortemente marcado pelo Sol, característico da região, que invade as janelas do Solar da beira para dar um toque de vivacidade ao propor múltiplas possibilidades que aguçam o olhar para a cidade, intermediada pela relação homem-natureza e os momentos de ação cultural sobre o espaço, explorada de forma natural, retratando o arranjo na disposição da iluminação.

“O futuro é o próximo instante (2018)” é outro registro de Jinkns escolhido para ser analisado, onde pode se identificar a exuberância das garças, presença constante no ambiente do Ver-o-Peso que se apresentam em forma de contraste a outra figura memorável, símbolo da cidade, e tão presente quanto elas – o urubu –, que mesmo sem aparecer na fotografia de forma explícita, é evocado por sua marcante presença nesse ambiente, como se observa na figura de número 2:

Figura 2. O futuro é o próximo instante



Fonte: Jinknss (2018).

Ao analisar o todo, contemplado, na imagem que retrata os barcos atracados no Porto do Ver-o-Peso ao fundo e as garças em primeiro plano, pode-se inferir que há forte intencionalidade na proposta desse registro, principalmente quando associado à sua legenda. Nele, mais uma vez, Jinknss – ao propor a garça enquanto protagonista na fotografia – traz a representatividade de futuro, estabelecendo hipótese coerente para o entendimento da intencionalidade que pode ser definida a partir da captura específica do momento de preparação da ave ao voo.

Dessa forma, a fotógrafa paraense remete à ideia do que vem a ser o futuro e ao fato de estar mais próximo do que se imagina, em alusão ao ato de voar da garça. Essa relação também se concretiza com a leitura de outros significados impregnados na fotografia que contrastam com a calma em que o porto se encontra, no momento do registro de Jinknss, em relação ao cenário movimentado que todo o porto abriga, diariamente, sobretudo no Ver-O-Peso quando no ápice das vendas, ao amanhecer. Outro elemento de contraste é a presença

única de garças sem a tradicional companhia dos urubus, estes frequentadores tradicionais do porto.

O próximo registro fotográfico analisado e exposto na figura de número 3 é intitulado “Exercício de composição (2019)”. Aí se tem a reprodução do momento de relaxamento dos barqueiros que atracam na doca do Ver-O-Peso para o concurso de compra e venda de mercadorias, na chamada “Pedra do peixe”.

Figura 3. Exercício de composição



Fonte: Jinkns (2019).

Nessa imagem pode se observar o que Berth (2023) caracteriza como a continuação das supremacias e hierarquias sociais, ou seja, as condições as quais estes barqueiros se apresentam expostos, em seus espaços sociais, considerando-se que os barcos são suas moradias, onde se permitem do sono ao sexo, passando pelo banho nas águas turvas da baía, quando aí se encontram atracados. Esse contexto remete à narrativa visual de vulnerabilidade, posto que acusa a condição degradante de trabalho e a necessidade de cuidado, contrapondo-se à resiliência inerente à fragilidade, a qual estão submetidos nessa relação, momento o qual a condição de vulnerabilidade está na ameaça de “estar sujeito a ser atacado, derrotado, prejudicado ou ofendido” (Miranda *et al.*, 2020, p. 31).

Berth (2023) reitera essa condição ao afirmar que:

A configuração das cidades está permeada por símbolos que estimulam o individualismo e reafirma a continuidade das supremacias e hierarquias sociais. Embora a atual organização do meio urbano não seja a única culpada pelo estado de coisas, é um reflexo disso. E potencializa e alimenta a degradação do espaço social (Berth, 2023, p. 13).

Tais aspectos fazem parte do cotidiano desses sujeitos que trabalham e residem nos barcos e, por vezes, componentes da mesma família, com a presença das esposas e filhos menores, nas mesmas condições de moradia, como retratada na fotografia de Jinknss.

Em reflexão, quando se trata de vulnerabilidade social, concordamos com Miranda *et al.* (2020) ao escreverem que:

Esse entendimento da vulnerabilidade operacionaliza-se a partir da dicotomia ‘normal’ e ‘anormal’ (ou ‘fora da norma’), na qual uma dada condição de vida, um conjunto de valores e uma realidade histórico-social são homogeneizados e tornados parâmetro para outras, cuja ausência de ao menos parte dos atributos ‘de referência’ as torna frágeis e vulneráveis. Nessa perspectiva, definir pessoas e grupos como vulneráveis resulta de uma atitude autoritária e etnocêntrica, às vezes bem-intencionada, que ou exclui ou subcategoriza do humano esses e essas tornadas ‘outros’ (MIRANDA *et al.* 2020, p. 35).

Outro aspecto que vale ressaltar, sobre esse registro, é o fato de se identificar a marcação étnica nos corpos dos sujeitos presentes na fotografia. Todos são homens negros, o que estabelece relação com a narrativa visual de desigualdades sociais construídas historicamente e que “invisibilizam (*sic.*) determinados corpos em detrimento de outros, em que há uma clara marcação de raça, etnia, gênero, sexualidade e região, entre outros, e as formas de existência e resistência que urgem...” (Viviane; Noronha, 2021, p. 268). Isso dado, partindo-se do pressuposto da racionalidade eurocêntrica na qual as raças não-brancas seriam inferiores por estarem mais próximas à natureza e distantes da civilização, enquanto as raças brancas se encontram em relação oposta, com presença da civilidade, distanciando-se da natureza e estabelecida por um grau de superioridade racial (Viviane; Noronha, 2021).

O registro fotográfico seguinte, proposto para análise, na figura de número 4, é intitulado: “Há mistérios em quase tudo (2020)”. Trata-se da captura da imagem de um adolescente, parado no meio da rua por onde a venda de mercadorias ocorre, trazendo na cabeça um balaio (cesto confeccionado com palha ou bambu, utilizado para o transporte de frutas, peixes e mercadorias, em geral).

Figura 4. Há mistério em quase tudo



Fonte: Jinknss (2020).

A fotografia remete ao contraste que evidencia o olhar de um jovem que possivelmente cresceu nesse ambiente de relações do homem com o trabalho e, por condição sociofamiliar, já inserida nessa relação de expropriação capitalista na qual o brincar é negado pela exigência da perpetuação do trabalho infantil. Resta a esse adolescente se divertir com o que lhe é comum ao ambiente, no caso, o balaio. Todavia, possivelmente, sem a pretensão de fazê-lo, o jovem acaba por produzir o registro dos muitos corpos sem face e sem identidade, invisibilizados pela condição de trabalho imposta.

A própria legenda que intitula a fotografia, talvez de forma proposital, instiga à tentativa de compreensão dessa relação, em que a narrativa de expropriação cultural é fortemente representada quanto ao que é inerente à criança e ao adolescente. O brincar, acaba sendo negado como direito e, por essa razão, ele teria que recorrer a recursos de seu cotidiano para garantir a manutenção de seus sonhos e sua criatividade. Essa dinâmica observada na fotografia de Jinknss denuncia “...a manutenção de privilégios sociais e políticos enquanto se garante o funcionamento do sistema de dominação e a opressão dos corpos” (Berth, 2023, 193).

No último registro fotográfico analisado na figura de número 5, intitulado “Meu povo tem cor quente (2017)”, Jinknss consegue promover reflexão acerca dos agentes sociais presentes na fotografia que compõem a rotina do mercado do Porto da Beira do Ver-o-Peso, na pedra do peixe. Nesse local, os carregadores (homens transportadores de produtos em

caixas conduzidas na cabeça), feirantes e trabalhadores diversos estabelecem relações de compra, venda e logística com os atravessadores e consumidores que adquirem as mercadorias nesse espaço.

Figura 5. Meu povo tem cor quente



Fonte: Jinknss (2017).

Nesse registro, Jinknss captura as cores predominantes da paisagem que compõem o cenário iluminado pela luz do Sol ao amanhecer, mista às múltiplas cores das vestimentas das pessoas trabalhadoras da feira, em meio a transuência. Acreditamos proposital a legenda sugerir a relação com a narrativa do corpo afro-amazônico, dando singularidade à identidade cultural dos personagens por meio da pluralidade da condição humana que nomeia essas pessoas enquanto sujeitos históricos, democráticos, ocupantes do espaço urbano.

Uma vez mais, ao comentar sobre a mobilidade urbana, Berth (2023) permite-nos estabelecer semântica ao registro fotográfico de Jinknss, quando escreve:

É seguro dizer que é impossível fazer um debate honesto sobre democracia, transformação, justiça social, desigualdades e segregações socioespaciais sem considerar a mobilidade urbana como um elemento estruturante do funcionamento e das relações nas cidades. Além de essencial, é determinante analisar a fundo essa questão, sobretudo quando pensamos em uma cidade pautada pelas opressões de raça, de gênero e também de classe social (BERTH, 2023, p. 194).

Destaque-se aí que as experiências dos grupos humanos representados nos registros de Jinknss dentro das cidades são diferentes, embora comuns quanto à ameaça constante em

razão da conduta opressora e pela violência do lugar, feito narrativas em permanente comunicação. Desde então, a interseccionalidade, como defende Berth (2023), servirá como ferramenta de análise, uma vez que nunca poderemos modular a maneira como essas violências afetam, crianças, mulheres e homens trabalhadores do Ver-O-Peso.

Em síntese, considerando-se esses 5 registros fotográficos de Jinkns sob o aporte analítico/descritivo fotográfico e social de Barthes (1984); Joly (2007); Mota (2013); Rios, Costa e Mendes (2016); Hernandez e Ventura (2017); Viviane e Noronha (2021); Berth (2023), entre outros, buscou-se acentuar os aspectos dos signos, das imagens, da fotografia e das narrativas. Esse diálogo nos permitiu imprimir visibilidade à beleza, ao contexto histórico e aos desafios contemporâneos existentes, entre eles a decolonialidade: reflexos da condição socioeconômica presente em micro escala no Ver-O-Peso, como parte da realidade estrutural da cidade de Belém do Pará.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das necessidades expressas para o discernimento de Arte é o reconhecimento do trabalho dentro da própria origem: histórica e subjetiva. Visto que, ela também exerce poder sobre a expressão de sentimentos e sensações, das quais os sujeitos tomam para si o conhecimento a partir de seus mais variados significados e interpretações de vida. Portanto, entende-se que, para a compreensão de imagens e de todas as narrativas visuais nelas representadas, é imperativa a possibilidade de acesso ao amplo repertório de cenários, para que a assimilação das manifestações artísticas possa permitir a apreensão das interpretações narrativas, estabelecidas em acordo com as vivências de cada indivíduo.

Desse modo, ao interpretar os significados através dos registros fotográficos de Nayara Jinkns, pôde-se compreender como é urgente romper com as dinâmicas que corroboram o comportamento social coletivo vigente, o que perpassa pela conscientização de mulheres e homens de todos os grupos. Haja vista, nenhuma hierarquia ser saudável uma vez que produzem situações propícias para que a violência prospere permanentemente. Ademais, essa leitura demonstrou que os registros analisados se deslocam para além das fronteiras estéticas ao compor uma narrativa visual permeada por signos que refletem alternativas de resistência, diante dos obstáculos sociais enfrentados pela população registrada.

Nesse sentido, romper com essas dinâmicas também perpassa pelo processo de decolonização com enfoque nas relações sociais sob a influência da Arte, remetendo-se ao ambiente rico em narrativas da gente local, observada sob a lente de Jinkns. Haja vista, esses registros ensejarem as mais variadas possibilidades de interpretações e intervenções como

pauta da visão crítica sobre as relações entre as narrativas que ressaltam a vulnerabilidade dos espaços sociais marcantes da Amazônia brasileira.

Por conseguinte, entende-se que a discussão levantada neste artigo servirá de arcabouço para ampliar os estudos acerca da temática em evidência. Sobretudo, em face da permanência do conhecimento em constante vibração de construção do saber e a necessidade desse movimento para superar a visão de senso comum. Com isso, este trabalho necessita ser tratado como um ponto de referência que possibilita a apropriação do conhecimento e a evolução para embasar as discussões acerca do que representa o cenário em contexto a partir da Arte e das expressões artísticas presentes nos registros fotográficos analisados.

7 REFERÊNCIAS

BERTH, Joice. **Se a cidade fosse nossa: racismos, falocentrismos e opressões na cidade**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2023. 288p.

BARTHES, R. **A câmara clara: notas sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CIDADE, D. M. Fotografia e construção narrativa: algumas reflexões a partir do projeto A Cara da Rua. **Arco Design**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p. 74-84, jan. 2018. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcodesign/article/view/44064>. Acesso em: 6 abr. 2023.

CUNHA, J. A.; SANTOS, B. C. P.; ARAÚJO, M. L.; BRAGA, R. M. Q. L. **A (in)sustentabilidade da feira do Ver-o-Peso**. Belém: IBEAS - Instituto Brasileiro de Estudos Ambientais, Universidade Federal do Pará, 2022. Disponível em: <https://www.ibeas.org.br/conresol/conresol2022/IV-028.pdf>. Acesso em: 4 abr. 2023.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. São Paulo-SP: Atlas, 2007

HERNANDEZ, Fernando; VENTURA, Montserrat. **A Organização do Currículo por Projetos de Trabalho: O conhecimento é um caleidoscópio**. 5ª ed. Tradução Jussara Rodrigues. Porto Alegre: Artmed, 2017.

JINKNSS, Nayara. Entrevista. [jan. 2018]. Entrevistadora: Beatriz Medeiros. **IHATEFLASH**. Mulheres que fotografam: Naiara Jinknss – A paraense que faz de Belém sua modelo favorita. Disponível em: <https://ihateflash.net/zine/mulheres-que-fotografam-naiara-jinknss>. Acesso em: 3 abr. 2023.

JINKNSS, Nayara. Entrevista. [16 jun. 2020]. Entrevistadora: Leli Baldissera. **NÍTIDA**. Disponível: <https://nitidafotografia.wordpress.com/2020/06/16/nitida-entrevista-nay-jinknss/>. Acesso em: 5 abr. 2023.

JOLY, M. **Introdução à análise da imagem**. Lisboa: Edições 70, 2007.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. de A. **Fundamentos de Metodologia Científica**. 8ª ed. (atualização João Bosco Medeiros). São Paulo: Atlas, 2017.

LEAL, B. S. Vulnerabilidades: abordagens iniciais de um desafio à pesquisa. *In*: MIRANDA, C. M.; SOUSA, M. E. de; CARVALHO, C. A. de; LAGE, L. R. (orgs.). **Vulnerabilidades, narrativas e identidades**. Belo Horizonte: Editora PPGCOM-UFMG, 2020.

MIRANDA, C. M.; SOUSA, M. E. de; CARVALHO, C. A. de; LAGE, L. R. (orgs.). **Vulnerabilidades, narrativas e identidades**. Belo Horizonte: Editora PPGCOM-UFMG, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/50732/2/phellipyNarrativasDireitoTempo.pdf>. Acesso em: 5 abr. 2023.

MOTTA, L. G. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

NOBRE, I. de M. A fotografia como narrativa visual. **Revista Inter-Legere**, [S. l.], n. 5, p. 66-82, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/interlegere/article/view/4572>. Acesso em: 6 abr. 2023.

ORTEGA, Anna. Conheça a fotografia da artista paraense Nay Jinknss. **No Nada**, 14 nov. 2022. Disponível em: <https://www.nonada.com.br/2022/11/retratar-o-outro-como-alguem-que-se-ama-conheca-a-fotografia-de-nay-jinknss/>. Acesso em: 28 mar. 2024.

RIOS, S. O.; COSTA, J. M. A.; MENDES, V. L. P. S. A fotografia como técnica e objeto de estudo na pesquisa qualitativa. **Discursos fotográficos**, Londrina, v. 12, n. 20, p. 98-120, jan./jul. 2016. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/22542>. Acesso em: 6 abr. 2023.

VIVIANI, M. C. S.; NORONHA, D. P. de. Práticas decoloniais: A representação dos corpos pelo olhar de Nayara Jinknss. **Esferas**, Brasília, v. 3, n. 22, set./dez. 2021. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/13353>. Acesso em: 6 abr. 2023.

Submetido: 31/03/2024

Aceito: 24/10/2024