vetores-vertentes FOTÓGRAFAS DO PARÁ

Produção

Lei Rouanet
Incentivo a Projetos Culturais

das | Museu das Mulheres

CCBB
Centro Cultural Banco do Brasil

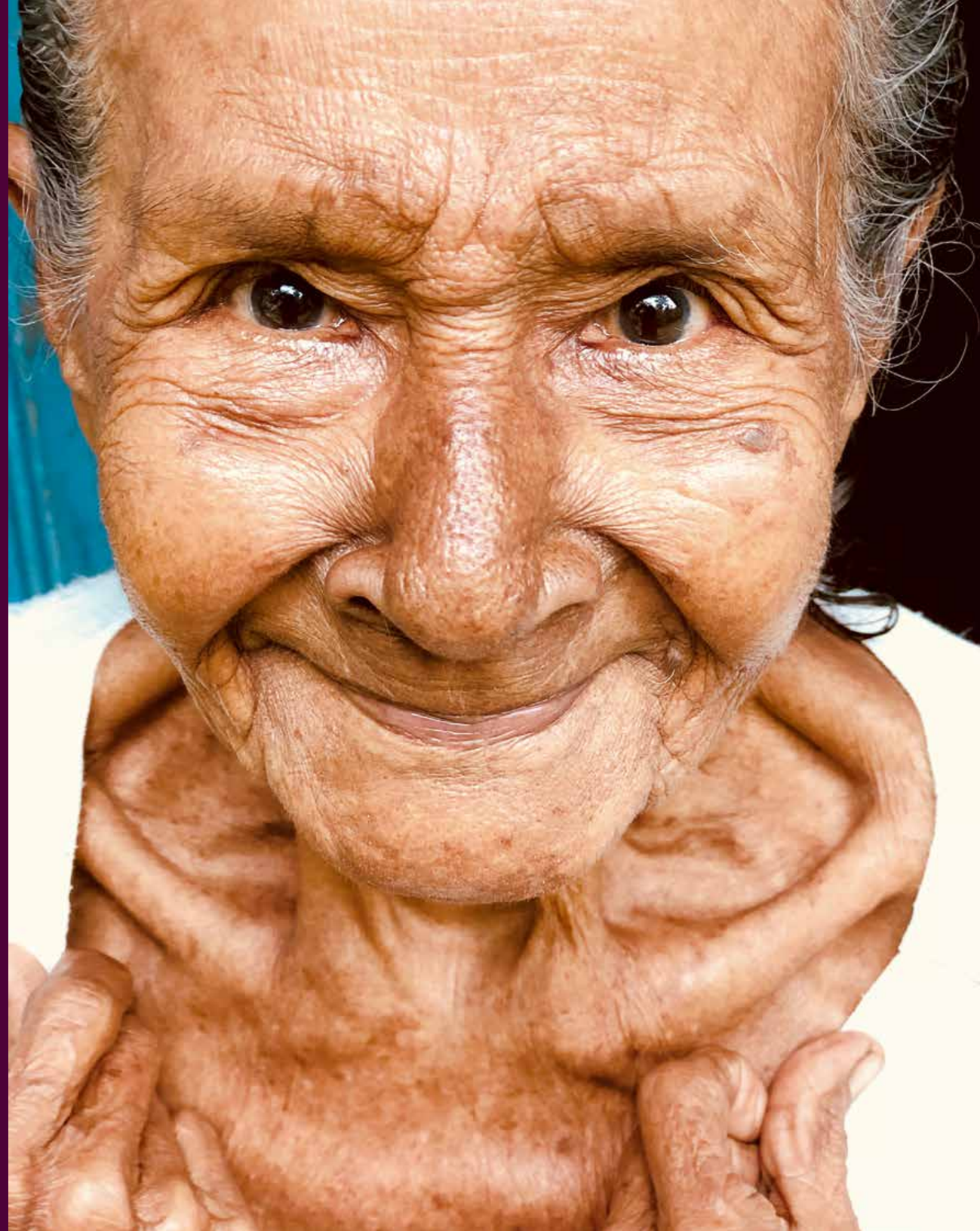
Realização

MINISTÉRIO DA CULTURA

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO

vetores vertentes

FOTÓGRAFAS DO PARÁ



Ministério da Cultura e **Banco do Brasil** apresentam

vetores-vertentes

FOTÓGRAFAS DO PARÁ

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

SP	08/03/25 - 05/05/25
BH	04/06/25 - 28/07/25
DF	26/08/25 - 26/10/25
RJ	11/02/26 - 27/04/26

Curadoria I Curated by **SISSA ANELEH**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Vetores vertentes : fotógrafas do Pará / curadoria/curated by Sissa Aneleh. -- São Paulo : Museu das Mulheres, 2025.

Edição bilíngue: português/inglês.
Vários autores.
ISBN 978-65-981709-1-2

1. Fotografia 2. Mulheres - Fotografias 3. Pará (PA) - Descrição I. Aneleh, Sissa.

25-265356 CDD-779.9

Índices para catálogo sistemático:

1. Fotografias 779.9

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

FSC
www.fsc.org
MISTO
Papel | Apoiando o manejo florestal responsável
Paper | Supporting responsible forestry
FSC® C011095

das | Museu das Mulheres

© 2025 Museu das Mulheres

Editora do Museu das Mulheres
www.museudasmulheres.com.br
Instagram @museudasmulheres

SUMÁRIO I *SUMMARY*

9 **TEXTO INSTITUCIONAL**
Institutional text

11 **TEXTO CURATORIAL**
Curatorial text

13 **EXPOSIÇÃO - CENÁRIO OCA**
Exhibition - Oca scenario

17 **EXPERIÊNCIA EM REALIDADE EXPANDIDA NA OCA**
Expanded reality experience in the Oca

20 **O QUE AS MULHERES PODEM COM UMA CÂMERA NA MÃO? QUANTAS VISUALIDADES AMAZÔNICAS EXISTEM?**
What can women do with a camera in hand? How many Amazonian visualities exist?

22 **NÚCLEO P&B**
B&W Section

74 **NÚCLEO AÇAÍ**
Açaí Section

132 **INSTALAÇÃO AROMÁTICA ICAMIABAS**
Icamiabas aromatic installation

136 **NÚCLEO BACABA**
Bacaba Section

175 **ENSAIOS POR SISSA ANELEH**
Essays by Sissa Aneleh

176 **PESQUISA-EXPOSIÇÃO: NOTAS SOBRE SINGULARIDADE FEMININA, FOTOGRAFIA BRASILEIRA E ESCOLHAS CURATORIAIS**
Research-exhibition: Notes on female singularity, Brazilian photography and curatorial choices

179 **A IMAGÉTICA AMAZÔNICA E O INVENTÁRIO DA VIDA NA AMAZÔNIA SOB O OLHAR FEMININO**
Amazonian imagery and the inventory of life in the Amazon through a female lens

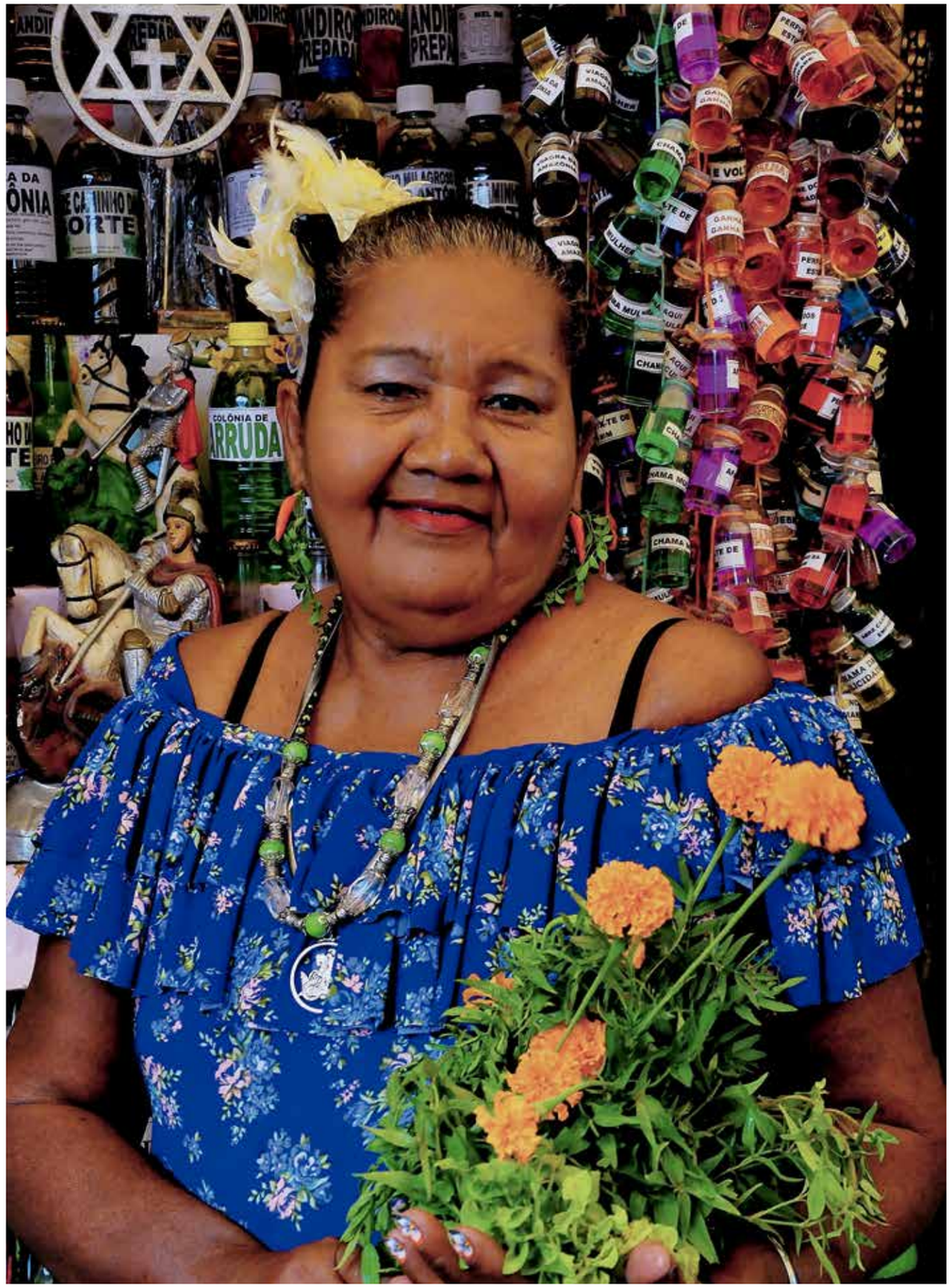
185 **ENTRE O REALCE DA REALIDADE E O IMAGINÁRIO MÁGICO AMAZÔNICO**
Between enhancing reality and the magical Amazonian imaginary

200 **GESTAÇÕES EXPERIMENTAIS, HÍBRIDAS E CONCEITUAIS NA FOTOGRAFIA ARTÍSTICA FEMININA DO PARÁ**
Experimental, hybrid and conceptual gestations in female artistic photography from Pará

205 **ENSAIOS TRADUZIDOS**
Translated essays

218 **FOTÓGRAFAS**
Women Photographers

222 **CRÉDITOS**
Credits



O Banco do Brasil apresenta e patrocina a exposição **Vetores-Vertentes: Fotógrafas do Pará**, com obras que retratam potentes expressões visuais produzidas por mulheres da Amazônia.

Com curadoria de Sissa Aneleh, a mostra propõe uma experiência imersiva que transita entre a experimentação artística e a documentação social, por meio de fotografias, foto-objetos, instalações fotográficas, vídeos, fotonovelas, jornais fotográficos e áudio, construídos por 11 fotógrafas, ao longo de mais de 40 anos de produção.

A exposição é um convite à reflexão sobre a identidade, a memória e o território da região, destacando a importância da representatividade e da autonomia das mulheres na construção de narrativas visuais que traduzem a riqueza cultural e social da Amazônia.

A seleção desse projeto, por meio do Edital de Patrocínios, demonstra o compromisso do Banco do Brasil em promover a equidade de gênero, fortalecer as expressões artísticas regionais, além de enriquecer o cenário cultural brasileiro.

O Centro Cultural Banco do Brasil, ao realizar essa exposição, fortalece a conexão dos brasileiros com a cultura, contribui para dar visibilidade a produções artísticas que ampliam o olhar sobre a diversidade cultural do país e materializa iniciativas que reconhecem o papel das mulheres na construção de nossa identidade.

*Banco do Brasil presents and sponsors the exhibition **Vetores-Vertentes: Women Photographers from Pará**, showcasing powerful visual expressions created by women from the Amazon.*

Curated by Sissa Aneleh, the show offers an immersive experience that navigates between artistic experimentation and social documentation through photographs, photo-objects, photographic installations, videos, photo-novels, photographic newspapers, and audio, all created by 11 photographers over more than 40 years of production.

Vetores-Vertentes: Photographers from Pará invites reflection on the identity, memory, and territory of the region, highlighting the importance of representation and the autonomy of women in shaping visual narratives that reflect the cultural and social richness of the Amazon.

The selection of this project, through the Call for Proposals, demonstrates Banco do Brasil's commitment to promoting gender equity, strengthening regional artistic expressions, and enriching the Brazilian cultural landscape.

By hosting this exhibition, the Centro Cultural Banco do Brasil strengthens the connection between Brazilians and culture, contributes to giving visibility to artistic productions that broaden the view of the country's cultural diversity, and materializes initiatives that recognize the role of women in shaping our identity.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

“Declaro que uma única exposição para apresentar a **dimensão histórica, poética e estética** das fotografias artísticas de mulheres amazônicas nunca será suficiente.”

Sissa Aneleh

A exposição **Vetores-Vertentes: Fotógrafas do Pará**, projeto do Museu das Mulheres, acontece sob a luz do feminino amazônico que se autoilumina de produção fotográfica na região Norte há mais de quatro décadas. Com um recorte curatorial decolonial pautado na pluralidade da visualidade amazônica - tradicional, híbrida e experimental -, exibimos cerca de 160 obras, somando fotografias, jornais de arte, propostas fotográficas, áudios e vídeos. Pela primeira vez reunidas em uma exposição coletiva, três gerações de fotógrafas estão presentes: Bárbara Freire, Cláudia Leão, Leila Jinkings, Paula Sampaio e Walda Marques, seguidas de Evna Moura, Nay Jinknss, Nailana Thiely e Renata Aguiar. Finalmente, Deia Lima e Jacy Santos, da novíssima geração, confirmam a tradição fotográfica regional.

Estas artistas apresentam em seus trabalhos os vetores e as vertentes identificados em uma produção entremeada pelo realce da realidade e o realismo fantástico, da fotografia de viagem pela Amazônia e pelo mundo à grafia de luz entre mulheres, religiosidades, naturezas e outras paisagens, além da experimentação fotográfica em diálogo com a arte contemporânea e o hibridismo amazônico. Expõe-se, sobretudo, a construção de uma autonomia artística, tanto na produção voltada para a invenção de novas imagens quanto para o registro documental sob influência da gênese da cultura amazônica e de identidades locais.

Por dentro da floresta fotográfica que trouxemos para o CCBB, encontra-se o filme em realidade virtual “MUKATU’HARY”, que nos leva para dentro do ritual de cura de Maputyra Guajajara, guardiã brasileira da cura ancestral. Aproveite a proteção que ela oferece nesta experiência de realidade expandida com imersão na musicalidade e na ritualidade indígenas. Os figurinos e artefatos utilizados no filme são exibidos aqui, aproximando nosso olhar do patrimônio feminino que compõe o acervo do museu. Apresentamos novas formas de fruição de obras com o entrelaçamento de tecnologia, mulheres e fotografias espalhadas pelo espaço arquitetônico, acessadas por meio da interatividade com realidade aumentada. A exposição reserva espaço especial para a Instalação “Icamiabas”, com composições aromáticas que promovem o encontro com a região Nhamundá, na Amazônia.

Declaro que uma única exposição para apresentar a dimensão histórica, poética e estética das fotografias artísticas de mulheres amazônicas nunca será suficiente - são muitas fotógrafas, são muitas artistas, são muitas mulheres: somos muitas. A história das mulheres na Amazônia não para. Seguiremos construindo nossos capítulos na fotografia brasileira, cuja visualidade regional-local é a maior riqueza imagética!

SISSA ANELEH
Curadora
Historiadora da Arte
Diretora do Museu das Mulheres

***Vetores-Vertentes: Women Photographers from Pará**, a project by Museu das Mulheres, unfolds under the luminous force of the Amazonian feminine, self-illuminating through photographic production in Brazil's Northern region for over four decades. With a decolonial curatorial approach grounded in the plurality of Amazonian visuality—traditional, hybrid, and experimental—we present around 160 works, including photographs, art journals, photographic proposals, audio recordings, and videos. For the first time brought together in a collective exhibition, three generations of photographers are represented: Bárbara Freire, Cláudia Leão, Leila Jinkings, Paula Sampaio, and Walda Marques, followed by Evna Moura, Nay Jinknss, Nailana Thiely, and Renata Aguiar. Finally, Deia Lima and Jacy Santos, from the newest generation, uphold the regional photographic tradition.*

These artists' works map out the vectors [vetores] and streams [vertentes] that define their production, weaving between the enhanced reality and the fantastic realism, from travel photography across the Amazon and beyond to the inscription of light among women, spiritualities, landscapes, and nature. Their practice extends to photographic experimentation in dialogue with contemporary art and the hybrid aesthetics of the Amazon. Above all, the exhibition highlights the construction of artistic autonomy, both in the invention of new imagery and in documentary records shaped by the origins of Amazonian culture and local identities.

Within the photographic forest we have brought to CCBB, visitors will find the virtual reality film MUKATU'HARY, which transports us into the healing ritual of Maputyra Guajajara, a Brazilian guardian of ancestral healing. Embrace the protection she offers in this expanded reality experience, immersed in the musicality and rituality of Indigenous traditions. Costumes and artifacts used in the film are also displayed here, drawing our gaze closer to the feminine heritage housed within the museum's collection. We introduce new ways of engaging with the artworks, intertwining technology, women, and photography, scattered throughout the architectural space and accessed through interactive augmented reality. The exhibition features a special space for the Icamiabas installation, with aromatic compositions that evoke an encounter with the Nhamundá region in the Amazon.

Let it be known that no single exhibition can fully encompass the historical, poetic, and aesthetic depth of the artistic photography created by Amazonian women—there are too many photographers, too many artists, too many women: we are too many. The history of women in the Amazon does not pause. We will continue to write our chapters in Brazilian photography, where regional-local visuality remains its richest imagistic treasure!

SISSA ANELEH
Curator
Art Historian
Director of Museu das Mulheres

Experiência em Realidade Expandida na Oca

Expanded Reality Experience in the Oca

Exibição de filme em realidade virtual | *Virtual reality movie screening*

MUKATU'HARY

Filme em realidade virtual cinemática.
Direção e Roteiro: Sissa Aneleh.
Duração: 7 minutos.
Formato: VR 360 monoscópico.
Gênero: ficção experimental.

Sinopse: o filme MUKATU'HARY* leva o espectador para dentro de um ritual de cura em uma aldeia indígena com paisagem milenar, oferecendo uma experiência de imersão na musicalidade e na ritualidade ancestrais da curandeira Maputyra Guajajara.

*MUKATU'HARY significa curandeira.

MUKATU'HARY

Cinematic virtual reality movie.
Director & Screenwriter: Sissa Aneleh.
Duration: 7 minutes.
Format: VR 360 monoscopic.
Genre: experimental fiction.

Synopsis: MUKATU'HARY immerses the viewer in a healing ritual within an Indigenous village set against an ancient landscape. This experience offers an immersive experience in the ancestral musicality and ritualistic practices of the healer, Maputyra Guajajara.*

** MUKATU'HARY means healer.*

Figurino e objetos de cena do filme MUKATU'HARY

Costume and scene objects from the film MUKATU'HARY

Mulheres Indígenas Guajajara | *Guajajara Indigenous Women*
Acervo Museu das Mulheres | *Museu das Mulheres Collection*

GANGÁ HE'ARA
Tiara
Penas de arara e pássaro

XIWA PIWAYA
Bracelete
Penas de pássaro

TAPOY
Vestido
Materiais diversos

YWYRAHU PÉPÓ KWER
Yura Ru
Pena de gavião real para limpeza

MARAKÁ
Maracá
Cabaça

KAWAW PINÓ
Vasilha de palha
Palha

GANGÁ HE'ARA
Cocar maior
Penas de arara e papagaio

AMOMIKAW
Enfeite de cabelo Mutum
Penas de pássaro

IRYKÂ REZINA
Defumação

KUY
Cuia
Cabaça

GANGÁ HE'ARA
Tiara
Macaw and Bird Feathers

XIWA PIWAYA
Bracelet
Bird Feathers

TAPOY
Dress
Various Materials

YWYRAHU PÉPÓ KWER
Yura Ru
Hawk Feather for Cleaning

MARAKÁ
Maraca
Gourd

KAWAW PINÓ
Straw Vessel
Straw

GANGÁ HE'ARA
Larger Cocar
Macaw and Parrot Feathers

AMOMIKAW
Hair Ornament Mutum
Bird Feathers

IRYKÂ REZINA
Smudging

KUY
Bowl
Gourd

O que as mulheres podem com uma câmera na mão?

Quantas visualidades amazônicas existem?

Ao longo do percurso entre alas, salas e raízes históricas, a exposição **Vetores-Vertentes: Fotógrafas do Pará** cria um rizoma de gêneros da fotografia que perpassa o subjetivo e o documental, demonstrando os estilos e as temáticas predominantes nesta seleção de artistas das gerações de 1980/90 e de 2000/20. O regionalismo exaltado é o exemplo da pluralidade cultural, dotado de resistência, referência, vitalidade e singularidade locais, por vezes representadas nas obras aqui expostas.

São exibidos matizes estético-poéticos da fotografia do Pará, ressaltando que a pedra de toque é considerar que estamos exibindo a fotografia amazônica norteada pelo afeto, atravessada pelos rios estilísticos das artistas reunidas entre salas, gerações e águas do feminino. Esta produção do período de transição entre séculos comprova a historicidade e a consolidação da fotografia como capítulo da arte brasileira, aqui apresentada foto a foto. Embora reconheçamos a existência de um sem-número de outras fotografias, estas são a gênese de vertentes próprias e vetores culturais que exaltam a potência da arte fotográfica realizada por mulheres.

O percurso expositivo reverbera territorialidade, afeto e memória; nele, apresenta-se a originalidade fotográfica feminina amazônica, que se voltou para experiências alquímicas e a reinterpretação de vertentes de movimentos nacionais e internacionais. Ao mesmo tempo, expandiu-se na fotografia documental sob os vetores da cultura e do imaginário amazônicos, contribuindo para a formação de inventários imagéticos ao registrar a diversidade cultural e de identidades regionais - indígenas, afro-indígenas, quilombolas, caboclas, ribeirinhas e, por extensão, totalmente brasileiras.

Assim, a exposição pretende estimular a valorização desta produção, criar novos conhecimentos e reconhecer a importância da identidade artística regional amazônica. Diante destas afirmações, considero essenciais os aspectos territoriais, sociais, multiculturais e ancestrais, os quais são levados além-fronteiras - com a mesma afetividade - seguindo ao encontro de outras identidades brasileiras e intercontinentais.

O afeto fotográfico prova ser obra de arte revolucionária em grande parte das salas expositivas. Aprazme avisar que esse mesmo sentimento percorre toda a mostra e permanecerá reverberando em você e em nós. Este é o nosso permanente *instante decisivo!*

What can women do with a camera in hand?

How many Amazonian visualities exist?

Throughout the journey across halls, rooms, and historical roots, the exhibition Vetores- Vertentes: Women Photographers from Pará weaves a rhizome of photographic genres that navigate the subjective and the documentary, showcasing the predominant styles and themes in this selection of artists from the 1980s/90s and 2000s/20s generations. The exaltation of regionalism stands as an example of cultural plurality, imbued with resistance, reference, vitality, and local uniqueness—often times represented in the works exhibited here.

Aesthetic-poetic nuances of photography from Pará are displayed, emphasizing that the keystone is to consider that we are presenting Amazonian photography guided by affection, traversed by the stylistic rivers of the artists brought together across rooms, generations, and the feminine waters. This production, from a period of transition between centuries, affirms the historicity and consolidation of photography as a chapter of Brazilian art, here presented frame by frame. While we acknowledge the vast number of existing photographs, these represent the genesis of distinct streams and cultural vectors that elevate the power of photographic art created by women.

The exhibition path reverberates with territoriality, affection, and memory; it unveils the originality of Amazonian women's photography, which has embraced alchemical experiences and the reinterpretation of streams of national and international movements. At the same time, it has expanded into documentary photography, shaped by the vectors of Amazonian culture and imagination, contributing to the formation of visual inventories that document the diversity of cultures and regional identities—Indigenous, Afro-Indigenous, Quilombola, Cabocla, Ribeirinha, and, by extension, profoundly Brazilian.

Thus, the exhibition seeks to foster appreciation for this production, generate new understandings, and acknowledge the prominence of Amazonian regional artistic identity. Given these affirmations, I consider territorial, social, multicultural, and ancestral aspects to be essential, as they transcend borders, maintaining the same sense of affection in encounters with other Brazilian and intercontinental identities.

Photographic affection emerges as a revolutionary work of art in many of the exhibition rooms. It is my pleasure to say that this same feeling flows through the entire exhibition and will continue to resonate in you and in us. This is our permanent decisive moment!

núcleo p&b

Neste núcleo, os vetores-vertentes exibem a força da visualidade amazônica plural preconizada na região desde os anos de 1980 até os dias de hoje. A historicidade da fotografia em preto e branco é essencial no inventário imagético que revela a Amazônia urbana, ribeirinha, quilombola, indígena e da floresta que se quer intocável e preservada.

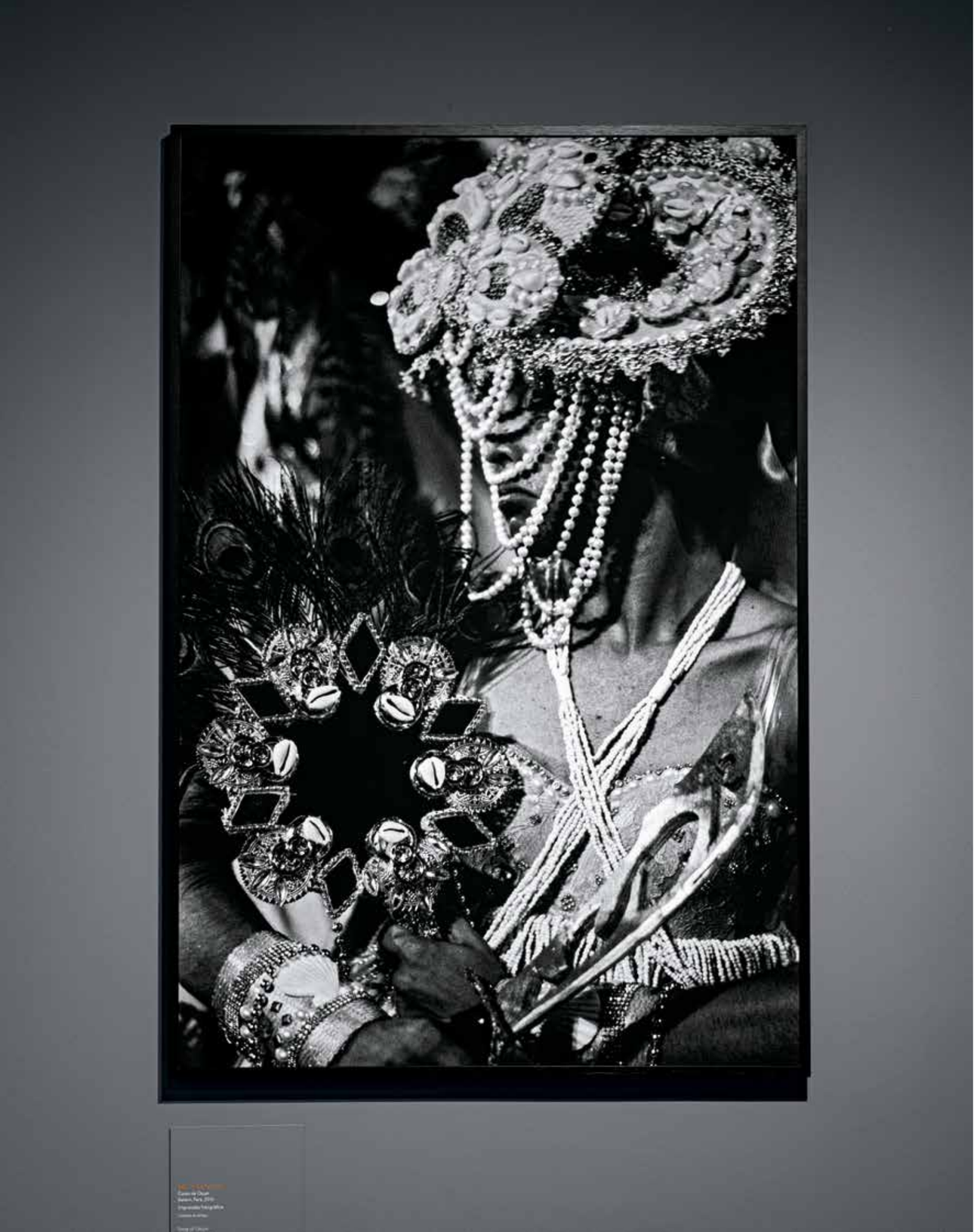
No centro das fotografias, o feminino permanece presente, somando-se à diversidade humana, ao local e regional, ao tradicional e contemporâneo, além de outros quereres fotográficos.

O afeto fotográfico avança, ganha mil tonalidades do preto e do branco, unindo fotografias de negativos e de arquivos digitais, sobretudo apresentando gerações de artistas que comprovam a tradição fotográfica amazônica com contribuição inigualável de mulheres. Ao transmutar-se em memória, documento e história do Pará, da Amazônia e do Brasil, esta produção fotográfica artística feminina reafirma sua importância na história da fotografia brasileira.

In this section, the vectors-streams showcase the strength of Amazonian visuality, which has shaped the region's imagery since the 1980s and continues today. The historicity of black-and-white photography plays a central role in the visual inventory that reveals the Amazon's urban, riverside, quilombola, Indigenous, and forest communities—places that seek to remain untouched and preserved.

At the heart of these photographs, the feminine presence remains constant, intertwining with human diversity, local and regional perspectives, tradition and contemporaneity, and other photographic desires.

Photographic affection expands, embracing a thousand tonalities of black and white, merging negatives with digital archives. Above all, it presents generations of artists who solidify the Amazonian photographic tradition, with an unparalleled contribution from women. As it transmutes into memory, document, and historical record of Pará, the Amazon, and Brazil, this body of artistic photography by women reaffirms its significance in the history of Brazilian photography.



PAULA SAMPAIO
Ensaio Religio
Maria Camilo Neves da Silva. Benzedeira. Comunidade Quilombola de Batuque, Pará, 2003
Impressão Fotográfica
Coleção de artista

Religiou Essay
Maria Camilo Neves da Silva. Healer. Quilombola Community of Batuque, Pará, 2003

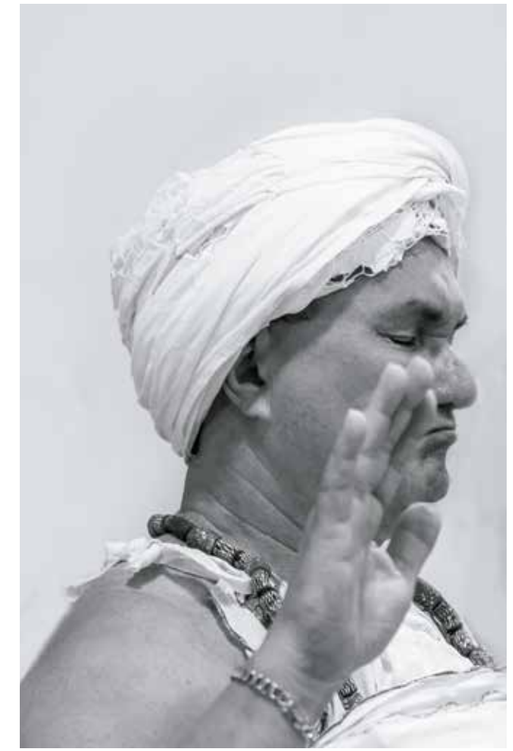
NAY JINKNSS
Sem título
Quilombo de Macapazinho, Castanhal, Pará, 2013
Impressão fotográfica
Coleção da artista

Untitled
Quilombo of Macapazinho, Castanhal, Pará, 2013

obras

LEILA JINKINGS
Canoa e Barra de Saia Vila Caraparu, Pará, 1984
fotografia P&B

Coleção da artista



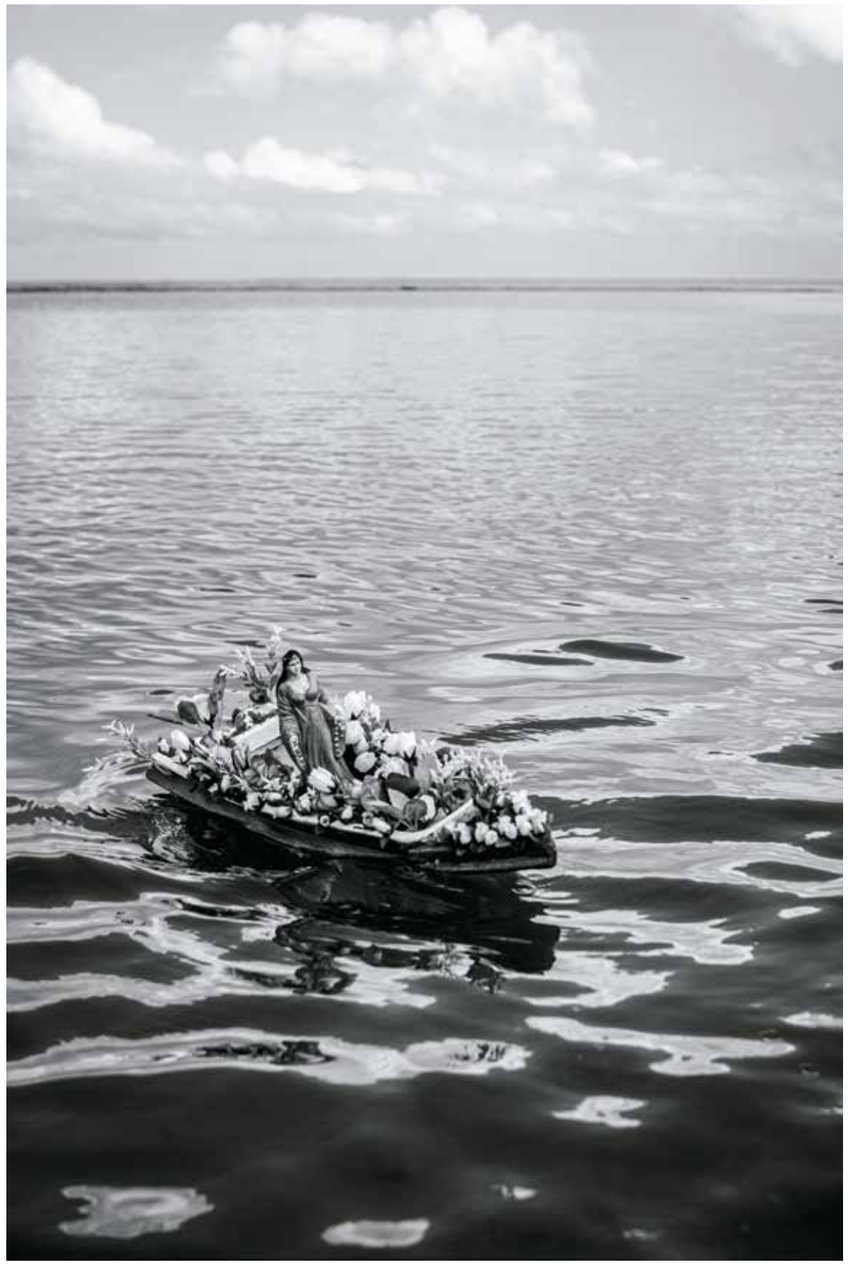
NAILANA THIELY

Festa em homenagem ao "Orisá Odé" e 40 anos de sacerdócio do Bàbálorisá Walmir da Luz Fernandes, na Associação Afro-religiosa "Omô Odé" (templo da religião africana ILE ASÉ AGÁ ARO NÍLE Nação Ketú), em Belém, 2020
fotografia P&B

Coleção da artista

JACY SANTOS
Milagre dos Peixes - PAE Santo Antônio II Abaetetuba, Pará, 2020
fotografia digital P&B

Coleção da artista

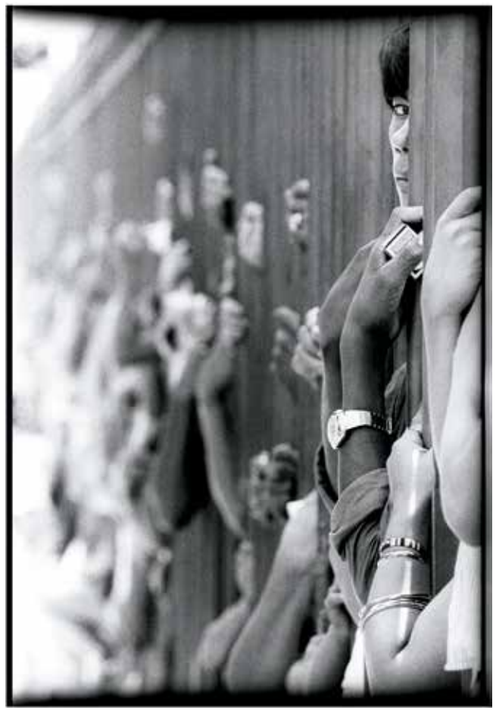


JACY SANTOS
Canto de Iemanjá III
Praia de Beja, Abaetetuba, Pará, 2024
fotografia P&B

Coleção da artista

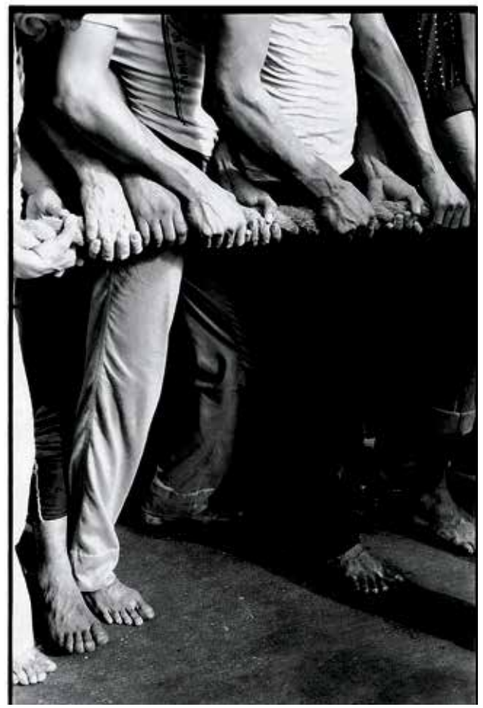
JACY SANTOS
Canto de Oxum
Belém, Pará, 2016
fotografia P&B

Coleção da artista



LEILA JINKINGS
Grade, Espera pela Santa, no Círio de Nazaré, CAN, 1983
fotografia P&B

Coleção da artista

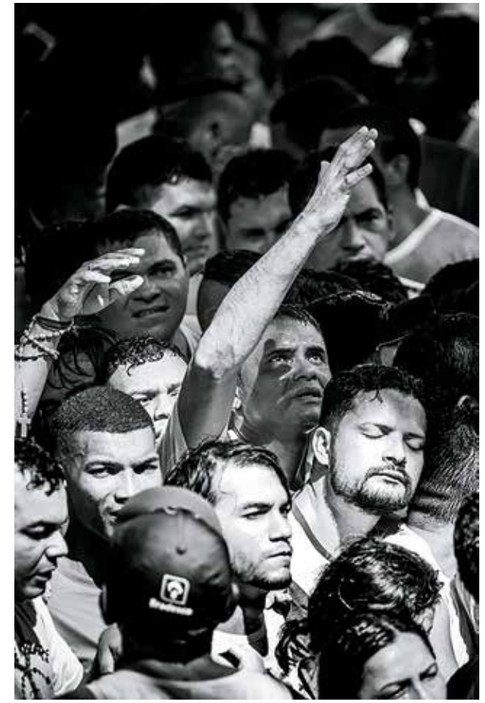


LEILA JINKINGS
Corda, Romeiros seguram a corda do Círio de Nazaré, 1983
fotografia P&B

Coleção da artista

PAULA SAMPAIO
Série *Nós*
Abaetuba, Pará, 2005
fotografia P&B

Coleção da artista



NAILANA THIELY
Promesseiros
Círio de Nazaré, Belém, Pará, 2017
fotografia P&B

Coleção da artista

NAILANA THIELY
Orla de Macapá Fortaleza de São José
Macapá, AP, 2016
fotografia P&B

Coleção da artista

PAULA SAMPAIO
Projeto Antônios e Cândidas tem sonhos de sorte
Rodovia Belém-Brasília, Paragominas, Pará, 2005
fotografia P&B

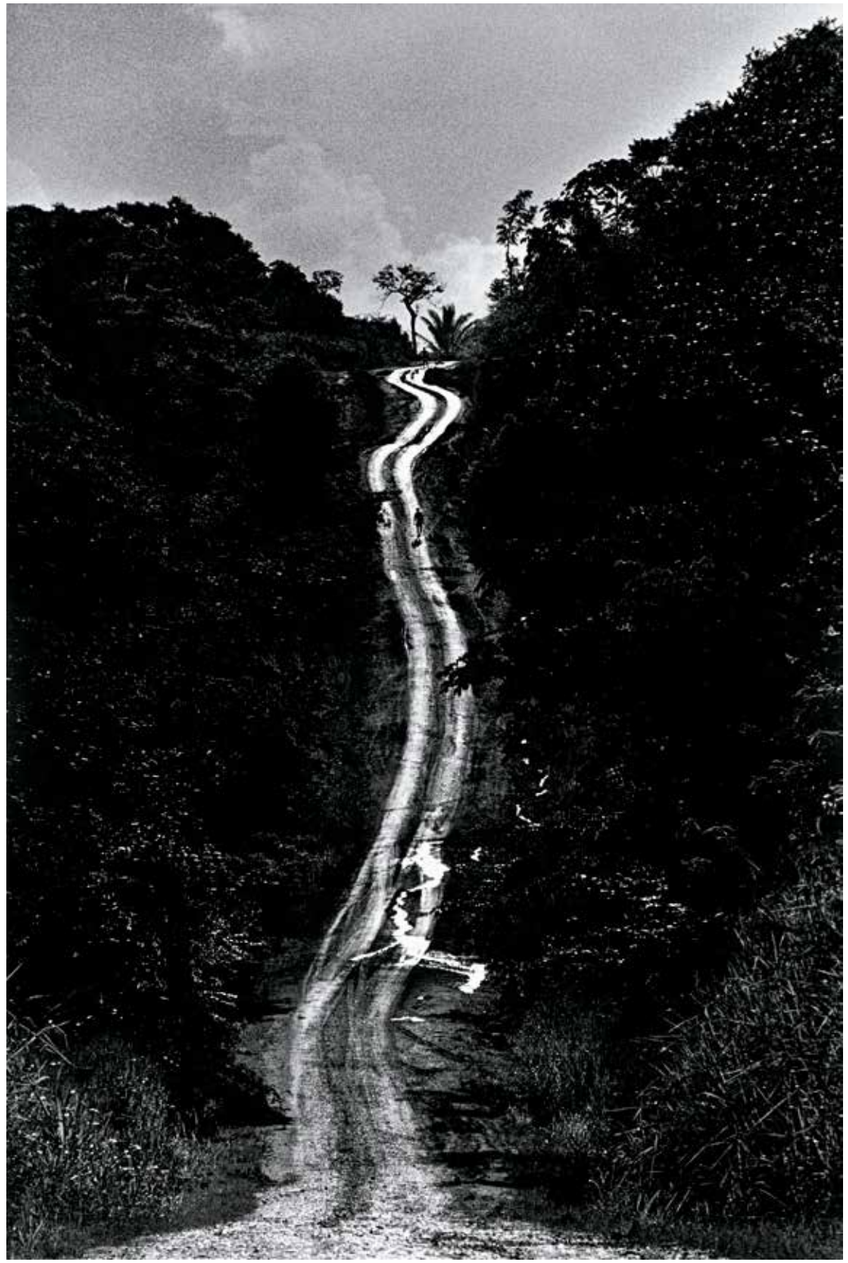
Coleção da artista

NAILANA THIELY
Barqueiro busca sinal de internet em Breves, Pará, 2017
fotografia P&B

Coleção da artista

NAILANA THIELY
Pescador demonstra organização de sua rede
Chaves, Marajó, Pará, 2017
fotografia P&B

Coleção da artista



PAULA SAMPAIO
Projeto Antônios e Cândidas têm sonhos de sorte
Rodovia Transamazônica, Medicilândia, Pará, 1997
fotografia P&B

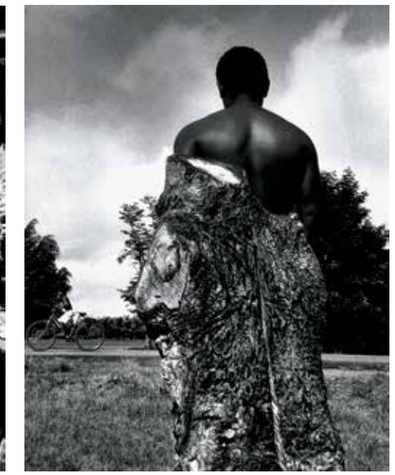
Coleção da artista

PAULA SAMPAIO
Série *Nós*
Baixo Tocantins, Pará, 2003
fotografia P&B

Coleção da artista

PAULA SAMPAIO
Série *Nós*
Baião, Pará, 2003
fotografia P&B

Coleção da artista



PAULA SAMPAIO
Série *Nós*
Santa Izabel, Pará, 2004
fotografia P&B

Coleção da artista

WALDA MARQUES
Série *Marajoaras*, 2005
fotografia P&B (políptico)

Coleção da artista

LEILA JINKINGS
Greta - Cartaz anuncia o show do dia na Boate Aquarius
Série *Travestis, Brasília, DF*, 1980
fotografia P&B

Coleção da artista

LEILA JINKINGS
Pedaços - Performance da travesti Sarah, inspirada na cantora Simone
Série *Travestis, Brasília, DF*, 1980
fotografia P&B

Coleção da artista

LEILA JINKINGS
Samanta - Performance da travesti Samanta, inspirada na cantora Zezé Mota
Série *Travestis, Brasília, DF*, 1980
fotografia P&B

Coleção da artista

LEILA JINKINGS
Samanta- Performance da travesti Samanta, inspirada na cantora Zezé Mota
Série *Travestis, Brasília, DF*, 1980
fotografia P&B

Coleção da artista

EVNA MOURA
Tieta, Série *Vendedoras de Ervas do Mercado Ver-o-Peso*
Belém, Pará, 2016
fotografia P&B

Coleção da artista

WALDA MARQUES
Faz querer quem não me quer – Aranha Rica, 2010
fotografia P&B

Coleção da artista

LEILA JINKINGS
Batuque Cubano. Habana Vieja - Cuba, 1985
fotografia P&B

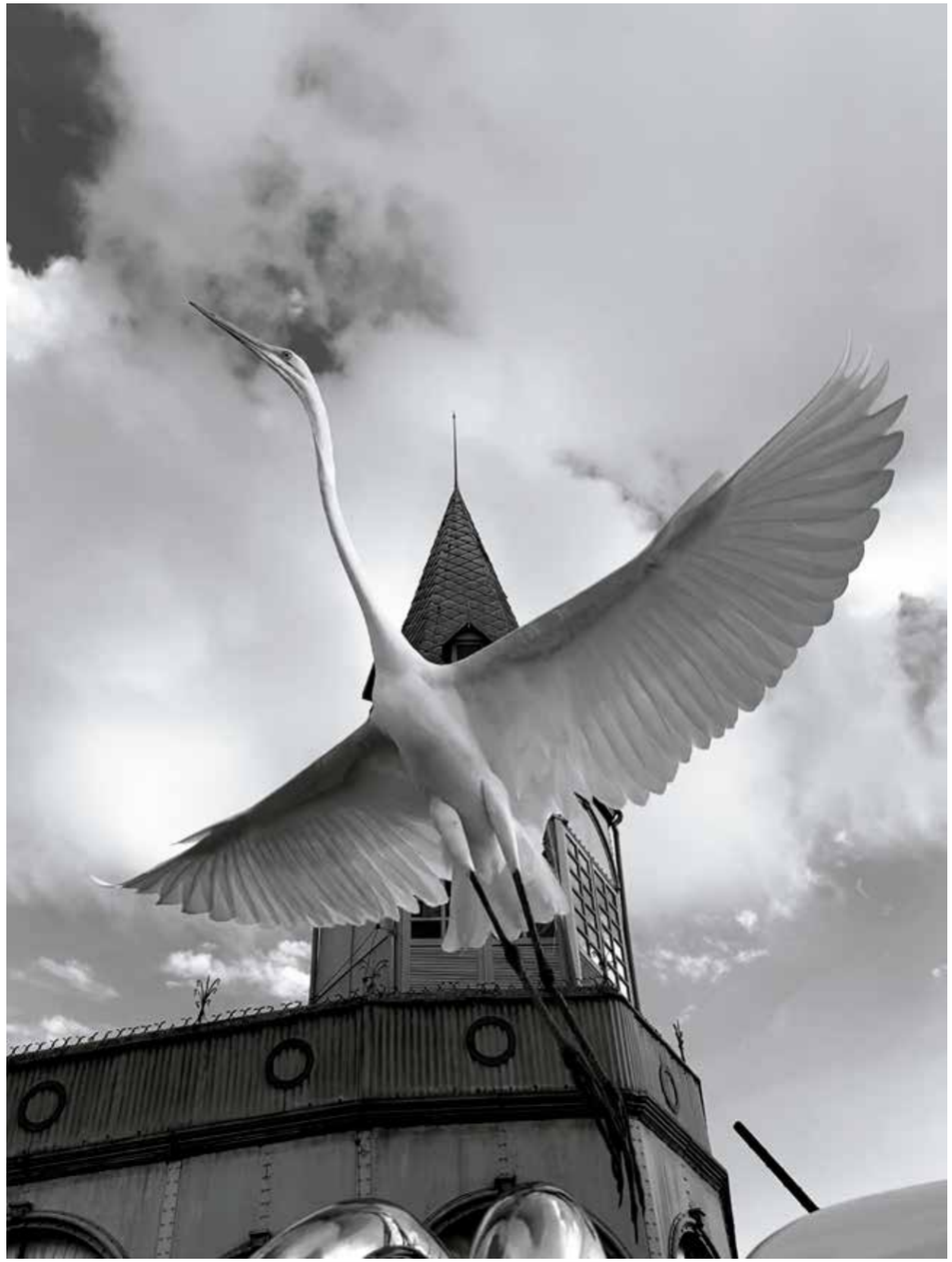
Coleção da artista

LEILA JINKINGS
Basta! - Manifestação Movimento Panelas Vazias é reprimida em frente ao Palácio do Planalto – Distrito federal, 1981
fotografia P&B

Coleção da artista

LEILA JINKINGS
Arrastada - Manifestação Movimento Panelas Vazias é reprimida em frente ao Palácio do Planalto – Distrito federal, 1981
fotografia P&B

Coleção da artista

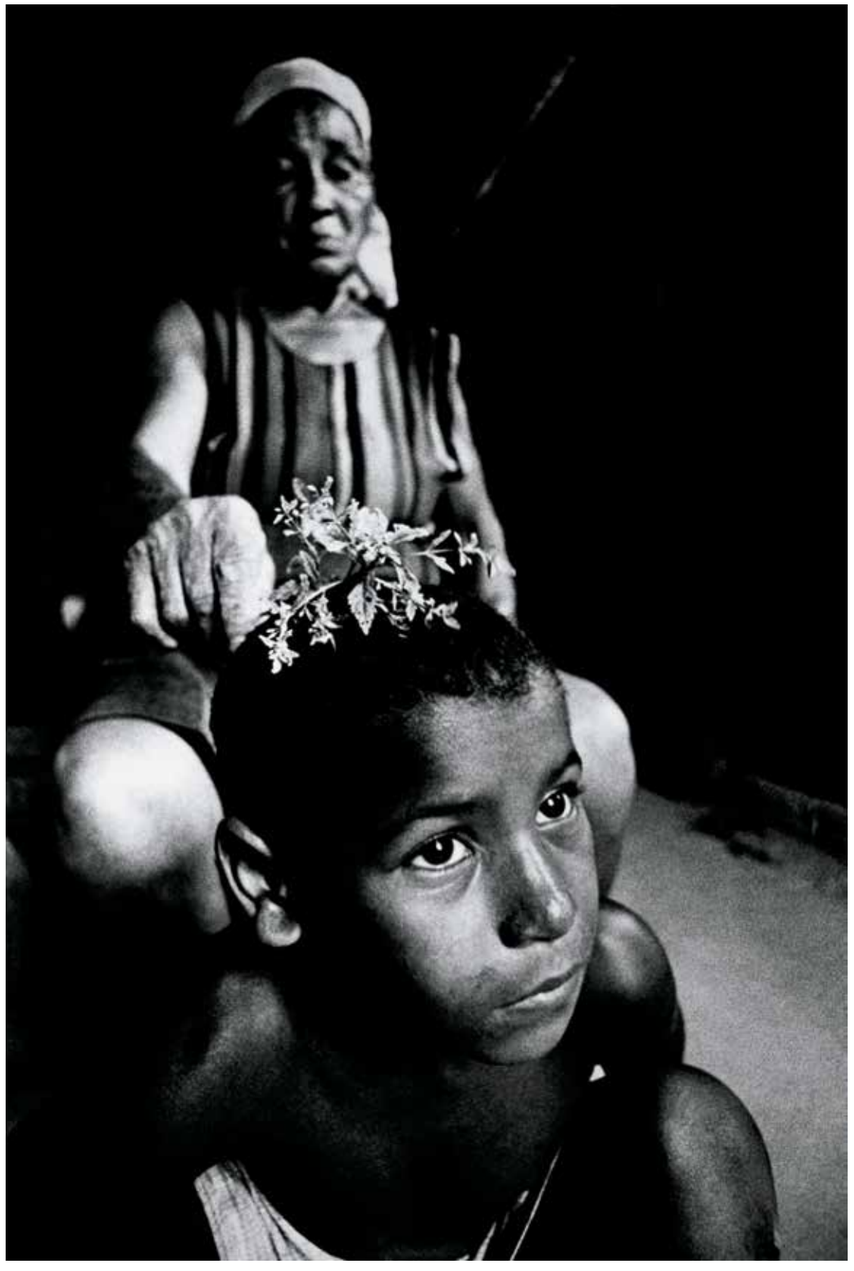


NAY JINKNSS
Raio de Luz. Pedra do Peixe.
Mercado do Ver-o-Peso, Belém, 2022
fotografia P&B (díptico)

Coleção da artista

NAY JINKNSS
Sem titulo
Quilombo de Macapazinho, Castanhal, Pará, 2013
fotografia P&B

Coleção da artista

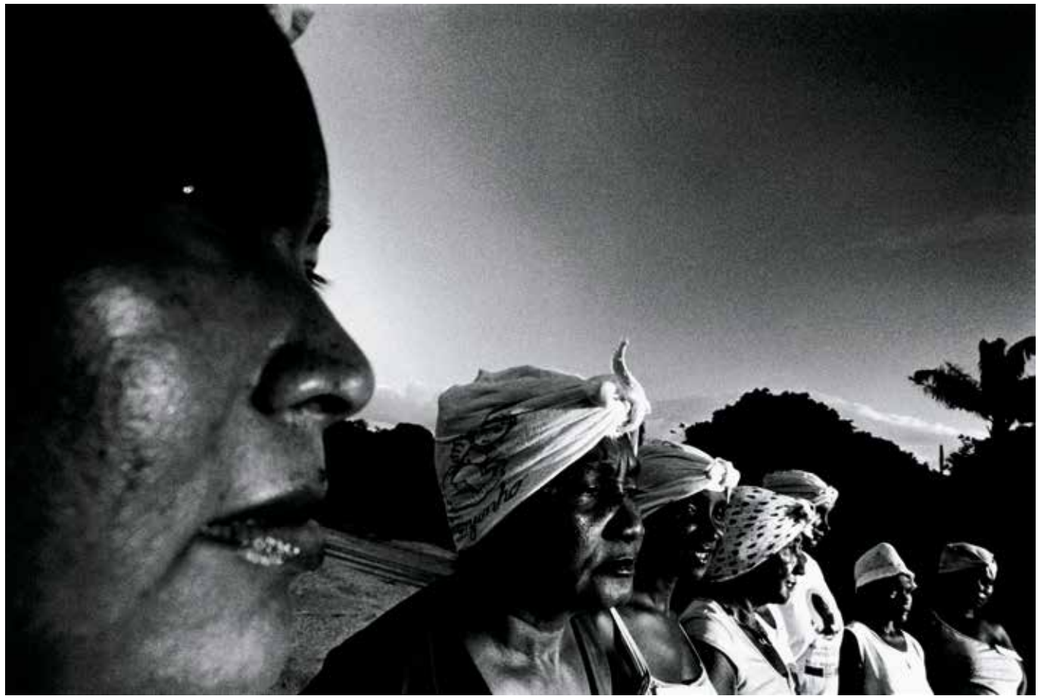


PAULA SAMPAIO
Ensaio *Refúgio - Maria Camilo Neves da Silva. Benzedeira.*
Comunidade Quilombola de Bailique, Pará, 2003
fotografia P&B

Coleção da artista

NAILANA THIELY
Dona Maria mostra seu cachimbo artesanal
Quilombo Gurupá Miri Arquipélago do Marajó, Pará, 2020
fotografia P&B

Coleção da artista



PAULA SAMPAIO
Ensaio *Refúgio*
Comunidade Quilombola de Bailique Oeiras do Pará, Pará, 2003
fotografia P&B

Coleção da artista

WALDA MARQUES
Românticos de Cuba. Santa Clara-Havana. Havana, Cuba, 2008
fotografia P&B

Coleção da artista

PAULA SAMPAIO
Ensaio *Refúgio*
Acará, 2006
fotografia P&B

Coleção da artista

PAULA SAMPAIO
Série *Nós*
Rio Azul, Acre, 2004
fotografia P&B

Coleção da artista

JACY SANTOS
Sem título
Comunidade Quilombola da Tomázia, Cametá, Pará, 2024
fotografia P&B

Coleção da artista

JACY SANTOS
Sem título
Comunidade Quilombola da Tomázia, Cametá, Pará, 2024
fotografia P&B

Coleção da artista

EVNA MOURA
Sem título, nº1 - Série *Afeto Orgânico*
Região Metropolitana de Belém, 2000 - 2014
fotografia P&B

Coleção da artista

núcleo açaí

Neste núcleo da cor do açaí, as indígenas guerreiras icamiabas representam nossa ancestralidade brasileira, apontando para as narrativas visuais que destacam o registro fotográfico do universo feminino amazônico tão mágico, vasto e plural. Ao percorrer o núcleo com o olhar, visitantes encontrarão representatividades femininas, festividades, ritualidades, religiosidades, ancestralidades, encantarias, humanidades locais, culturas e identidades amazônicas que clamam por alegria, vida e salvaguarda de sua própria existência.

In this açaí-colored section, the warrior Icamiaba Indigenous women represent our Brazilian ancestry, pointing to visual narratives that highlight the photographic record of the Amazonian feminine universe—magical, vast, and plural. As visitors move through the space, they will encounter female representations, celebrations, rituals, spiritualities, ancestral traditions, enchanted beings, local humanities, cultures, and Amazonian identities that call for joy, life, and the safeguarding of their own existence.

RENATA AGUIAR

obras

NAILANA THIELY
Festividade do Rei Sabá
Ilha Fortaleza, São João de Pirabas, Nordeste do Pará, 2017
fotografia colorida

Coleção da artista

JACY SANTOS
Sem título
Território Quilombola de Vila Maripi, Porto de Moz, Pará, 2023
fotografia colorida

Coleção da artista

BÁRBARA FREIRE
Sem título - Ensaio *CÍRIO*, 2005
fotografia colorida

Coleção da artista

JACY SANTOS
Os marujos de São Benedito
Bragança, Pará, 2005
fotografia colorida

Coleção da artista

EVNA MOURA
ITA nº I e II - Parque de diversões em Belém.
Programação do Círio de Nazaré, Pará, 2011
fotografia colorida (díptico)

Coleção da artista

WALDA MARQUES
Sagrado na Fotografia - A Cantora Paraense Onete Gama, 2021
fotografia colorida

Coleção da artista

WALDA MARQUES
Sagrado na Fotogragia - Dona Colô, 2021
fotografia colorida

Coleção da artista

NAY JINKNSS
Auto do Círio, Belém, 2022
fotografia colorida

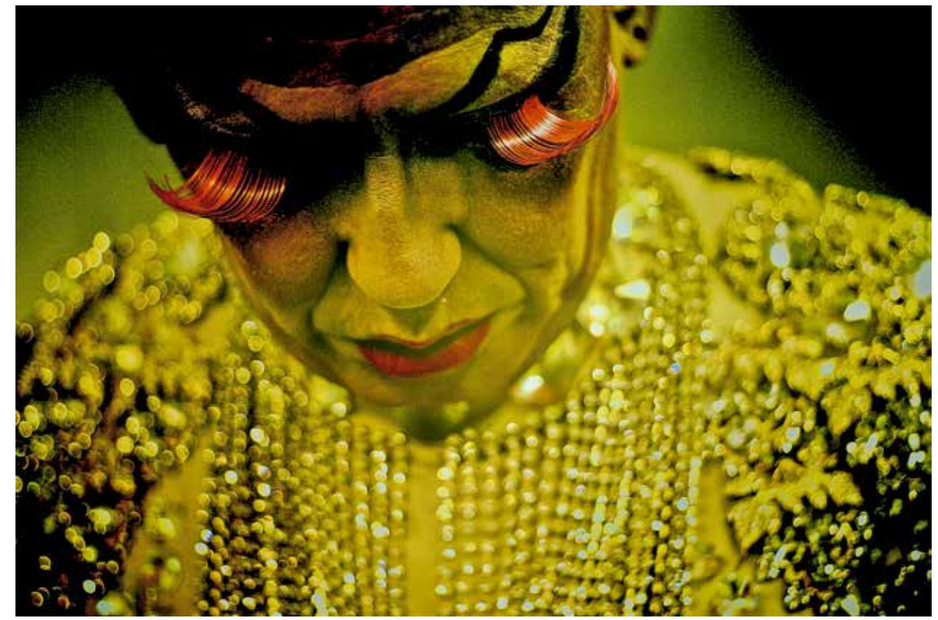
Coleção da artista

NAY JINKNSS
Arraial da Pavulagem
Círio de Nazaré, Belém, Pará, 2019
fotografia colorida (políptico)

Coleção da artista

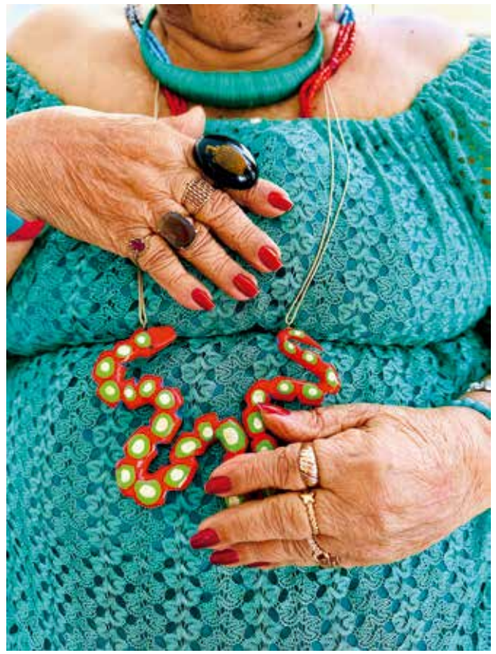
JACY SANTOS
A dialética da devoção
Igarapé-Miri, Pará, 2024
fotografia colorida

Coleção da artista



EVNA MOURA
Festa da Chiquita da série "Translocas"
Belém, Pará, 2010
fotografia colorida (políptico)

Coleção da artista

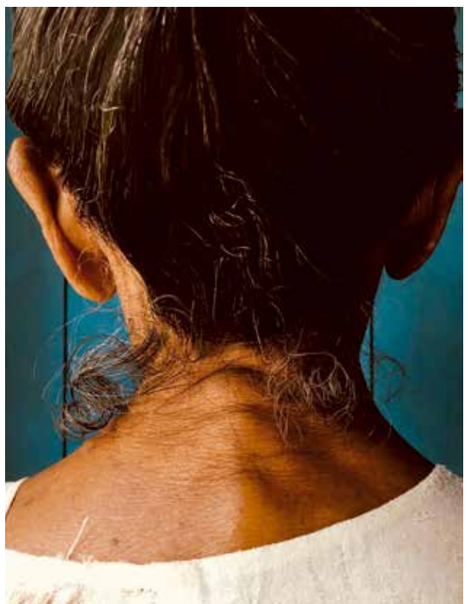


NAY JINKNSS
Dona Onete, cantora popular de Belém, 2024
fotografia colorida (políptico)

Coleção da artista

RENATA AGUIAR
Origens
Urucará, Amazonas, 2011
fotografia colorida (políptico)

Acervo Museu das Mulheres



NAY JINKNSS
Dona Angélica
Ilha do Combu, Belém, 2022
fotografia colorida (díptico)

Coleção da artista

NAY JINKNSS
Tieta, erveira do Ver-o-Peso, 2019
fotografia colorida (díptico)

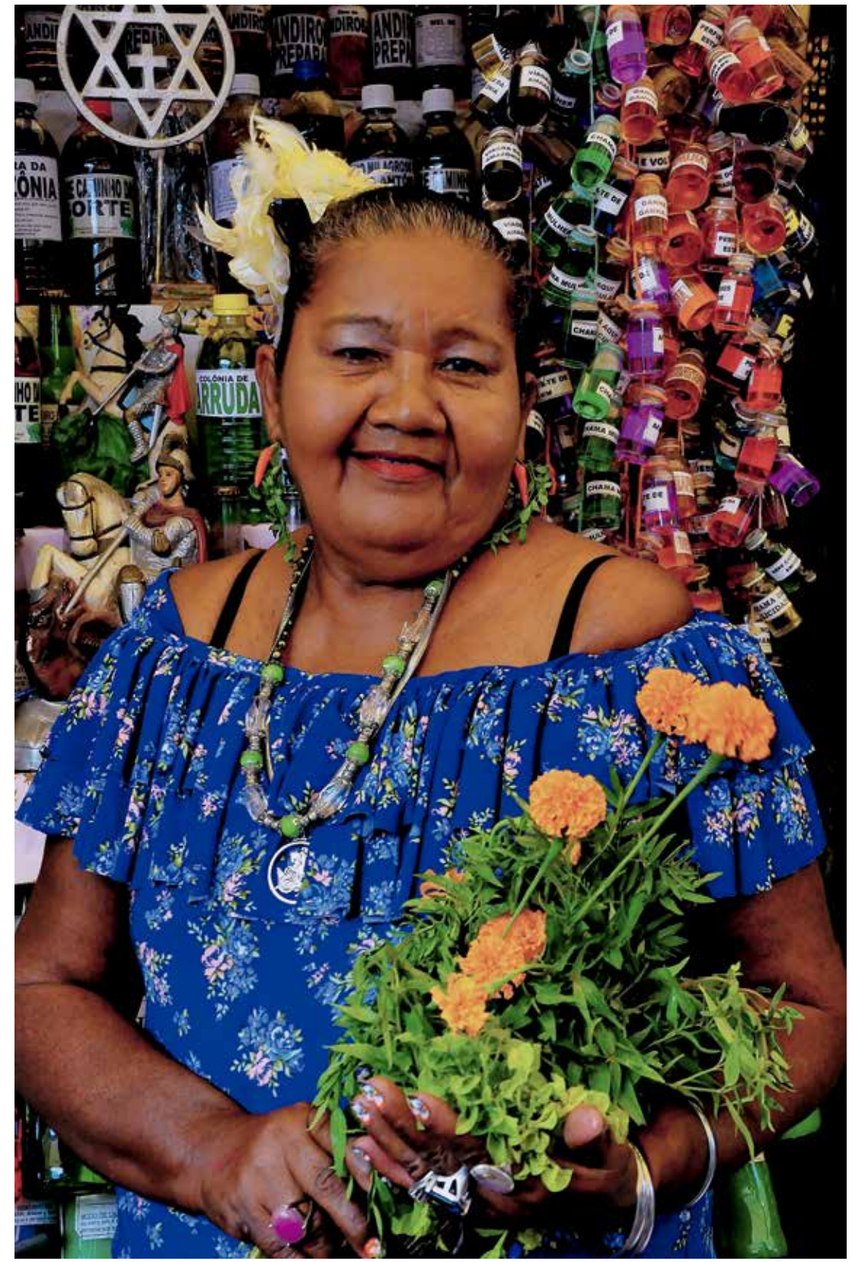
Coleção da artista

NAY JINKNSS
Arraial da Pavulagem
Círio de Nazaré, Belém, Pará, 2019
fotografia colorida (tríptico)

Coleção da artista

NAY JINKNSS
Mãe Mametu Muagile, terreiro Rundembo Ngunzo wá Bamburuzema Junsara
Bairro Terra Firme, Belém, 2018
fotografias colorida (políptico)

Coleção da artista



EVNA MOURA
Coló - Série *Vendedoras de Ervas do Mercado*
Ver-o-Peso, Belém, Pará, 2016
fotografias colorida

Coleção da artista

WALDA MARQUES
Românticos de Cuba. Cubana azul.
Havana, ilha de Cuba, 2008
fotografia colorida

Coleção da artista

WALDA MARQUES
Românticos de Cuba. Vendedor de flores.
Havana, ilha de Cuba, 2008
fotografia colorida

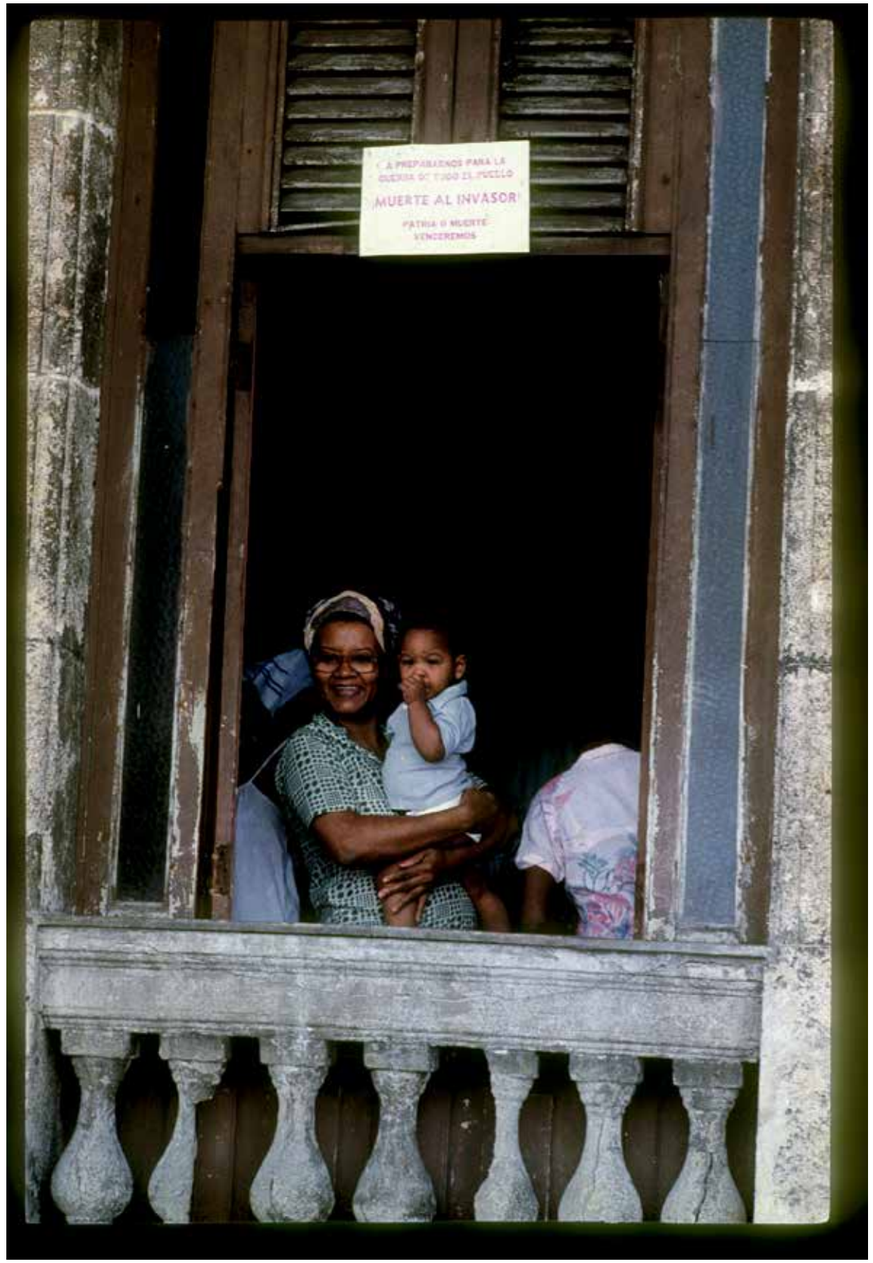
Coleção da artista

EVNA MOURA
Sem título nº I - Série *Enquanto Espero*, 2019
fotografia colorida

Coleção da artista

EVNA MOURA
Sem título nº II - Série *Enquanto Espero*, 2019
fotografia colorida

Coleção da artista



LEILA JINKINGS
Nadie Se Rinde
Habana Vieja, Cuba, 1985
fotografia colorida

Coleção da artista

RENATA AGUIAR
Para alcançar o Nirvana - templos e monastérios - Índia, Ásia, 2013
fotografia colorida

Coleção da artista

RENATA AGUIAR
A mulher Drokpa, 2013
fotografia colorida

Coleção da artista

RENATA AGUIAR
Sobre abstinência, 2013
fotografia colorida

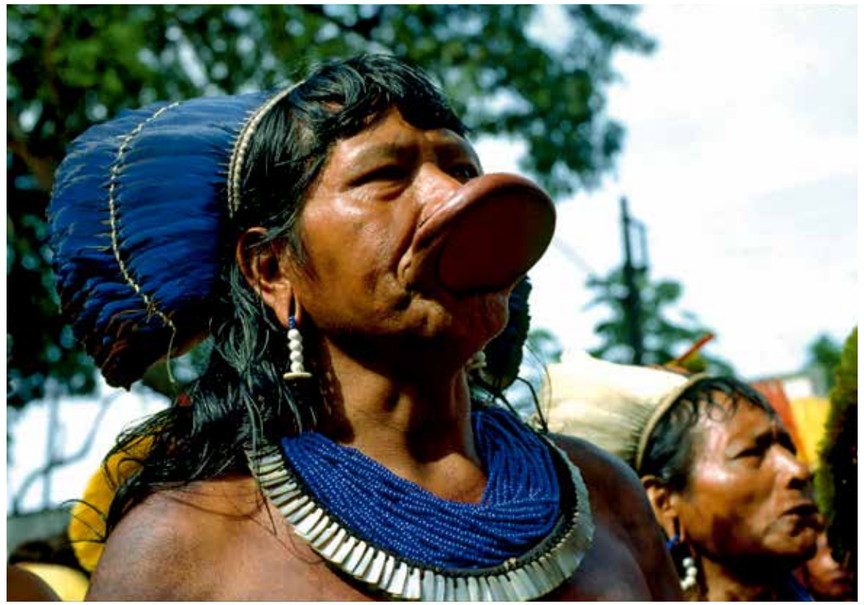
Coleção da artista

NAILANA THIELY
Tuiré Mebêngôkre - Liderança Kayapó e ativista dos Direitos Indígenas, 2022
fotografias colorida

Coleção da artista

LEILA JINKINGS
Menina Kayapó com boneca branca, 1984
fotografia colorida

Coleção da artista



LEILA JINKINGS
Cacique Raoni Metuktire, 1984
fotografia colorida

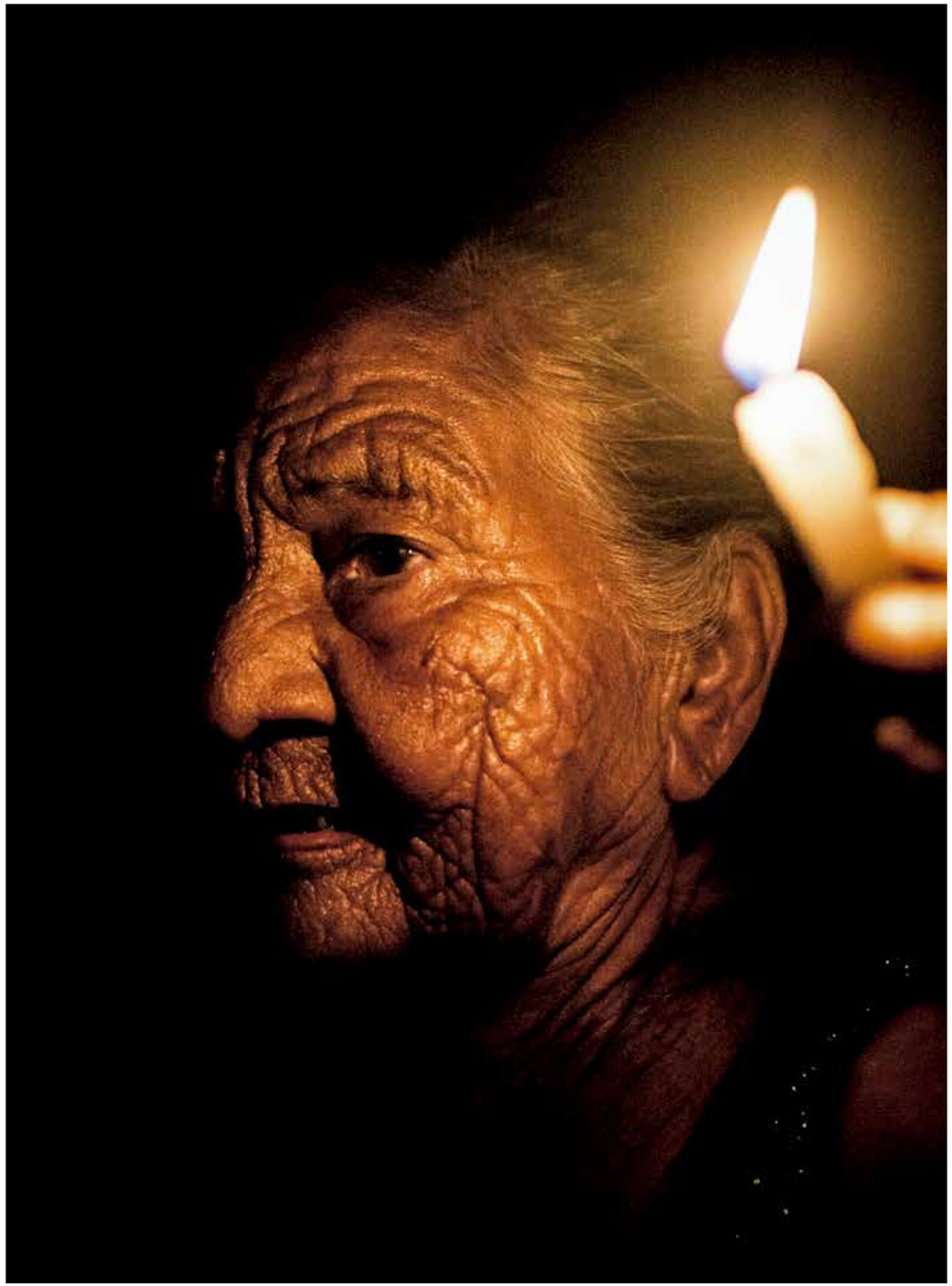
Coleção da artista

RENATA AGUIAR
Primárias Cores
Etnia MeiKumer e São Félix do Xingu, Pará, 2012
fotografia colorida (tríptico)

Coleção da artista

RENATA AGUIAR
Êxtases
Etnia MeiKumere e São Félix do Xingu, Pará, 2012
fotografia digital colorida (políptico) e áudio

Coleção da artista



JACY SANTOS
Série *Iluminai*
Igarapé-Miri, Pará, 2018
fotografia colorida (tríptico)
Coleção da artista

JACY SANTOS
Canto de Iemanjá I
Praia de Beja, Abaetetuba, Pará, 2021
fotografia colorida

Coleção da artista

JACY SANTOS
Canto de Iemanjá II
Praia de Beja, Abaetetuba, Pará, 2021
fotografia colorida

Coleção da artista

JACY SANTOS
A fé que permanece
Belém, Pará, 2022
fotografia colorida

Coleção da artista

JACY SANTOS
Retrato pra Iaiá
Vila de Caraparu, Santa Izabel, Pará, 2016
fotografia colorida

Coleção da artista

RENATA AGUIAR
Série *Ykamiabas e o nascimento do muyrakytã*, 2019
fotografia colorida (tríptico)

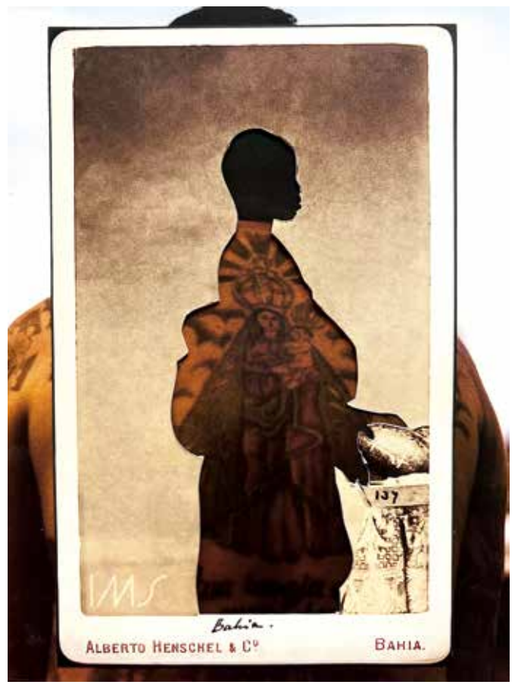
Acervo Museu das Mulheres

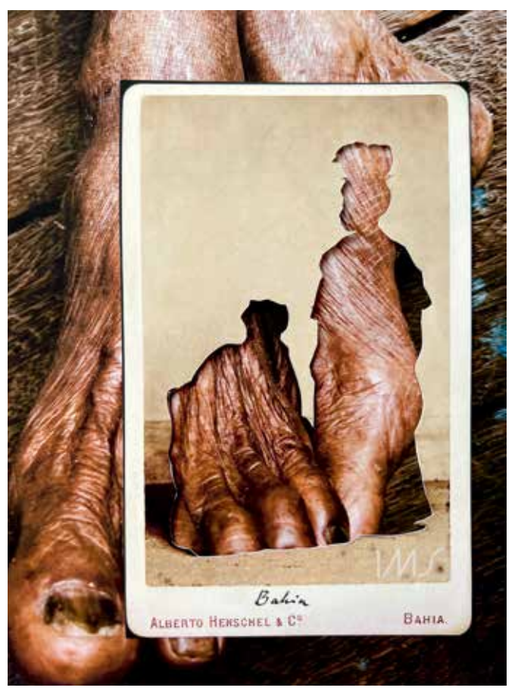
RENATA AGUIAR
Série *A feiticeira branca*, 2021
fotografia colorida (tríptico)

Acervo Museu das Mulheres

EVNA MOURA
Cavaleiros da Jurema, nº I, II e III (em colaboração com Pedro Olaia)
Performance orientada para fotografia, 2016
fotografia colorida (tríptico)

Coleção da artista





NAY JINKNSS
Série *Do Mar ao Rio*, 2022
fotografia colorida

Marcio como cobra grande da Sé
Coleção da artista

Nossa Senhora de Nazaré
Coleção da artista

Pedra do Peixe
Coleção da artista

Pedra do peixe
Coleção da artista

Pés de Dona Angélica
Coleção da artista

Dona Angélica e Açaí
Coleção da artista

BÁRBARA FREIRE
Ensaio *Íntimo e Trindade*, 2015
fotografia colorida (políptico)

Coleção da artista

Instalação Aromática Icamiabas

Icamiabas Aromatic Installation

A instalação aromática Icamiabas foi concebida especialmente para a exposição **Vetores-Vertentes: Fotógrafas do Pará**.

As seis composições olfativas criadas pela artista Míriam Araújo foram inspiradas nos relatos sobre as indígenas guerreiras icamiabas e na evocação de paisagens olfativas do território onde elas habitavam, o médio rio Nhamundá.

Este rio corre pelas terras indígenas Nhamundá-Mapuera e Kaxuyana-Tunayan (territórios onde hoje vivem povos pertencentes à família linguística Karib), atravessando as comunidades locais.

Para aqueles que abaixam o corpo e inclinam suas cabeças em reverência, as pedras sussurram que uma paisagem olfativa está diretamente relacionada com a preservação ou degradação da diversidade biológica, cosmológica e sociocultural de um território.

Rastro, canto, inflorescências.

As folhas, flores, cascas, resinas e sementes nos cultivam e sonham os saberes ancestrais dos povos originários e comunidades tradicionais, raízes profundas mantenedoras da biodiversidade e do bem-viver.

*The Icamiabas aromatic installation was specially conceived for the exhibition **Vetores-Vertentes: Fotógrafas do Pará**.*

The six olfactory compositions created by artist Míriam Araújo were inspired by accounts of the warrior Indigenous women known as the Icamiabas and by the evocation of the olfactory landscapes of the region they inhabited — the middle Nhamundá River.

This river flows through the Nhamundá-Mapuera and Kaxuyana-Tunayan Indigenous territories (lands now home to peoples from the Karib language family), traversing local communities.

For those who lower their bodies and bow their heads in reverence, the stones whisper that an olfactory landscape is intrinsically linked to the preservation or degradation of a territory's biological, cosmological, and sociocultural diversity.

Trail, song, inflorescences.

Leaves, flowers, bark, resins, and seeds cultivate us and dream the ancestral knowledge of Indigenous peoples and traditional communities — deep roots that sustain biodiversity and the philosophy of good living.

Composições olfativas: pedras vulcânicas, óleos essenciais, tinturas de cascas, folhas, sementes, folhas e flores.

Míriam Araujo/Ateliê Olfativo Lila.Botânica, 2025

VERDE AMULETO
NOITE CLARA
VIRA O TEMPO
GREEN AMULET
CLEAR NIGHT
TIME SHIFTS
Notas: floresta úmida, rio
Notes: humid forest, fragrant
river, soil rich in vegetal
decomposition
Featured in this composition:
vetiver root (patchouli from
Pará) and cumaru
REPOUSAR
NO CORAÇÃO
DO BREU
RESTING
IN THE HEART
OF THE BREU
Notas: medicina da floresta
– resinosa, especiada e
levemente amadeirada
Presentes na composição:
breu branco e jurema branca
Notes: forest medicine –
resinous, spicy, and slightly
woody
Featured in this composition:
white breu and jurema

núcleo bacaba

Experimentalismos, desdobramentos e desconstrução da fotografia tradicional estão presentes neste núcleo. O hibridismo amazônico revela a fotografia paraense – ou amazônica – experimental.

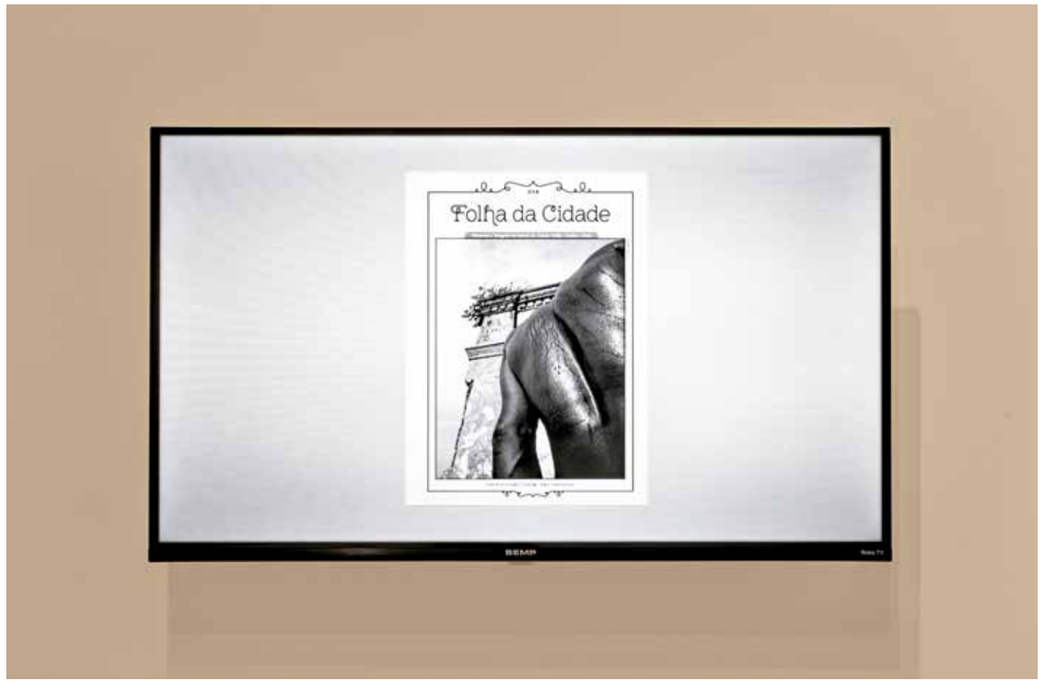
Fotos tornam-se jornais artísticos e registros fotográficos da memória local, transformam-se em roteiros audiovisuais, negativos e se entregam às revelações alquímicas, enquanto a performatividade da diversidade local apresenta os "entrer-registros": tradicional, documental e a especialidade química dos negativos fotográficos.

Outras fotos se contrapõem à qualidade da imagem digital, mergulhando na escolha do desfoque e na subtração da identidade imagética dos sujeitos. Na mesa de luz em que exibimos outras fotos, o hibridismo se funde ao negativo e às imagens televisivas. O objeto fotográfico, portanto, é o próprio experimentalismo.

Experimentation, unfolding processes, and the deconstruction of traditional photography take center stage in this section. The hybridism of the Amazon reveals experimental photography from Pará—or Amazonian photography.

Photographs become artistic journals and visual records of local memory, transforming into audiovisual scripts, negatives, and yielding to alchemic revelations, while the performativity of local diversity presents the "inter-records": traditional, documentary, and the chemical expertise of photographic negatives.

Other images reject digital perfection, embracing intentional blur and the erasure of subjects' visual identity. On the light table, where additional photographs are displayed, hybridism fuses with negatives and televised imagery. The photographic object, therefore, is experimentalism itself.


Folha da Cidade

obras

WALDA MARQUES
Série *Oreiades, as Deusas do Bosque de Narciso*, 1997
fotografia colorida

Coleção da artista

WALDA MARQUES
O pássaro de uma Asa Só, 2017
fotografia colorida

Coleção da artista

DEIA LIMA
Sem título, da série de autorretrato da artista, 2014
fotografia colorida

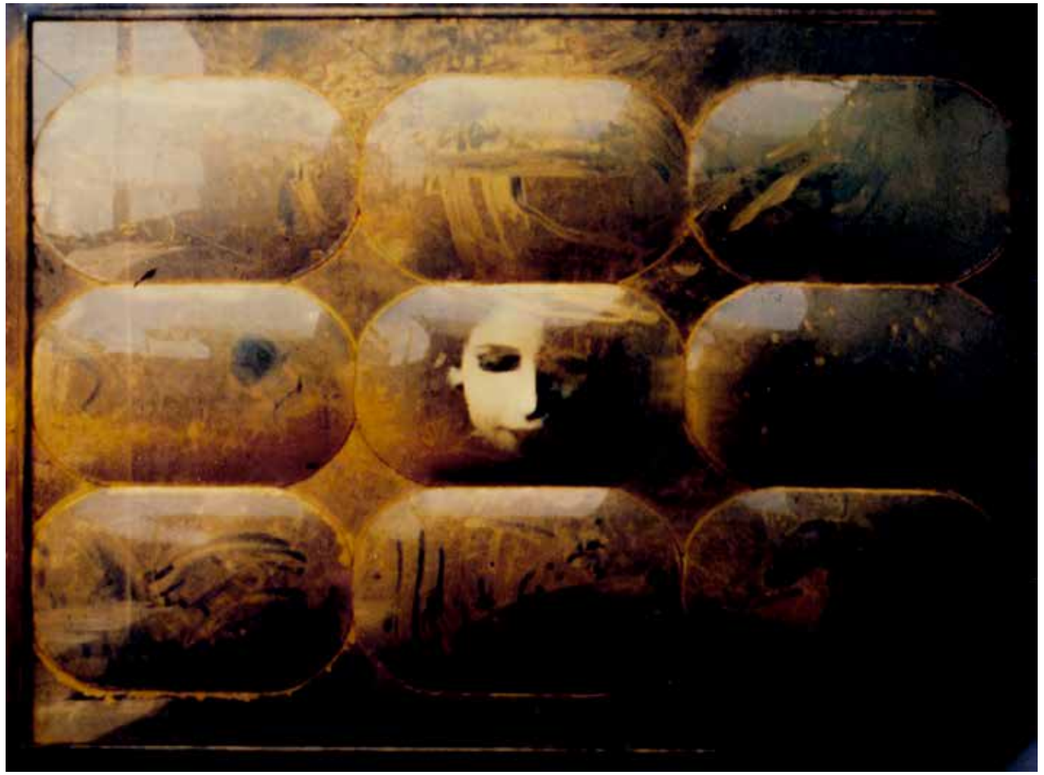
Coleção da artista

DEIA LIMA
Sem título, da série de autorretrato da artista, 2014
fotografia colorida

Coleção da artista

CLÁUDIA LEÃO
Série *Fotograma*, 1992
fotografia colorida

Coleção da artista



CLÁUDIA LEÃO
Pandora de Vidro, 1993
fotografia colorida

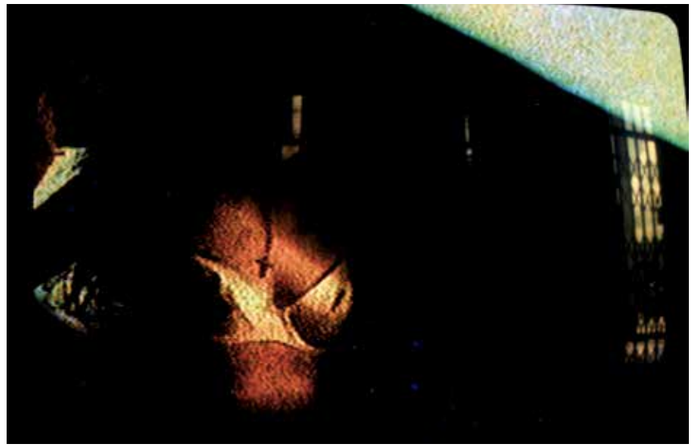
Coleção da artista

CLÁUDIA LEÃO
Série *Espelhos*, 1995
fotografia colorida

coleção da artista

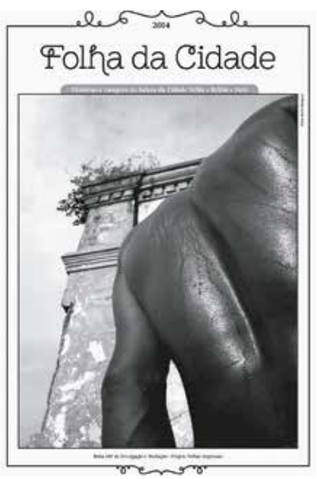
CLÁUDIA LEÃO
Série *Espelhos*, 1995
fotografia colorida

coleção da artista



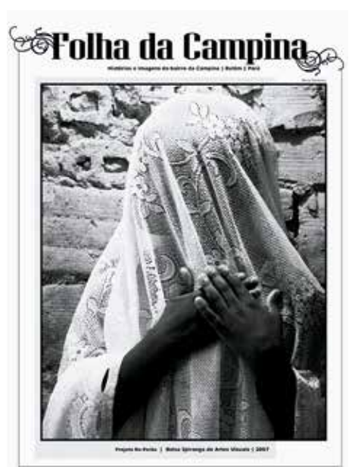
BÁRBARA FREIRE
Ensaio *Quimeras*
Sem título, 1997-2003
fotografia colorida (políptico)

Coleção da artista



PAULA SAMPAIO
Folha da Cidade
Belém, Pará, 2014
capa de jornal tablóide

Coleção da artista

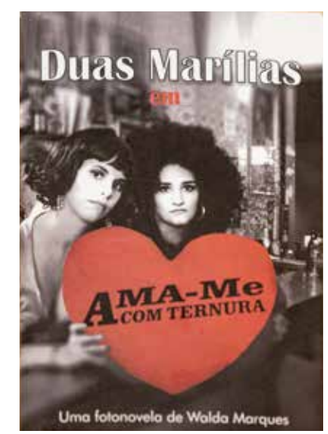


PAULA SAMPAIO
Folha da Campina
Belém, Pará, 2007
capa de jornal tablóide

Coleção da artista

PAULA SAMPAIO
Folha do Ver-o-Peso
Belém, Pará, 2006
capa de jornal tablóide

Coleção da artista



WALDA MARQUES

O Espelho da Princesa, 1994
fotonovela
Coleção da artista

O Homem do Hotel Central, 1997
fotonovela
Coleção da artista

A Iludida, 2005
fotonovela
Coleção da artista

As Lembranças de Dolores, 2011
fotonovela
Coleção da artista

Duas Marílias, 2012
fotonovela
Coleção da artista

Josefina, a moça do táxi...
Lenda urbana, 2021
fotonovela
Coleção da artista

RENATA AGUIAR
Garotas azuis/Blue girls, cena drags de Belém, 2019
fotografia colorida (políptico)

Acervo Museu das Mulheres

DEIA LIMA
De Maria à Madalena, 2015
fotografia colorida (tríptico)

Coleção da artista

DEIA LIMA
Incident Face, 2018
fotografia P&B (tríptico)

Coleção da artista

DEIA LIMA
Sobre o Corpo, 2017-2021
fotografia P&B (políptico)

Coleção da artista

EVNA MOURA
Série *Folhas*, 2019
fitotipia, pigmento e impressão em fine art

Catador de Açaí
Coleção da artista

Rainara
Coleção da artista

Dulce
Coleção da artista

Antônio
Coleção da artista

Isabela
Coleção da artista

WALDA MARQUES
Cidade em Silêncio, 2016
filme, 1' 27"

Coleção da artista

Fotografia, Direção e Produção:
Walda Marques, PA
Atriz e Bailarina: Paola Pinheiro
Edição: Mauro de Paula
Música: Erick Satie

DEIA LIMA
Feito de luz, 2020
fotografia colorida

Coleção da artista

ensaios

por **Sissa Aneleh**

PESQUISA-EXPOSIÇÃO: NOTAS SOBRE SINGULARIDADE FEMININA, FOTOGRAFIA BRASILEIRA E ESCOLHAS CURATORIAIS

A exposição Vetores-Vertentes: Fotógrafas do Pará partiu de minha pesquisa de doutorado em arte, realizada no Brasil, que teve como objetivo analisar a produção artística de mulheres fotógrafas do Estado do Pará de 1980 a 2010. Entretanto, o estudo foi revisto e ampliado para a exposição no Centro Cultural Banco do Brasil, apresentando a primeira e a segunda gerações de artistas fotógrafas, além de uma seleção renovada de obras e a inclusão de uma nova geração de artistas em início de carreira. A investigação que serviu de base intelectual, estética e teórica para a exposição voltou-se para o sábio poder do compromisso com seu lugar de trabalho e/ou de pertencimento, como a fonte de inspiração ou de substância para a produção artística feminina. Portanto, apraz-me afirmar a existência de uma autenticidade fotográfica regional feminina já alcançada: eis a singularidade feminina que vibra na exposição em que se apresenta esta pesquisa.

Procurou-se tecer uma interpretação de gêneros fotográficos divididos entre o subjetivo e o objetivo, analisando os estilos predominantes identificados na fotografia de mulheres atuantes em 1980/90 e 2000/20. Agrupamos artistas que apresentam em seus trabalhos as vertentes e os vetores identificados na produção regional analisada, agrupando-as segundo temáticas locais-regionais, nacionais e internacionais. Destacou-se, sobretudo, a construção de sua autonomia tanto na criação voltada à invenção e à construção de imagens quanto na produção fotográfica documental sob a influência da cultura amazônica e das identidades locais marcadas pelo realismo fotográfico.

O percurso entre salas seguiu a mesma lógica de apresentação dos capítulos da tese doutoral, apresentando os matizes estético-poéticos da fotografia paraense – que é, por extensão, amazônica –, abordando suas formas de construção imagética e de estilística feminina que compõem o cenário da fotografia regional. Para tanto, apresentou-se a consolidação da fotografia feminina amazônica na produção artística contemporânea do entresséculos, alcançando três gerações de artistas fotógrafas e apontando para novas artistas que surgiram com foco na Amazônia. Como as pioneiras olharam pela primeira vez, as gerações seguintes de artistas voltaram seus olhares para os mesmos temas ou abordaram novos assuntos ainda não vistos na produção fotográfica coletiva analisada.

O interesse em investigar fotógrafas paraenses surgiu da observação de uma excessiva concentração em pesquisas, ensaios, exposições e publicações nacionais, de um grupo seleto de fotógrafas artistas que figuram majoritariamente no cenário artístico do Sul e Sudeste do país, além daquelas reconhecidas nacional e internacionalmente. É importante salientar que o número de fotógrafos reconhecidos primeiramente na fotografia brasileira é maior que a quantidade de fotógrafas que possuem o mesmo tempo de carreira que os homens. Esse dado limita nosso conhecimento acerca da diversificação artística da fotografia brasileira regional em sua amplitude expressiva, estética e temática. Assim, tal seleção e repetição limitadas não abrangem a pluralidade de identidades da produção fotográfica de representação feminina que a fotografia brasileira possui. Este fato é apenas um dos vértices que guiaram esta pesquisa-exposição.

Ressalto que as observações e os fatos acima relatados sobre o círculo fechado de artistas consolidadas(os) no cenário artístico nacional impossibilitou a construção de uma completa historiografia da fotografia de arte de mulheres brasileiras, em detrimento de décadas de construção da história da fotografia brasileira, pela exclusão da profícua produção de outras regiões do Brasil. Sem tal abrangência, seria um erro confirmar e reconhecer a imensidão da criatividade artística brasileira, repartida entre as contribuições de demasiadas produções regionais. Neste sentido, desmascara-se a necessidade de compreender o jogo de relações entre identidade, identificação e diferença entrelaçadas com a esfera do nacional, considerando suas camadas de composição regionais e locais, micros e macros. Portanto, a relevância desse tipo de estudo investigativo de âmbito regional está na possibilidade de compreender como se estruturam certos modos de ver, sentir, agir, construir, pensar e escolher da mulher artista sob outros contextos culturais e artísticos brasileiros, em especial na Amazônia brasileira.

Entende-se que "regionalismo" seja o exemplo de pluralidade cultural, sendo dotado de referência, de vitalidade e de singularidade locais, frequentemente expressas e referenciadas dessa forma na produção analisada nesta exposição. Portanto, a criação de novos centros culturais marcou a construção de tradições fotográficas com grupos de artistas compostos de mulheres e homens que mantiveram viva sua tradição artística regional – sendo este o caso de Belém do Pará.

Na problemática destas afirmações, pesquisar fotógrafas brasileiras de fora dos grandes centros de arte nacionais (comumente São Paulo e Rio de Janeiro), permitirá iniciar inúmeras pesquisas, debates, diálogos e análises teóricas contemporâneas sobre o pluralismo de nossa arte, cultura, regionalismo e identidade plural – visando o desenvolvimento destas questões sob a égide da constituição da arte nacional completa e inclusiva. Permitirá, ademais, buscar no campo imagético contemporâneo da arte fotográfica, modos de pensar a constituição de identidades regionais e de produção feminina nacional para nosso tempo. Espera-se atingir a preservação das memórias artística, cultural e social da produção regional escolhida para esta exposição a partir desta pesquisa, assim como contribuir com a construção de uma História da Fotografia brasileira feita por mulheres.

A pedra de toque desta investigação sob olhar curatorial foi a busca pelo reconhecimento dos núcleos femininos que se formaram sob o contexto artístico do Norte do país, no decorrer do desenvolvimento da fotografia artística contemporânea. Para tanto, a tradição fotográfica feminina local abordada constitui uma geração histórica que parte de uma produção iniciada no final da década de 1970, e que tem nos anos 1980 sua década de lançamento inserida em uma base artística profissionalizada, ainda que já atuante nas décadas anteriores. Portanto, se apenas considerarmos a produção a partir da década de 1980, já teremos mais de 40 anos de produção feminina. Porém, no Pará a fotografia já estava presente desde o final do século XIX, inserida em cenário comercial local e abrindo as portas para a fotografia artística na cidade que viria a se desenvolver conjuntamente com o lançamento de equipamentos culturais – período que pontua que a prática da fotografia autoral pode ser considerada consolidada na região estudada.

Entrementes, a pesquisa realizou um trabalho interpretativo, analítico e crítico acerca da produção fotográfica artística feminina que se inicia na década de 1980 e termina na década de 2010. A sabedoria do compromisso com o lugar e a construção da arte regional pautadas pelas identidades ou identificações artístico-brasileiras foram algumas das categorias interpretativas presentes nesta investigação-exposição. Acredita-se que as artistas escolhidas para compor a pesquisa e, por conseguinte, selecionadas (após revisões) para a exposição representam e ampliam as formas de discursos, expressões, estéticas e poéticas da produção da fotografia artística no Brasil. Sempre considerando que não foi feito mapeamento ou panorama geral de tal produção, o foco dessa lente curatorial esteve voltado para as temáticas recorrentes que são os vetores que conduziram as vertentes regionais a saber.

A divisão da produção foi pensada pelo período e pelo conjunto da obra de cada artista, observando gêneros fotográficos, linha conceitual e temática frequentes ou dominantes ao longo da carreira das fotógrafas. Dois estilos de fotografia mais recorrentes foram encontrados: o objetivo e o subjetivo – apresentando-se como vertentes –, tendo ainda seus subestilos e o giro de vértices próprios de cada um.

Por um lado, observou-se que há um conjunto de fotógrafas artistas que se enveredou pelas fotografias experimental e conceitual atuantes no campo expandido. Por outro lado, o gênero da fotografia documental com seus subestilos dominantes – como a fotografia humanista e a fotografia de viagem – formou o que se passou a chamar de fotografia amazônica, pelo fato de a temática geral das obras estar marcada pelo regionalismo histórico e inerente à região Norte. Estes dois gêneros fotográficos supracitados predominantes na cena paraense foram divididos em décadas (para melhor visualização) e por temas das obras fotográficas, de acordo com as características de estilo e de subestilo que se observou – seguindo a estrutura definida da fotografia objetiva e subjetiva.

Na fotografia experimental, as artistas da geração 1980/90 e 2010/20 apresentam um desenvolvimento qualitativo do conjunto de sua obra fotográfica e a utilização de novas técnicas, como a fotografia digital unindo fotografia conceitual, fotoperformance e, por vezes, a fotografia direta. Na obra documental desta mesma geração, considerando-se a fotografia de viagem e a fotografia urbana, também se apresenta o desenvolvimento da produção destes estilos documentais fotográficos, afirmando traduções da história oral e escrita da região amazônica permeada por lendas e mitos amazônicos, entrelaçados com realidades culturais regionais e tantas histórias pessoais.

O estudo em tela problematizou a noção de representação e de prática artística do feminino, levando em consideração o regional como lugar de afirmação ou como local de pertencimento, a fim de trazer à baila o feminino inscrito na fotografia feminina paraense que perpassa a temática das obras, dos discursos e das investigações das artistas-pesquisadoras. Notáveis, estas obras fotográficas apresentam uma interpretação feminina sobre a imagem da mulher e dos elementos ligados a esta concepção representativa, enquanto se analisa outra produção que representa a identificação feminina que emerge por influência cultural, com temas regionais ligados também ao feminino preferencialmente. Contam, veementemente, com a atração pela imagem das humanidades locais, assim como preferência pelas paisagens típicas regionais – naturais ou urbanas – e pela busca da visualidade amazônica na esteira dos discursos do lugar de autenticidade regional.

Ademais, trata-se de analisar o progresso crítico-reflexivo, técnico, artístico e as transformações contextuais que surgiram durante a história das duas gerações de fotógrafas

de arte paraenses identificadas entre as décadas de 1980 a 1990 e de 2000 a 2010, a priori. A exposição atualizou-se, ainda, com a nova geração de artistas surgidas no cenário fotográfico local desta década. Esta seleção deriva da minha interpretação da cultura fotográfica regional pautada pela arte do afeto feita pelas mulheres artistas do Pará ou daquelas artistas de outros Estados brasileiros que adotaram a cidade para trabalhar e produzir. Não obstante, soma-se a produção fotográfica subjetiva, que ora se distancia da cultura regional, ora se insinua nos elementos visuais locais pela fluidez artística da contemporaneidade.

Esta pesquisa-exposição apresenta os gêneros e os estilos fotográficos mais utilizados na produção regional que revelam características, estéticas e conceitos próprios das artistas. Apresentam-se os contextos cultural, social e artístico locais que influenciam a investigação e a produção dessas criadoras, com o intuito de buscar as principais referências desta produção escolhida, em que se subentendem as influências recebidas do contexto histórico-cultural em que estão inseridas. Atenho-me à possibilidade da existência de muitas matrizes visuais amazônicas que representem a base da fotografia paraense para, finalmente, apresentar sua autonomia e sua singularidade artística criada pelo feminino.

Quanto à seleção das obras das artistas, apresentam-se as principais características sinalizadas, exibindo as questões acerca da construção da visualidade fotográfica paraense baseada na cultura regional ou de outros países – mas sempre permeada pela influência da região amazônica. Portanto, ressaltam-se as identidades cultural, artística e histórica que envolvem tal produção artística. Dentro deste universo de mulheres investigado estão presentes as múltiplas identidades femininas, a construção da identificação artística, o diálogo entre o universo artístico e o ambiente cultural regional, assim como os modos de representação visual da mulher amazônica.

São obras que formam um amálgama de questões expressas em trabalhos temáticos voltados ao diálogo entre percepção e tradução femininas de seus contextos social, político e artístico; universo feminino biográfico na representação artística; modos de representação simbólicos da mulher e do homem amazônicos inspirados em mitos e lendas com protagonistas femininas, além de realidades contemporâneas; memória feminina cultural e regional; simbiose entre mulher, arte, natureza e cidade; resistência feminina na arte e na sociedade; protestos artísticos contra a violência, trauma e situação atual de risco à natureza, às mulheres e à Amazônia.

A identidade amazônica é identificação da resistência na contemporaneidade, com o intuito de aprofundar e expandir a questão da construção de identidade em nosso tempo. Observa-se que as fotógrafas questionam os estigmas negativos seculares acerca da imagem dos povos das florestas, da ancestralidade que sempre esteve ali, da urbanidade que coabita o entorno preservado ou destruído, do tradicional e contemporâneo que se fundem nos espaços, no objeto e na estética, no enquadramento de temáticas fotográficas, assim provocando novas interpretações sobre os gêneros na produção fotográfica artística feminina. Tudo isto resulta em autonomia, autorreconhecimento e legitimidade própria das produções que optaram por trabalhar com esse tipo de representação temática regional.

Convém considerar o desenvolvimento da potencialidade crítica das artistas manifestada nas proposições ideológicas de suas produções, de seus modos poéticos de realizar protestos artísticos, da forma de subverter valores representativos e axiomas dominantes no mundo artístico da fotografia e, por extensão, da decisão de registrar mulheres para a representatividade. Sejam ou não conhecidas em Belém, elas provocam o reconhecimento da presença histórica das mulheres paraenses e amazônicas na construção dos pilares da região. Deste modo, possibilitou-se deixar visível o encontro de pontos de conexão e de desconexão entre os movimentos, estilos e períodos a par com a História da Fotografia brasileira e internacional.

É necessário evidenciar que a produção fotográfica paraense já era reconhecida em publicações, pesquisas e em exposições nacionais e internacionais, resultado de um ambiente cultural rico – fora do eixo central – que atraiu o olhar do país nesses últimos tempos para a quase desconhecida arte da região Norte. A produção de arte feminina do Pará se apresenta em estado produtivo febril, em constante desenvolvimento, fazendo com que esta pesquisa-exposição ficasse cerceada pelo tempo deste trabalho que se tornou exposição e limitada pelas quatro décadas que se dispôs a exibir. Trata-se de uma produção fotográfica que segue avançando as fronteiras que não pude ultrapassar – como aqueles barquinhos que entram nos furos labirínticos do rio Amazonas e somem de nossa vista.

Por fim, concluiu-se que nesta exposição a fotografia de arte feminina paraense foi registrada por uma câmera feita a mão com quatro lentes, múltiplos enquadramentos e pontos de vista sobre a Amazônia e a cidade de Belém, sobre o Brasil e o resto do mundo sob o olhar da mulheridade. Esta forma de tratar a fotografia, como objeto teórico e discursivo, clama pela defesa da arte brasileira e do compromisso com a diversidade artística elucida e, sobretudo, ilumina a poíesis e a práxis das obras das artistas apresentadas nesta pesquisa, concebida desde o início para ser uma exposição.

A IMAGÉTICA AMAZÔNICA E O INVENTÁRIO DA VIDA NA AMAZÔNIA SOB O OLHAR FEMININO

Artistas que trabalham com memória paraense — coletiva e individual — conectam as alteridades e o social. Leila Jinkings foi a fotógrafa artista que inaugurou a geração da década de 1980 com a fotografia realista. Inicialmente, voltou-se para o protesto social com forte carga política; suas fotografias integravam o que se passou a chamar de "fotografia humanista de cunho social". Entretanto, o protesto social não se apresenta como o principal tema em sua obra, mas como um exemplo de muitos focos de interesse da investigação sobre a condição humana com teor crítico, entremeado por outras temáticas que se cruzam, principalmente o registro de etnias indígenas, cultura religiosa paraense e identidades culturais de outros países.

Em 1984, Manaus sediou o seminário "As Artes Visuais na Amazônia", no qual se preconizou que a produção artística da região que estava sob a égide da cultura amazônica era delimitada pelos Estados que formavam o Norte do Brasil. Portanto, deveriam registrar a singularidade das culturas visual e popular da região. Durante aquela década, lançamentos de livros, eventos, encontros e seminários contribuíram para reforçar a ideia de construção de uma visualidade regional, tendo sido fundamentais o "I Foto Norte Viver a Amazônia" (1987) e o "II Foto Norte Amazônia, o olhar sem fronteiras" (1988) — ambos realizados pela Funarte. É notável que os próprios títulos dos eventos já determinavam o que poderia ser considerado fotografia regional: imagens com temática e registro da/na Amazônia. Essas iniciativas chamaram a atenção de olhares de fora para a região, por apresentar-se como novidade no cenário artístico brasileiro.

Grande parte da produção regional fotográfica deste período se rendeu ao discurso nacional sobre a necessidade de exaltação do regionalismo, para demarcar diferenças territoriais, na tentativa de apreender as singularidades que a região ofertava. Entretanto, defendo que a construção e a produção da fotografia experimental regional se somaram à fotografia realista, que já tinha o lugar garantido na região. Adianto, por ora, que irei considerar a invenção do olhar amazônico na leitura da imagética amazônica para análise mais ampla e inclusiva, principalmente quando analisamos os olhares amazônicos das mulheres artistas que vivem e trabalham na região.

Nas fotografias de Leila Jinkings (1955-) e Jacy Santos (1996-), apresentadas a seguir, expõe-se a ideia de cultura paraense representada pela icônica festa religiosa de Belém e pela visualidade amazônica produzida pelo registro da vida ribeirinha e urbana na região. Na obra de Jinkings, a vida ribeirinha foi representada pela menina entrando na canoa (imagem 1) na fotografia *Barra de Saia* (1984). Já a vida urbana foi apresentada nas fotografias de registros de fiéis católicos durante a realização da procissão, *Grade, Mulher espera a Santa no CAN* (1983) e *Corda. Romeiros seguram a corda do Círio de Nazaré* (1982). Estas fotografias buscavam uma representação que fosse reconhecida como uma visualidade amazônica. No entanto, a artista estava apenas iniciando a construção de uma imagética da região, que a conduziria à exploração da diversidade temática que, nas décadas seguintes, inspiraria muitas outras fotógrafas.

Imagem 1: Leila Jinkings, *Barra de Saia* (1984), fotografia analógica em P&B. Caraparu, Pará, Brasil.

Na primeira fotografia retratando a festa religiosa, devotos da Virgem Maria aguardam a chegada da procissão, na premiada fotografia *Grade*, além de *Mulher espera a Santa no CAN* (imagens 2 e 3). Neste local, realiza-se a cerimônia religiosa após o final da procissão e a chegada da imagem sacra na Basílica Santuário de Nossa Senhora de Nazaré—igreja que guarda a estatueta católica. O Círio belenense é realizado há mais de dois séculos, tornando-se não só a maior festa religiosa do Pará, mas também uma marca cultural do povo paraense. A priori, a devoção por Nossa Senhora de Nazaré foi iniciada pelos Jesuítas na cidade de Vigia de Nazaré (Estado do Pará) em 1653; a posteriori, a primeira romaria teve início em 8 de setembro de 1793, em Belém.

Na fotografia de Jinkings de 1983, os corpos dos pagadores de promessas, sem os rostos à mostra, revelam que as mãos dos fiéis e a corda são os objetos principais da fotografia, comprovando o pagamento das promessas. Já na fotografia (imagem 4) *A fé que permanece* (2022) de Jacy Santos, feita décadas depois, a fé feminina é o tema principal - foi realizada durante a transladação do primeiro Círio após a pandemia. Nela, Santos captura a emoção da mulher devota durante a passagem da Virgem de Nazaré na Pedra do Peixe no Mercado Ver-o-Peso. No Pará, a fé é inerente à mulher e ao povo paraense.

Nas fotografias de fiéis da santa que pagam suas promessas saindo na corda durante a procissão noturna e diurna, encontramos a fé dentro de uma ordem de símbolos e de signos que envolvem a manifestação religiosa paraense. Surpreende a quantidade de imagens da corda do Círio que a fotografia local produziu ao longo das décadas por todas as gerações de fotógrafas. O fio de Ariadne transforma-se em uma corda — uma ligação da fé que, apenas ao se pagar uma dívida religiosa, oferece a possibilidade de saída do labirinto de provas, expiações e outros pedidos. A ligação permanente do povo paraense com o culto à Nossa Senhora de Nazaré ultrapassa a esfera religiosa: é uma questão cultural e de pertencimento a um lugar construído por crenças plurais. À luz desta noção híbrida de valores religiosos, concluo que o Pará é católico de dia, afro-religioso à noite e tem crença indígena a qualquer hora.

Imagens 2 e 3: Leila Jinkings, *Grade* e *Mulher espera a Santa no CAN* (1983), fotografias analógicas em P&B.

Imagem 4: Jacy Santos, *A fé que permanece* (2022), fotografia digital colorida. Belém, Pará.

Atualmente, o Círio é considerado por muitos estudiosos da área a maior procissão religiosa do Brasil em devoção à Nossa Senhora de Nazaré (também chamada de Virgem Maria ou Virgem de Nazaré). O catolicismo compõe o amálgama religioso do Pará, sendo o Círio sua manifestação religiosa e cultural mais presente na produção fotográfica em análise. A maioria das fotógrafas paraenses tem pelo menos um exemplo de produção fotográfica do Círio de Nazaré, dando mais ênfase à simbologia e à estética das festas interligadas no tempo da procissão religiosa. Para tanto, estão presentes a diversidade visual do Círio paraense e, especialmente, as manifestações profanas que sempre acompanham o sagrado.

O Círio apresenta imaginário, simbolismos e objetos próprios ligados ao catolicismo e, ao mesmo tempo, à cultura regional. Na produção fotográfica sobre esta festa católica já foram registradas todas as manifestações imagéticas e materialidades simbólicas: crianças com fantasias de anjos, carros de ex-votos, estatueta original e réplica da santa; a corda da Berlinda que leva a estatueta da Virgem de Nazaré; a Basílica de Nazaré que recebe a estatueta religiosa, outras igrejas católicas centenárias e híbridas que são cenários para o Auto do Círio; os fiéis que esperam a santa ou os pagadores de promessas na corda ou caminhando na procissão principal com seus milhões de participantes; os típicos objetos e brinquedos feitos de miriti vendidos em lojas e locais públicos; a procissão fluvial que percorre o grande rio que banha a cidade e muitos outros locais que a Santa passa.

Observa-se que a fotografia de mulheres paraenses é tomada pela imagem feminina e pelas representações do feminino desde o início de sua produção no século XX. Nesta constelação do feminino, a secular procissão belenense em homenagem a uma mulher revela a notável matriarcalidade presente no Pará. Visível na quantidade de fotografias do universo feminino, estando presentes figuras católicas, mulheres religiosas, mulheres locais, artistas populares, ribeirinhas, etnias e líderes indígenas, mães de terreiro, médiuns, entidades femininas afro-brasileiras e afro-indígenas, curandeiras, benzedeiras, feiticeiras e vendedoras de cheiro representantes da sabedoria ancestral e da manipulação de ervas, raízes e rezas. A fotografia feita por mulheres destaca tanto ícones religiosos quanto mulheres populares e regionais. Ao mesmo tempo, respeita igualmente o sincretismo religioso local, preservando-o na fotografia de tipo documental e realista, para que a fé diversificada mostre sua existência e resistência transformando-se em memória e documento a cada registro fotográfico.

As imagens produzidas no Círio (ou sobre ele) pertencem exclusivamente a este território, segundo a cultura fotográfica paraense. O principal ponto de interesse das artistas continua sendo a estética popular que a festividade produz com suas crianças angelicais, festas profanas, teatro de rua, cenários externos, parques de diversões, figuras populares ou exóticas, além da rica tradição material que acompanha tudo que se relaciona ao Círio.

Se, por um lado temos o registro fotográfico da vida sacra regional, por outro, as representações profanas que ocorrem durante as comemorações do Círio também foram foco da produção fotográfica feminina, como o Auto do Círio e a Festa da Chiquita—ambos acontecem durante o final de semana que antecede a procissão dominical principal da festa. Eventos paralelos transformados em pontos de encontro para a diversidade social que participa da festa religiosa da cidade, que não tem propriamente uma intenção religiosa, mas, sobretudo, artística e cultural.

O Auto do Círio é uma grande festa teatral aberta em homenagem ao Círio, e que percorre o bairro da Cidade Velha à noite com música, público de todas as idades e artistas com figurinos de Jesus, Santa, diabo, romeiros, orixás, mitologia indígena e, às vezes, outros temas, encenados por grupos de artistas. As fotografias desta procissão teatral são mais livres e desprovidas do intuito de serem exibidas, compondo apenas o arquivo particular das artistas.

Neste terreno de experiências sociais urbanas, coexistem em seu sistema orgânico e estrutural tensões, liberdades e testemunhas do processo social diante da complexa trama de relações entre classes excluídas e opressoras, diversidade sexual, religiosidades e tabus sociais seculares ainda operantes em nossa sociedade. Neste contexto de conflitos entre o controle social que nega corpos e a dissidência sexual que os reinventa, encontramos a Festa da Chiquita, como habitualmente é chamada, que acontece desde 1970 na cidade de Belém — também considerada a cidade mais religiosa da Amazônia brasileira. Em uma verdadeira miscelânea humana, milhares de pessoas de todas as raças, etnias, religiões, culturas, grupos sociais e orientações sexuais encontram-se na Praça da República para assistirem a shows repletos de plumas e paetês, com premiações, em um palco montado ao lado do centenário Teatro da Paz, no mesmo espaço em que a transladação religiosa noturna acontece na avenida principal, passando pela Praça e pelo Teatro.

A produção feminina paraense da primeira geração de mulheres possui um raríssimo ensaio fotográfico sobre o tema da travestilidade realizado por Leila Jinkings na década de 1980 em Brasília. Este tema reaparece décadas depois em Belém, pelo olhar da geração seguinte de fotógrafas da primeira década de 2000, em um novo contexto dominado pelas teorias de gênero e de sexualidade, mais desenvolvidas e consolidadas na contemporaneidade.

Jinkings realizou o ensaio fotográfico *Travestis* (1979-80) na boate Aquarius, em plena efervescência de protestos pela abertura política e pelo fim do governo militar brasileiro. Nesta obra, encontramos uma documentação fotográfica que abrange desde a vida cotidiana até os shows realizados no palco da boate, apresentando um tom humanista com fotografias entre luz e sombra, espetáculo e intimidade.

No caso da geração 2000, encontramos outros exemplos de fotografias feitas por mulheres sobre a cultura LGBTQIAPN+ regional. A série fotográfica *Translocas* (2010-2014) de Evna Moura foi realizada durante a festa Filhas da Chiquita — que apresenta visualidades travesti e *drag queen*. Nas fotografias, destaca-se Eloy Iglesias, fundador da Chiquita (imagens 5 a 8). O tema da fotografia de Moura é o sexo subversivo, desviado e divergente, que cria e recria sua própria condição de existência e coloca em prática seus direitos humanos e civis, contra toda a praxe da ideologia alienante. A sociologia do corpo sugere que todas as ações cotidianas — das mais simples às complexas, das particulares às públicas — são mediadas pelo corpo, este objeto de representações, imaginários e simbologias. O corpo é o elemento que marca a presença do sujeito diante da alteridade e do mundo.

A singular festa-manifestação-protesto da diversidade pode ser considerada um dos exemplos do exercício de cidadania e de direitos humanos, seja no âmbito regional ou no mundial; um encontro na cidade, em que se apresenta a diversidade humana como uma manifestação cultural e popular, peculiarmente da região Norte do Brasil. Ela exalta a existência de sujeitos dissidentes na composição humana das cidades. *Translocas* atualizou a temática LGBTQIAPN+ na fotografia documental contemporânea regional, incluindo a questão de gênero e das sexualidades dissidentes em voga no mundo. Neste sentido, trata-se de um registro do sujeito da experiência com seu próprio discurso, dando sentido à produção dessa diversidade.

Em parte da produção fotográfica feminina, observa-se uma exigência da conexão física com a representação do real. Neste sentido, encontramos latente a condição indicial da fotografia. Há algo de determinante na tomada de decisão de grande parte das mulheres artistas fotógrafas ao manter a fotografia direta para representar a mitologia, o imaginário e as culturas regionais, representando a constante busca por sua autonomia e originalidade.

Outra artista representante do inventário da vida amazônica, com predomínio de temáticas da cultura e de territórios regionais, é a pioneira Paula Sampaio (1965-), que iniciou um extenso projeto de documentação fotográfica na Amazônia intitulado inicialmente, *Fronteira*, realizado entre os anos de 1988 e 1998. A série foi renomeada como *Antônios e Cândidas* têm sonhos de sorte (1990-2010) quando a artista ampliou os locais fotografados incluindo outras regiões brasileiras, mas estendeu sua pesquisa fotográfica até o nosso século. Assim, registrou o processo de colonização moderna interna com ocupações e migrações atuantes por décadas, em uma região sob o signo do abandono e do isolamento, como a rodovia Transamazônica (imagem 9), também registrou a rodovia Belém-Brasília, além do Amazonas, Pará, Acre, Piauí, Maranhão, Tocantins, Paraíba, Pernambuco e Distrito Federal. Outras séries fotográficas e projetos de Paula Sampaio possuem o foco nas humanidades regionais, as quais apresentamos no ensaio *Entre o realce da realidade e o imaginário mágico amazônico*, que completa a imagética e o inventário da vida na Amazônia brasileira.

Imagens 5 a 8: Evna Moura, *Translocas* (2010-2014), fotografia digital colorida. Belém, Pará.

Imagem 9: Paula Sampaio, *Projeto Antônios e Cândidas têm sonhos de sorte*, Rodovia Transamazônica, Medicilândia, Pará, 1994, fotografia P&B.

Há algo de fundamental que precisa se manter preservado no conceito do realismo fotográfico amazônico, evidenciando a necessidade de revelar o afeto pela região. A Amazônia permeia a produção fotográfica feminina como principal temática ou inspiração imediata atravessada pelo afeto depositado na região. Esta produção busca pelas realidades das tantas Amazônias, que perderam suas marcas visuais tradicionais para dar lugar às estéticas importadas, diluídas e apáticas, que invadem nossos territórios afetivos. Portanto, a fotografia realista paraense tenta, de alguma forma, preservar e valorizar a Amazônia demasiada explorada, subordinada, esquecida ou substituída e, sobretudo, propõe exaltar as mulheres como forma de resistência do feminino neste território de conflitos.

Os olhares amazônicos são a gênese, o ponto de partida e de chegada. As denominações são "Arte da Amazônia" e a nominação "artista amazônica (o)" precedem da própria região Norte, mas também da tomada de decisão local de apresentar os/as artistas nortistas de como artistas amazônicas (os). Isto pode ser comprovado pelo fato de que os primeiros salões e mostras paraenses não tinham a palavra "Amazônia" em seu título e tema geral; tinham a preferência por aprovar obras com temáticas específicas que apresentassem culturas, identidades e naturezas da região. Confere-se que há uma tradição em usar a palavra "Amazônia" para a referência da arte da região advinda de um movimento interno. Esta busca pela identidade nacional com nuances regionais já vinha sendo discutida desde as últimas décadas do século XX. Porém, no início de 1980, ganhou força o tema regional na cena artística em parte da produção no Pará, algo que permaneceu até o tempo presente que ainda hoje persiste. O arquivo artístico da fotografia paraense realiza um apanágio que constitui um panorama da diversidade multicultural e multigênero que existe no Pará e na Amazônia, produzindo um patrimônio imagético amazônico.

A fotografia paraense feminina é contra a abolição da profundidade imagética. Por isso, grande parte das fotógrafas amazônicas apresenta um foco especial nas figuras humanas regionais e suas culturas, retratando os povos da floresta, comunidades de ribeirinhos, quilombolas, indígenas, além de algumas cidades interioranas e a mestiçagem dos centros urbanos nas cidades do Norte do Brasil. Neste grupo de artistas que optaram pela paisagem humana regional, a escolha pela fotografia realista é uma tendência vital nesta produção regional, algo que advém da tentativa de manter a sobrevivência dessa naturalidade imagética — a verdade visual — da região. Além disso, é uma forma de expor e visibilizar distâncias culturais dentro do Brasil, na mesma medida que se deseja a manutenção da autonomia fotográfica local-regional. A escolha pela fotografia objetiva é uma tendência vital à produção regional, advém da tentativa de manter a sobrevivência dessa naturalidade imagética - verdade visual - da região. Além de também expor e visibilizar distâncias culturais dentro do Brasil, na mesma medida que se deseja a manutenção da autonomia fotográfica local-regional. Conclui-se que a mais significativa contribuição desses olhares fotográficos amazônicos fotográficos é o registro que se torna documento histórico da região Norte.

"É meu destino percorrer esse corpo amazônico. Sua pele, tatuada de rios, florestas e rastros de seres de todo tipo, é um organismo imponderável. Mas é na rota das longas e trágicas estradas da região que surgem os encontros.

No início, as rodovias Transamazônica e Belém-Brasília foram o itinerário principal, um motivo para a partida. Com o tempo, os incidentes e o acaso provocaram desvios sem fim. Inocentes paragens, novos caminhos e muitos retornos que estão marcados nesse mapa de lembranças e esquecimentos.

Um caleidoscópio de imagens-histórias foi se construindo, fazendo-se matéria e me abraçando ao fim de cada viagem. E é essa natureza (da vida) a minha estrada.

Essa vida que migra para sempre, sem nunca mais voltar igual para qualquer parte."

Paula Sampaio, As Rotas (2011)

ENTRE O REALCE DA REALIDADE E O IMAGINÁRIO MÁGICO AMAZÔNICO

O século XXI reforça o que vinha sendo trabalhado na cultura visual contemporânea do século passado, como se fosse a sua própria extensão imagética na qual permanece a intempestiva lei do eterno retorno visual. A fotografia regional de nosso século parte do local à procura do tema original, considerando o tema extraordinário como necessário na produção de imagens. A releitura da vida trivial eleva-se à categoria de relíquia de nossos tempos. O cotidiano tem marca temporal, a exibição biográfica torna-se o estatuto da existência humana e o reino das imagens previsíveis já não conta mais com seus tradicionais tutores históricos.

Na Amazônia, o realismo fotográfico regional ganha outros contornos, oferecendo riqueza imagética e potência artística desde a virada dos séculos até a nova produção fotográfica dos últimos anos. Interessa-me apresentar as potências visuais e as energias que possam emanar das fotografias que apresentam a originalidade fotográfica amazônica feita por mulheres. Contudo, é preciso admitir que há repetição cíclica de temas, seja pela qualidade artística ou pela temática que se une às décadas iniciais de produção de grande parte das artistas da primeira geração de mulheres fotógrafas, atuantes desde as décadas de 1970 e 80 no Pará. Neste contexto, a repetição afirma que a tradição imagética amazônica está presente na produção das gerações de artistas que surgiram, mas permanecem seguindo linhas temáticas que envolvem estilos fotográficos objetivos e subjetivos.

Nestas linhas, justifico uma ideia de novidade ao usar na análise de algumas fotografias escolhidas o termo "imaginário mágico", que usa elementos do mundo real, do universo popular (crenças, lendas, mitos, práticas mágicas e contextos amazônicos) e da imagética artística regional para a criação de novas imagens. O imaginário mágico do qual lanço mão neste texto é inerente à parte da produção da fotografia amazônica que inventa, naturalmente, imagens que estão entre o real, o simbólico e o imaginário feminino.

A fotografia artística contemporânea amazônica nos oferece duas questões: a primeira delas é a persistência temática; a segunda é a não rendição e a insubmissão ao mundo artificial das imagens midiáticas, as quais já nascem destinadas à morte por trazerem em sua essência a efemeridade. Para tanto, a fotografia preserva seu valor maior como objeto de arte dotado de valor artístico e, por extensão, se apresenta também na categoria de documento histórico.

A continuidade produtiva das artistas fotógrafas fez com que a produção dos anos 2000 fosse compreendida como um processo de desenvolvimento, aprimoramento e lapidação das temáticas fotográficas mais recorrentes. É nessa atmosfera fotográfica que os trabalhos do realismo fotográfico e do realismo mágico amazônico são apresentados. Portanto, a reunião de fotografias cujos temas e técnicas se repetem é prerrogativa para se criar uma linha narrativa sobre estes trabalhos, como se verá a seguir.

Passados mais de 40 anos, a Amazônia ribeirinha, negra e cabocla não permanece a mesma das fotografias da geração das décadas de 1980 e 90. A nova geração de fotógrafas, como Jacy Santos e Nay Jinknss, apresentou fotografias de quilombos urbanos que completam o quadro de quilombolas de comunidades distantes das capitais do Norte do Brasil; outras, visitaram cidades circunvizinhas, como no caso de Evna Moura, que foi à ilha do Combu, próxima a Belém. Diante da lente das fotógrafas artistas, estavam as mesmas cores e aquele formato peculiar do barco de pesca e de trabalho, usado também para o lazer e para o transporte de comunidades, famílias, turistas e estudantes. Os casebres de ribeirinhos ainda mantêm a mesma arquitetura, com uma janela aberta para a beira dos rios, tão ocres e trafegáveis como ruas; a rede de pesca tem o trançado de gerações de pescadores das diversas comunidades amazônicas, mas o barco agora é apenas um dos meios de transporte local.

Outrora, as crianças participavam das brincadeiras infantis coletivas mais simples, em que bastava unir crianças e natureza para começar uma diversão que somente terminaria com a chegada do breu total; vez ou outra, continuavam a ser anjos infantis provisórios em tempos de festas religiosas locais. A beleza humana local e aquele sem-número de possibilidades visuais continuam imutáveis. Neste tempo preservado pela fotografia, a Amazônia mítica, ancestral ou contemporânea é uma só.

As fotógrafas da geração de 1990, que continuaram a produzir e a formar o olhar da geração 2000, interessaram-se por essas realidades para compartilhar o estranho e o distante, até que se tornassem nosso novo familiar. Entretanto, aquele familiar conhecido que fascinou a fotógrafa Dorothea Lange no século passado, na Amazônia era outro: ora real, ora mágico. Nunca se olhou para a vida cabocla, ribeirinha e indígena com tanta atenção quanto fez a fotografia paraense. Estas realidades somente eram notadas quando serviam de moeda de troca nas eleições, para, ao seu término, voltarem a ser espectro, abjeção e vidas insignificantes. Na fotografia realista paraense seus

valores humanos resistiam, na união entre vida e arte, no entrelaçamento entre direitos humanos e democracia mediada pela arte fotográfica.

Retomar a fotografia do cotidiano e a natureza nativa amazônica foi, para as fotógrafas do realismo fotográfico paraense, uma forma de enfrentar as hostilidades impostas pela sociedade e pelos modos precários de urbanização e desenvolvimento regional — processos que, muitas vezes, mais destroem do que constroem. Foi preciso revalorizar o popular, o comum, as humanidades locais, aquilo que existia de mais particular do regional e que era a sua estética humana e territorial. Voltar-se para este passado era motivo para valorizá-lo, o realce do real o tornava contundente; aquilo que um dia foi considerado estética ordinária na fotografia contemporânea transformou-se em extraordinário na Amazônia, sobretudo em uma nova forma de fazer imagens com atmosfera mágica.

Fotografar o cotidiano de forma poética é ir contra a transformação do melhor da realidade em abstração a ponto de torná-la inacessível, superficial e destrutível. No caso da fotografia feita por mulheres, o real tornou-se afeto: não há uma fotógrafa que não saiba quem fotografou ou as memórias dos locais que visitou, ao mesmo tempo que reconhece a importância desse registro como forma de manter a si mesma e a Amazônia cheias de vida. Essa busca pelo cotidiano e pelo familiar, distantes de nossas realidades urbanas, permanece na produção de grande parte das artistas paraenses, embora com modificações dessas realidades pelas interferências do olhar artístico que sempre quis ser memória, documento e história por meio de fotografias.

Este olhar diferenciado encontra-se no projeto Folhas Impressas (2006), de Paula Sampaio, que em sua fase experimental com trabalhos em outros suportes e montagens fotográficas, produziu três tabloides com fotografias de pessoas da cidade e dos bairros que inspiraram os jornais artísticos *Folha de Campina, Folha da Cidade e Folha do Ver-o-Peso* (imagens 1, 2 e 3). Folhas Impressas é um conjunto de ações realizadas no Centro Histórico da cidade de Belém com jornais distribuídos gratuitamente nos bairros daquela área. Nesta ação, Sampaio alia sua prática de fotojornalismo ao seu trabalho artístico, aproximando-se dos moradores e trabalhadores dos bairros que estão presentes nas fotografias dos tabloides.

Um dos tabloides é a *Folha do Ver-o-Peso*, na qual foram realizadas entrevistas com trabalhadores e frequentadores do complexo do mercado do Ver-o-Peso (centenária e histórica feira popular de Belém), lugar de cheiros, sabores e da sabedoria popular de feirantes que revelam nosso elo com a natureza de forma mais profunda do que imaginávamos — deixando

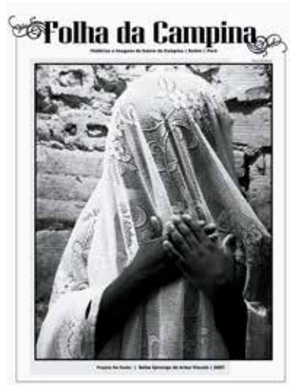


Imagem 1: Capa *Folha da Campina*. Belém, Pará, 2007.

Imagem 2: Capa *Folha da Cidade*. Belém, Pará, 2014.

Imagem 3: Capa *Folha do Ver-o-Peso*. Belém, Pará, 2006.

o recado de que é preciso olhar para ela como parte de nós mesmos. É na *Folha do Ver-o-Peso* que lemos Edivaldo dizer: "tem gente que tem cara de bicho e bicho que tem cara de gente. É uma natureza só"; Deuzarina sabe que "a erva tem vida, ela respira igual à gente" e que "nós somos de raiz", enquanto João versa que "o peixe tem vários tipos de beleza". Recebemos ainda o aviso do André de que não devemos nos descuidar com o mundo, porque "sabe como é, o mundo tá aí cheio de tubarões".

Está no mercado do Ver-o-Peso a figura feminina mais popular do Pará: a vendedora de cheiro. A manutenção da tradição dos preparos com ervas regionais é de responsabilidade da sabedoria feminina popular da vendedora especializada na manipulação de ervas, magias e rezas. Ela é responsável por vender banhos de ervas da floresta amazônica contendo folhas, plantas, madeiras cheirosas e raízes. Também chamado de "cheiro cheiroso" ou "garrafadas", o banho de ervas é um hábito regional de banhar-se com um preparo aromático de poderes místicos que deixa no corpo um cheiro de mata virgem; promete proteção, cura, riqueza, sorte, prosperidade, beleza ou amor àqueles que acreditam em seu poder de realização. São mulheres reconhecidas pela sabedoria popular que carregam sobre as propriedades de cada erva e dos elementos que compõem os banhos. Por isso, são frequentemente procuradas para oferecer orientações sentimentais ou medicinais, indicando o preparo adequado ou até mesmo o remédio a ser tomado em cada caso.

A vendedora de cheiro já foi retratada na tela *Vendedora de Cheiro*, de Antonieta Santos Feio, da década de 1940; também esteve nos livros Aruanda (1957) e Banho de Cheiro (1962) da escritora paraense Eneida de Morais, recebendo homenagens em capítulos especiais nos quais o banho é chamado também de "banho da felicidade". Em Aruanda, a escritora apresenta Sabá, "cabocla paraense que vendia banhos de felicidade no mercado de Belém", e que ainda "contava-me estórias maravilhosas do mundo vegetal, estórias que depois dela não mais encontrei em nenhum livro, em nenhum pedaço de vida". Sabá conhecia profundamente os produtos que vendia e "sabia com dignidade e eficiência a ação de todas aquelas plantas".

Na fotografia feminina paraense contemporânea, a vendedora também está presente nas produções dos anos 2000 e 2010. Walda Marques reinterpreta a identidade regional negra e mestiça das mulheres vendedoras de cheiro, realizando retratos com a vendedora Aranha Rica na série *Faz querer quem não me quer* (2006). Neste retrato (imagem 4), foi a própria erveira quem escolheu como queria ser fotografada — de maneira bem diferente daquela em que costumam ser registradas pela nova geração de fotógrafas, como veremos a seguir.

Imagem 4: Walda Marques, *Faz querer quem não me quer – Aranha Rica* (2006), fotografia em P&B.

A antiga sabedoria do preparo e da venda dos cheiros é passada de mãe para filha. Algumas erveiras contam que suas mães adquiriram o conhecimento e os segredos das avós indígenas ou negras libertas, transmitidos de geração em geração. Portanto, ser vendedora de cheiro no Pará é manter uma tradição familiar herdada das matriarcas da família. No ano de 2010, o tema da vendedora de cheiro ou erveira retornou em retratos fotográficos de estilo mais tradicional, nos quais as vendedoras são fotografadas em seu ambiente de trabalho, dentro de enquadramentos tomados pelos elementos que compõem o cenário de magia, cura e fé da crendice popular.

São exemplares os retratos tradicionais de Evna Moura, *Dona Tieta e Coló Clotilde Filha de Oxum e Mariana* – ambas de 2016 (imagens 5 e 6), assim como a fotografia Tieta, erveira do Ver-o-Peso (2019) de Nay Jinknss (imagem 7). Todas as fotografias trazem como fundo o cenário da tenda ou da lojinha de poções mágicas das erveiras, com as garrafadas de todos os tamanhos e para todos os propósitos, mostrando as típicas ervas, plantas, raízes, perfumes, colares, objetos, dentre outros produtos vendidos pelas erveiras no mercado do Ver-o-Peso. Geralmente, encontram-se outros símbolos religiosos e santos católicos no altar das vendedoras, como se pode notar nas fotografias.

Os colares e guias de proteção com as estatuetas de São Jorge são elementos novos nas fotografias, não citados na literatura de Eneida Moraes, mas este sincretismo religioso foi aludido na pintura *Vendedora de Cheiro*, de Antonieta Santos Feio, em que a vendedora traz no cabelo uma rosa e carrega no pescoço um colar com crucifixo e figa. Nas fotografias de Evna Moura, repetem-se os elementos do retrato de estúdio de Walda Marques com objetos representativos para as erveiras; nas mãos de Dona Tieta, encontra-se a planta de proteção conhecida como espada de São Jorge, usada para proteger a casa ou em rituais religiosos. Por sua vez, nas mãos de Coló Clotilde, há um buquê de ervas e de flores usadas nos banhos. A seu turno, a Tieta de Jinknss apresenta-se diferenciada na cena com enquadramento que destaca suas roupas e mãos, embora esteja aparente a guia de sua entidade de proteção, que acompanha a erveira nas duas fotografias.

Imagem 5: Evna Moura, *Dona Tieta* (2016), fotografia digital P&B.

Imagem 6: Evna Moura, *Coló Clotilde Filha de Oxum e Mariana* (2016), fotografia digital colorida.

Imagem 7: Nay Jinknss, *Tieta, erveira do Ver-o-Peso* (2019), fotografia digital colorida.

Nos cabelos de Coló, nota-se o mesmo enfeite usado pela vendedora de cheiro retratada na pintura na década de 1940 – adereço muito comum nos cabelos das vendedoras do mercado. Décadas separam as três vendedoras contemporâneas das primeiras mulheres representadas na pintura e na literatura paraenses do século XX. Entretanto, ainda hoje elas seguem sendo figuras populares urbanas, mágicas e míticas, salvaguardadas pela produção fotográfica feminina.

A Sabá de Eneida está em Tieta, Coló e Aranha Rica porque guardamos a impressão de estarmos "a revê-la como sempre, num trecho do Mercado de Belém, bem próximo ao Ver-o-Peso, sentada num banquinho, tão cheirosa na sua roupa clarinha de limpeza, nos cabelos jasmins bogaris, rodeada de um mundo vegetal, cercada de tabuleiros com folhas, raízes, madeiras", como escreveu Eneida de Moraes. Por tanta contribuição à história das mulheres do Pará, a vendedora de cheiro poética, literária, pictórica e fotográfica continua sendo representante das mais emblemáticas imagens de mulheres tradicionais da fotografia artística contemporânea paraense. Pela manutenção da tradição, há uma recomendação categórica feita aos turistas que visitam o mercado do Ver-o-Peso: é obrigatório ir ao encontro das vendedoras de cheiro do mercado para conhecer a cultura popular paraense.

A forte presença feminina, recorrente na produção fotográfica das artistas de todas as gerações, manifesta-se desde as quilombolas da dança e da benção africanas até as mães de santo e médiuns de terreiros urbanos; passa pelas vendedoras de cheiro contemporâneas — ainda tradicionais na cultura paraense — e alcança a representação da cabocla Jurema, entidade da mitologia indígena. Faltava, porém, uma figura representativa da sabedoria feminina milenar: ela aparece na memorável série fotográfica *Origens* (imagens 8 a 12), de Renata Aguiar, realizada em 2011, que retrata a parteira amazonense Dona Lelé — obra que compõe o Acervo do Museu das Mulheres.

Esta série é composta de cinco fotografias coloridas, contando ainda com um áudio no qual a parteira – que fez o parto da artista Renata Aguiar – relata o processo de um nascimento. No áudio, Dona Lelé conta que cuidou da mãe durante o processo do parto, além de recordar que nunca mais viu o menino que ajudou a nascer, mas que lembra o nome da criança, que se chamava Luís. Em suas palavras: "O meninuzinho, bonitinho ele era, moreno. E até hoje eu nunca mais tive notícias dele". Ao conhecer a parteira que realizou seu parto, a artista também foi em busca da construção de sua biografia e do registro da existência das parteiras amazônicas; Nessa viagem, fez outra grande descoberta: a permanência do afeto que Dona Lelé ainda guarda pelas crianças que ajudou a colocar no mundo. Este relato evidencia que a fotografia amazônica é atravessada por histórias pessoais e encontros marcados pelo afeto entre fotógrafa e fotografada.

Imagens 8 a 12: Renata Aguiar, *Origens* (2011), Urucará, Amazonas, Brasil, fotografia digital colorida. Acervo do Museu das Mulheres.

É notável a preferência das artistas pelas figuras das pessoas negras e caboclas paraenses da Amazônia. São predominantes as temáticas fotográficas da cultura cabocla, sobretudo da mulher paraense ligada às raízes regionais. Nay Jinknss segue a tradição de fotografar mulheres representativas e regionais, comprovando a força latente da fotografia do afeto no díptico de Dona Angélica, moradora da Ilha do Combu, local vizinho à cidade de Belém. Este afeto promove fotografias de mulheres que moram na capital e representam a cultura musical do Norte, como no retrato de Dona Onete (imagens 15 a 19), da mesma fotógrafa.

Imagens 13 e 14: Nay Jinknss, *Dona Angélica* (2019), Ilha do Combu, Belém do Pará, díptico, fotografia digital colorida.

Imagens 15 a 19: Nay Jinknss, *Dona Onete* (2024), cantora popular de Belém, políptico, fotografia digital colorida.

O tema da fotografia etnográfica e documental sobre indígenas amazônicos está presente nas fotografias de produção regional. Algumas produziram fotografias sobre etnias indígenas específicas com as quais tinham contato frequente e conhecimento sobre a etnia; na maioria das fotografias encontradas, o foco permanecia sendo a mulher.

Dentre as artistas presentes nesta pesquisa que trabalham com vários tipos e estilos de fotografia, é de Renata Aguiar uma rara série feita em uma comunidade indígena composta de três ensaios intitulados *Primárias Cores, Êxtases e Hibridez*. Todas foram realizadas em 2012, na aldeia Mebengokré, localizada no município de São Félix do Xingu durante a 1ª Feira de Semestre

Kaiapó. As fotografias apresentam rituais de dança e de performance específicas da etnia Kaiapó Mebengokré Moikarako.

As séries fotográficas da artista afastam-se da fotografia exótica do indígena brasileiro para mostrar uma intuição etnopoética. A expressão da tradição ancestral indígena traduz o modo de vida desses povos e as diferenças que existem entre eles. Outro ponto relevante a considerar foi a decisão da artista de registrar as mulheres da etnia, que predomina nos três ensaios. Nas duas fotografias apresentadas desta série (imagens 20 e 21), pode-se conferir o momento de espera para a dança coletiva feminina da etnia Kaiapó Mebengokré Moikarako.

Imagens 20 e 21: Renata Aguiar, *Primárias Cores* (2012), fotografia digital colorida. Mostra MeiKumere. São Félix do Xingu, Pará, Brasil.

A série de Renata Aguiar evidencia uma gama notável da produção material desta etnia com seu rico acervo de colares, miçangas, adereços e pintura corporal que embelezam os corpos de homens e de mulheres. Ela registra também a dança e a performance ritualísticas, outras formas de expressão artístico-cultural original do grupo. Pode-se ainda pensar no canto que acompanha a dança. Para algumas etnias, o canto indígena representa uma forma de expressar imagens em movimento.

A pintura corporal exprime valores, crenças e a cosmologia indígena, assim como toda a produção material e imaterial de cada etnia. O corpo é pintado em diversas ocasiões, ora para o dia a dia nas tribos a fim de exaltar a beleza pessoal, ora para eventos e acontecimentos especiais, como luta, caça, morte, festividades, casamento, rituais e para receber visitas. Para cada desenho representado em formas geométricas ou abstratas, há um significado. Em algumas etnias, a pintura pode identificar uma distinção de classe ou grupo social, além de ser uma expressão de vaidade, estética e proteção corporal contra o ataque de insetos e de seres sobrenaturais.

As cores são retiradas de corantes naturais vegetais, como o urucum — que possui uma forte cor vermelha; a cor azul-marinho vem do jenipapo, o branco é retirado do calcário e o pó de carvão é misturado ao suco de pau-de-leite para grudar no corpo. A escolha das cores é fundamental para transmitir para o corpo o sentimento que cada cor provoca na pessoa que irá recebê-la, assim como representar uma mensagem determinada. As pinturas são permitidas para mulheres e homens, sendo que cada tribo pode definir seus próprios desenhos e formas que devem seguir rigorosamente a tradição da etnia. Acerca da série fotográfica, declara Renata Aguiar que:

As pinturas corporais, as danças, os adereços, os modos de vida dos Kayapós são as maneiras reconhecidamente Mei (estética) e Kumren (correta), de se apresentar na sociedade Kayapó, assim constituindo uma relação entre o estético e o ético. Esta série expressa, através de registros fotográficos, a noção ética estética presente no cotidiano Kayapó, na prática da pintura corporal, nas danças, no modo de vida, que se mistura num movimento rítmico entre tradição e modernidade, constituindo uma cultura híbrida com influências externas, mas fortemente marcada por características tradicionais (AGUIAR, 2012).

Cada etnia possui suas idiossincrasias, seus traços e seus valores representados em toda a produção — da material à espiritual. Todas estas expressões desempenham um importante papel cultural nas comunidades. A arte ameríndia já estava presente em nosso território desde os tempos pré-coloniais, e segue sendo produzida pelos povos indígenas contemporâneos, como se pode confirmar nas fotografias de muitos artistas. É importante ressaltar a grande diferença entre os povos indígenas e a tradição artística ocidental: os povos nativos não compartilham dos mesmos conceitos estéticos e artísticos em relação ao que é ou não arte, ao juízo estético ou juízo de gosto. Tampouco existem, na pluralidade linguística desses povos, palavras, conceitos e definições equivalentes.

Embora essa distinção inicial seja importante, as produções artísticas indígenas demonstram um apreço pela beleza em toda a sua produção plástica. Nada é gratuito ou irrelevante, nada se perde ou se despreza: seu universo material sempre tem destino e utilidade pré-determinados. Assim, estes povos possuem seus próprios conceitos, termos e ideias para definir os diferentes sentidos de "beleza". As aspas não são corriqueiras, visto que as aproximações entre os valores estéticos ocidentais e indígenas raramente são coincidentes. De qualquer modo, todos os povos indígenas expressam valores simbólicos, culturais e espirituais genuínos em toda sua produção material e imaterial, os quais exprimem e dão sentido e valor à cultura e ancestralidade indígenas.

Particularmente, observa-se que há pouco interesse pelos negros e caboclos amazônicos na fotografia nacional dos grandes centros, o que não acontece no caso dos indígenas. Este fato difere claramente a fotografia feminina realista e documental paraense das demais, por sua atração pelas figuras humanas resultantes de mestiçagens naturais e pelos povos de resistência ancestral amazônicos pertencentes à constituição territorial urbana e rural da região Norte.

O ensaio fotográfico *Refúgio*, de Paula Sampaio, tem origem no projeto *Terra de Negro*, desenvolvido pelo Instituto de Artes do Pará e pelo programa Raízes, que criou catálogos e obras audiovisuais divulgando a história e a cultura das comunidades remanescentes de quilombos – mais de 300 espalhadas por todo o Estado do Pará. O ensaio de Sampaio traz fotografias de caráter documental, com destaque para a vida cotidiana de algumas comunidades, abarcando do trabalho ao descanso, do brincar à relação com a natureza, passando pelas manifestações culturais e religiosas.

Refúgio também aborda a questão da preservação da cultura de matriz africana dos povos tradicionais na representação de suas inúmeras expressões culturais, étnicas, estéticas, espirituais e performáticas. Além da questão da territorialidade dos povos quilombolas, o ensaio explora as diferenças internas que cada quilombo possui, estando magistralmente presentes na série a secular religiosidade feminina representada na figura da benzedeira da comunidade.

Nailana Thiely também retratou uma senhora quilombola, filha de mãe marajoara e pai inglês, em Anajás, na Ilha do Marajó, no Pará (imagem). Ao que tudo indica, trata-se de uma fotografia realizada sem a intenção de compor uma série, um trabalho posterior ou de ser posteriormente exibida. Outra fotografia encontrada é registro final da líder indígena Tuiré Mebêngôkre, liderança Kayapó e ativista dos Direitos Indígenas (imagem 22).

Imagem 22: Nailana Thiely, Tuiré Mebêngôkre, liderança Kayapó e ativista dos Direitos Indígenas (2022), fotografia digital colorida.

A imagem, contudo, aponta para uma forma de criar um arquivo de imagens de figuras humanas ou manutenção de um arquivo pessoal comum à nova geração. Pela característica peculiar da fotografia da senhora quilombola de Nailana Thiely — e por retratar uma mulher tão histórica —, a obra contribui para ampliar a discussão sobre o tema das mulheres quilombolas, anteriormente abordado por Paula Sampaio, a exemplo do registro de mulheres do quilombo de Bailique em Oeiras do Pará (imagens 24 e 25) e as demais imagens da série.

Esta atitude difere da geração dos anos de 1980 e 90, que vislumbrava possibilidades de criação a partir da literatura, da poesia, da história oral-mítica-local, de viagens ao passado ou projetadas para o futuro — ou ainda do florescimento de uma imaginação fantástica, acessível apenas às artistas que carregam a chave para esse lugar mágico. Caso contrário, partiam de uma pesquisa previamente determinada, buscando as imagens para compor um trabalho de longa duração, fruto de uma árdua pesquisa imagética que exige a construção minuciosa do conjunto da obra fotográfica de uma artista. Todavia, as fotografias de arquivo permanecem guardadas em repouso, à espera de oportunidade de exibição.

Imagem 23: Nailana Thiely, *Quilombola, filha de pai inglês e mãe marajoara* (s/d), fotografia P&B. Anajás, Marajó, Pará, Brasil.

Imagem 24: Paula Sampaio, *Refúgio* (2003-2006), fotografia em negativo P&B. Comunidade de Bailique, municípios de Santa Izabel, Ananindeua, Baião, Mocajuba, Oeiras do Pará, Acará e Abaetetuba. Pará, Brasil.

Imagem 25: Paula Sampaio Maria Camilo Neves da Silva. *Benzedeira*, fotografia em negativo P&B. Comunidade Quilombola de Bailique, Pará. Ensaio Refúgio.

Quanto à religiosidade de matriz africana presente na fotografia da benzedeira (imagem acima 23), recorro à importância das práticas religiosas ligadas à cultura e à história de um povo. Essas expressões não são apenas um culto habitual, tampouco um evento passageiro: elas afirmam sua alteridade, bem como a manutenção de sua própria existência e permanência ao longo da história da humanidade. Os registros artísticos destas representações afro-religiosas brasileiras que preservam tradição africana material e imaterial no Brasil destacam-se pela importância dos valores e da resistência que cada manifestação carrega.

A escolha artística pelas temáticas das práticas religiosas afrobrasileiras e afro-indígenas pode exprimir um desejo de tratar por completo a cultura brasileira no país. Falar sobre a cultura negra sem mencionar as religiões é manter a discriminação, já que desconsidera seus múltiplos valores para a constituição cultural de um Brasil pluralmente religioso. Todas as fotografias carregam subtextos atrelados não somente às questões pessoais de gosto fotográfico das artistas, mas indicam o discurso cultural em que a fotografia é produzida e está inserida. Notadamente, há um direcionamento histórico e regional que leva certos temas a se tornarem norteadores e direcionados às mulheres com frequência, como o registro de ritual à Iemanjá da fotografia de Jacy Santos (imagem 26) – artista que também retratou mulheres de quilombos urbanos, procissões católicas de sua cidade natal, Igarapé Miri, o Círio de Nazaré, efemérides locais, festividades e demais temas recorrentes na fotografia paraense.

Mulheres líderes de terreiros, detentoras dos saberes ancestrais de práticas religiosas africanas e afrobrasileiras, são registradas pelas fotógrafas paraenses que preservam a memória e história negras na Amazônia. Na série feita com a Mãe Mametu Muagile, Nay Jinknss apresenta uma composição que une fotógrafa e pessoa fotografada

Imagem 26: Jacy Santos, *Canto de Iemanjá II*. (2011), fotografia digital colorida. Praia de Beja, Abaetetuba, Pará.

no mesmo registro, extrapolando o conceito de retrato tradicional para alcançar uma fotografia do afeto entre mulheres. O gesto universal de unir as mãos, realizado por Mãe Mametu e registrado por Nay no momento, demonstra que todas as religiões do planeta merecem o mesmo respeito, pois quando duas mãos se unem em um gesto de reza ou reverência, entra em ação a memória corporal humana ancestral — independentemente da etnia ou da raça (imagens 27 a 30).

Imagens 27 a 30: Nay Jinknss, *Mãe Mametu Muagile* (2018), fotografia digital colorida. Terreiro Rundembo Ngunzo wá Bamburuzema Junsara. Bairro Terra Firme, Belém.

A intertextualidade que perpassa o discurso fotográfico a partir do qual vêm à tona outras questões para além da estética fotográfica ou da simples escolha de temas mais fotográficos que outros — eis a grande questão da fotografia regional paraense. Nela, nada é aleatório, não há buscas por uma fotografia documental regional sem intenções maiores de privilegiar o que o local-regional tem para oferecer à produção fotográfica contemporânea no Pará. Encontra-se nesta reflexão a frequência considerável da identidade regional que domina os temas nas produções de muitas décadas, da arte moderna à arte contemporânea paraense.

Foi na arte moderna paraense que a identidade negra, popular e mestiça nortista ganhou destaque entre as pintoras paraenses Antonieta Santos Feio (1897-1980) e Dahlia Déa Rosas (1922-?), com pinturas realizadas na primeira metade do século XX. Na produção de Antonieta, sobressaem as figuras da mulher negra e mestiça, como vemos nas telas *Vendedora de Tacacá* (1937), *Vendedora de Cheiro* (1947) e *Mendiga* (1951). Os homens negros também foram retratados por ela, como em *Chico Preto* (1947) e por Dahlia Déa, na pintura Preto Velho (1936). Todas essas obras integram o Acervo do Museu de Arte de Belém (MABE) do Estado do Pará.

Temáticas fotográficas que abordassem o sincretismo religioso ou as figuras humanas que o representassem não encontraram resistência na cena fotográfica paraense desde o surgimento do grupo de artistas da primeira geração na década de 1980. Fotografar negros e caboclos interessava muito mais à fotografia documental regional do que o passado colonial da cidade de Belém. Nota-se, porém, que uma parte significativa das obras fotográficas se concentrou inicialmente nas comunidades quilombolas e, por extensão, nas pessoas pardas e mestiças, as quais foram fotografadas de maneira geral no centro urbano de Belém, nas regiões circunvizinhas e nas comunidades ribeirinhas.

Ao registrarem a cultura e a identidade negras, Paula Sampaio e Jacy Santos também realizam arte afro-brasileira, ainda que não trabalhem exclusivamente com essa tipologia temática. Dentro desta constelação, há a libertação artística da fotografia do domínio europeu, quando apenas determinados temas afros eram permitidos, normalmente de escravos libertos ou não, servindo a casa ou em batalhas do país que os escravizou. Este fato histórico prejudicou nosso conhecimento sobre a riqueza visual da cultura africana, que foi, por muito tempo, oprimida pela cultura imagética do homem branco europeu. Perante a análise das obras deste texto, conclui-se que raças, credos e culturas ganham destaque sem barreiras na fotografia feminina paraense.

Enquanto as artistas da primeira geração buscaram a visualidade regional fora da capital, a nova geração voltou-se para as manifestações culturais e religiosas do centro urbano, dando preferência a registros fotográficos na cidade de Belém, em sua grande maioria. Algumas, sem uma linha temática preferencial; outras, sem um gênero fotográfico que dominasse toda a sua produção, como ocorreu com grande parte das fotógrafas surgidas nas primeiras décadas deste século – consideradas a segunda geração de artistas, posterior às que emergiram nas décadas de 1980 e 90.

O sincretismo religioso nortista não se limitou somente a apresentar as vertentes das religiões afro-brasileiras e do catolicismo, mas incluiu as crenças indígenas apresentando seus mitos, lendas e cosmologias. A procura por novos temas que se distanciassem — ou, ainda, que partissem das maiores referências da fotografia feminina paraense — gerou uma produção renovada, que frequentemente buscava elaborações temáticas capazes de mostrar a dimensão cultural regional, assim apresentando a vertente da fotografia de performance na fotografia de arte paraense.

IMAGINÁRIO MÁGICO AMAZÔNICO

O imaginário mágico da Amazônia feminina encontrou terreno fértil com a vertente da fotografia de performance que criava imagens, estéticas e textualidade para as práticas de magia ou para a criação de imagens surrealistas. A fotografia feminina regional que se lança no conceitualismo e no hibridismo também produz suas obras mediante vetores de múltiplas temáticas entrelaçadas aos mitos, crenças, visualidades regionais e arquétipos nativos. A fotografia de Evna Moura (1986-) exemplifica o imaginário mágico amazônico que defendo na construção da imagética amazônica feminina. Moura foi em busca dos arquétipos nativos, crenças e mitos amazônicos baseados na tradição regional sincrética. Assim, a artista realiza um desvio da fotografia documental, prática a que comumente recorre, para a fotografia encenada ao realizar o ensaio intitulado *Cavaleiros da Jurema* (2016). Neste ensaio com quatro fotografias coloridas, encontramos a mitologia afro-indígena representada por um composto híbrido contendo pajelança, ritos africanos, crenças de cura e de proteção, além da união entre humano e natureza (imagem 31 individual da série).

Observou-se que as lendas e as mitologias indígenas são preteridas pela fotografia feminina para dar lugar a uma fotografia encenada e conceitual que permitisse releituras ou interpretações das cosmologias ameríndia, africana e afro-indígena. Deste modo, contrapõe-se à fotografia documental que apreende a realidade de forma direta. Em suma, o que vibra na fotografia regional – e seu maior diferencial – é a noção de que a Amazônia brasileira é dotada de um forte olhar feminino. Ao encenar mitos, lendas, representações do universo feminino, entidades femininas da floresta amazônica e histórias regionais nesta fotografia feminina, um tipo diferente de conceitualismo é revelado: um que ganha potência ao se transformar na realidade mágica amazônica defendida neste ensaio.

Encontra-se na produção fotográfica feminina a exigência da conexão física com a representação do real. Por isso, permanece latente a condição indicial da fotografia. Há algo de misterioso na tomada de decisão de grande parte das mulheres artistas fotógrafas, que mantêm a fotografia direta para representar a mitologia, o imaginário e as culturas regionais: o mistério pode ser a sua própria autonomia. Se, por um lado, é necessário que se mantenha na vertente do realismo fotográfico amazônico o afeto pela região, por outro lado, o uso das imagéticas amazônicas do real e do imaginário na mesma fotografia dá corpo às representações temáticas específicas, expandindo, assim, a fotografia feminina paraense.

Imagem 31: Evna Moura, *Cavaleiros da Jurema, nº I, II e III*, performance orientada para fotografia, fotografia digital colorida.

A frondosa árvore na fotografia de Evna Moura faz referência ao elemento natural utilizado para fazer a jurema, bebida utilizada nos rituais das tribos indígenas da região do Nordeste e do Norte. Os cavaleiros – ou seres encantados da natureza que guardam a árvore mítica – carregam a ideia de proteção nessa tradição indígena. O ensaio ainda faz referência à Cabocla Jurema, considerada a Rainha da mata virgem em cantos e contos orais. Há também outras referências sobre o mito da Cabocla Jurema como entidade indígena, na representação personificada do chá feito a partir das folhas da árvore. Segundo a artista, "Cavaleiros de Jurema não representa orixás. Mas a representatividade dos protetores da Jurema. Uma noção de cura muito comum no Norte e Nordeste, como entidades da mata, mas numa visão bem livre" (EVNA, 2017, entrevista on-line). A artista justifica seu processo de pesquisa para a realização do ensaio fotográfico no texto do memorial deste trabalho. Em suas palavras:

A jurema é uma folha sagrada da região amazônica e do nordeste brasileiro. O Culto à Jurema Sagrada apropriou-se da cosmologia africana aliando-a à cosmologia indígena, demonstrando a influência do universo afro-indígena dentro da Jurema. Quanto aos mestres e cavaleiros, estes são pessoas que já viveram e que depois de suas morte se apresentam como entidades que auxiliam os juremeiros e todos que procuram a ajuda da jurema por alguma razão. Através de conteúdos e símbolos, a arte africana atual está impregnada do tradicional, ainda que se manifestando em novas formas. Este trabalho tem como base as ligações com a matriz africana e entidades da floresta amazônica do culto à Jurema, praticados no Norte e Nordeste do Brasil. Resultam de um processo de pesquisa pessoal, em que frequentei uma casa de terreiro e, a partir desta experiência, surge um ensaio fotográfico baseado em uma visão livre desse entendimento. Mesclando as referências, os gestos corporais da dança, objetos, misticismo e personagens, onde o tradicional e o contemporâneo são historicamente um só (MOURA, 2016, portfólio da artista).

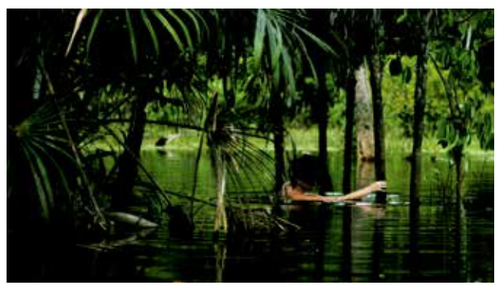
A jurema está presente nos terreiros, na fotografia e na produção literária brasileira, que descreveu seus poderes. Citada como bebida mágica, a jurema já foi retratada na literatura brasileira de José de Alencar (1829-1877), autor dos romances indigenistas Iracema (1865), além dos livros considerados "irmãos de Iracema" e que contêm lendas, como *O Guarani* (1857) e *Ubirajara* (1870). Em *Iracema*, a jurema é descrita como um poder mágico de uma árvore mística usada para fins ritualísticos realizados nas tribos indígenas do Ceará, onde é situado o romance. Conta-nos Alencar que "era de jurema o bosque sagrado" e a índia Iracema "é filha do pajé, e guarda o segredo da jurema", portanto "é ela que guarda o segredo da jurema e o mistério do sonho. Sua mão fabrica para o pajé a bebida de Tupã" (1865).

Na tradição indígena, as folhas retiradas da árvore chamada jurema são tipicamente consumidas na forma líquida, como chá ou suco, em rituais de pajelança que provocam profundo sono e sonhos aos participantes que tomam o preparo. Esta herança indígena e negra permanece na cultura urbana paraense com a mesma tradição sincrética regional adquirida desde o período colonial. Exemplares são os preparos com ervas e elementos da natureza amazônica advindos de várias vertentes religiosas que ainda são feitos nos centros urbanos e interiores do Pará – preparos líquidos que nos induzem a situá-los na esfera da pajelança urbana contemporânea.

Ao produzir a obra *A feiticeira branca* (2021), Renata Aguiar apresenta, no contexto mágico amazônico, o imaginário regional das outras formas de atuação feminina com suas práticas mágicas milenares, inserindo-o no universo ampliado da imagética amazônica a representação da magia e da feitiçaria de mulheres brancas (imagens 32 a 34). Nas imagens da performance da feiticeira em pleno ritual, o elemento areia se liga às praias e rios regionais que são locais de fusão da mulher, da magia, da lenda e do meio-ambiente paraense: é tudo uma natureza só.

Imagens 32 a 34: Renata Aguiar, *A feiticeira branca* (2021), fotografia digital colorida, foto-performance. Acervo do Museu das Mulheres.

Na série *As Ykamiabas e o nascimento do muyrakytã* (2019), Renata Aguiar apresenta na fotografia de performance as indígenas guerreiras Icamiabas (palavra em tupi) que viveram em sociedade matriarcal e defenderam a Amazônia de invasores estrangeiros do grupo do espanhol Orellana em 1542 – os quais viram as guerreiras usando o amuleto Muyrakytã. Também chamado de muiraquitã, este artefato é talhado na pedra verde amazonita em forma de sapo, serpente e tartaruga, eram esculpidos pelas mulheres indígenas que os usavam ou entregavam para indígenas guerreiros. São símbolos de poder e de proteção, também utilizados para fertilidade, prevenir doenças, além de servir de objeto de escambo entre etnias indígenas. A água presente na fotografia representa o Espelho da Lua, local que as guerreiras enfrentaram os espanhóis quando tentaram entrar no espaço delas – atualmente a região é chamada de Nhamundá, cidade no Amazonas (imagens 35 a 37).

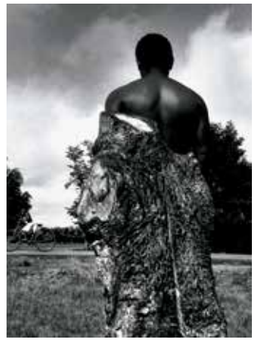


Imagens 35 a 37: Renata Aguiar, *série As Ykamiabas e o nascimento do muyrakytã* (2019), fotografia digital colorida, foto-performance. Acervo do Museu das Mulheres.

Outras realidades fantásticas inventadas têm continuidade na obra fotográfica de Paula Sampaio. Desta vez, a artista constrói séries que representam a existência de "pessoas que brotam da natureza", a fim de representar a união entre humano, natureza e imaginário. Encontramos este enlace na série Nós (2000-2006) com humanos primevos, mutantes e híbridos. Assim como encontramos o realce de outras realidades na série *Refúgio* (2003-2006), um registro das comunidades remanescentes de quilombos paraenses.

Na série *Nós* (imagens 38 a 40), realizada na região Norte entre 2000 e 2006, a maioria das cenas registradas suscita o fenômeno da imagem mágica, onde o ser humano e os cenários naturais se imbricam atraídos ou induzidos à união. No entanto, o acaso, para convencer, torna-se mero acessório no enquadramento: artefato da magia fotográfica, que não deve nada à casualidade, mas ao complementá-la, torna-se o seu real imediato. Logo, a fotografia do realismo transformada em mágica emana do real em uma cena fotográfica inventada ou ensaiada, uma afirmação de que o acaso também pode ser outro caminho para o registro de imagens amazônicas oriundas do mundo do imaginário.

Paula Sampaio, Sem título (2003), negativo P&B. Série *Nós*, Município Baião, Pará, Brasil



Paula Sampaio, Sem título (2004), negativo P&B. Série *Nós*. Santa Izabel, Pará, Brasil

Paula Sampaio, Sem título (2003), negativo P&B. Série *Nós*. Baixo Tocantins, Amazônia Brasileira, Pará, Brasil.

Imagens 38 a 40

A série *Nós* retrata pessoas com parte de seus corpos fundidos ou ocultados por elementos naturais; o casco da tartaruga, o corte da árvore e a expansão natural dos galhos que encontram os rios amazônicos atuam como artifícios externos ao humano. Uma coexistência de naturezas é revelada, confundidas com seres antropozoomórficos ao se unirem provisoriamente no ato fotográfico. Perante tais imagens, uma nova natureza surge: o ser simbólico, híbrido, múltiplo.

Ao optar pela fotografia em preto e branco, a artista aproxima objetos, contornos, volumes, linhas, matérias e vibrações; faz com que a tensão da cor preta se desmanche em seus pormenores, e a pureza do branco seja silenciosamente invadida pelos tons cinzas que lançam mais sombra por toda a imagem. A escolha tonal eleva a imagem ao estatuto de fotografia histórica. Natureza e ser humano se equilibram com lucidez no centro da imagem, ocultando-se ou envolvendo-se como gêneros orgânicos inventados feitos de substâncias de vidas distintas. Na fotografia de Paula Sampaio, imperam elementos antagônicos no mesmo foco: vida e morte, órgão e caule, casco e corpo, pele e madeira, concreto e abstrato, luz e sombra. Para a fotógrafa, trata-se de:

(...) Homens e mulheres sem face, nem nome. Seus rostos se misturam a outros seres, rios, estradas, florestas e as coisas do mundo. Sua identidade se inscreve e se impõe pela força do corpo e da sua relação com o ambiente. Esses seres sem rosto, nem nome, somos NÓS, todos parte de uma natureza só (SAMPAIO, 2006, on-line).

Na grafia da luz entre mulheres, naturezas e outras paisagens, a natureza amazônica não pode ser domada. Nela, nada remete à natureza e aos jardins europeus organizados, tampouco seus rios são aqueles lagos construídos para cercar e embelezar cidades urbanas. Não lembra aquela grama que nunca é confundida com o mato ou com o emaranhado das florestas brasileiras. Estamos distantes da ordem de dominação europeia em tudo que a constitui. Nesta Amazônia sobre a qual escrevo, a ordem humana de dominação da paisagem não predomina.

Há uma profunda relação histórica entre a mulher artista nortista e a natureza amazônica na produção fotográfica do Pará. No que tange à simbiose entre arte, mulher e naturezas – natural, humana e urbana -, onipresente em muitos trabalhos de artistas mulheres da arte amazônica, integra-se na análise geral o uso da Amazônia como suporte, elemento, cenário e matriz da arte feminina. Um eterno encontro de elementos diversos que transbordam em uma só natureza como obra de arte: mulher e natureza unidas por um mesmo ventre prenhe de vida.

Esse cruzamento entre territórios distintos tem seu lugar na fotografia feminina paraense, que consegue reunir o imaginário e a relação do olhar fotográfico paraense ao fundir em uma mesma fotografia a presença da natureza humana, da natureza amazônica urbana e a da floresta. Na mesma linha desses encontros afetivos com a região que se habita, temos a série *Afetos Orgânicos* (2010-2014) de Evna Moura, exemplar da estética da historicidade da imagem preta e branca com cena apresentando elementos naturais, mas com aspecto da fotografia do imaginário mágico. Notavelmente, a artista construiu uma relação de atração pelo cotidiano da natureza amazônica circunvizinha à cidade de Belém.

Moura não foi longe: atravessou até a outra margem da cidade para registrar uma imagem híbrida entre a água do rio e o concreto da cidade de Belém. Na cena, uma mulher mergulha na água em uma coreografia que imita o pulo dos botos amazônicos (imagem 41), elementos que se unem no enquadramento, separados pela árvore central e regidos pelas pesadas nuvens que carregam as frequentes chuvas da região. Nas cidades amazônicas, não existe acordo tácito de harmonia entre natureza e concreto, nem o intervalo entre a vida seca e a vida úmida. Todas as vidas orgânicas deste ambiente resistem nas linhas de fuga do olhar fotográfico.

A fotografia da Amazônia solicita a presença da natureza-paisagem para lhe servir de invólucro, resultante da relação existencial de natural dependência. Arrisco-me a afirmar que foi com a arte regional que apreendemos a nossa natureza em sentido amplo e, assim, voltamos para ela nossa admiração, por nos vermos espelhados sem filtros e estéticas europeias, em uma clara atitude de retomada de nossa imagem originária. Entrementes, sabemos que a Amazônia, lida como natureza e como cultura, tão explorada no imaginário estrangeiro e nacional, por um longo tempo perdeu a versão de si própria ao deixar nas mãos do olhar de fora a construção de sua imagem para o mundo e para o Brasil. Todavia, foi preciso que a fotografia paraense projetasse seu próprio cenário artístico e escolhesse suas temáticas para registrar e produzir as imagens que queria, reinventando a si mesma e sendo protagonista de sua história.

Imagem 41: Evna Moura, *Sem título, nº I. Série Afeto Orgânico.* Região Metropolitana de Belém. Fotografia digital em P&B.

"Experiência íntima com a natureza. Voava, observando o espaço natural. Silenciando... buscamos um olhar nesse cenário, liberar-se adentro como em uma performance. O humano estabelece uma relação de sobrevivência junto a vastidão. Provocando um atrito do corpo com o ambiente, em imagens que em determinado momento, se mesclam, entre o afeto/humano/orgânico. Um olhar de perto do cotidiano amazônico, um corpo sendo fincado. Uma linha...

Um pertencimento de raízes. Nossa existência é uma espécie de geografia. Somos corpos cartográficos. Assim como, os mapas delimitam e registram territórios políticos, econômicos e culturais, os indivíduos também são registrados e cruzados por linhas. Algumas dessas linhas são postas do exterior para eles e não se cruzam, ao contrário, separam-se e demarcam os seus próprios territórios. Outras são produtos do acaso, mas há outras que devemos inventá-las, traçá-las, efetivamente, na vida. Nossas próprias linhas de fuga."

Evna Moura

Por exibir uma estética própria e genuína, nesta perspectiva, a Amazônia – mítica, imaginária, surreal e mágica – tornou-se uma das temáticas que mais se destacaram na produção paraense, materializada na produção tecida pelos artistas, mulheres e homens, regionais e locais. Neste cenário, demasiado estético e afetivo, a arte contemporânea feminina opera para manter a representação da visualidade amazônica como seu principal vocabulário temático-estético. Para tanto, usa seus elementos naturais como matéria para suas obras, e utiliza a natureza como seu suporte artístico com enorme frequência. Partindo deste pressuposto, conclui-se que a produção em questão forjou seu olhar fotográfico a partir de sua própria interpretação da paisagem, tanto natural quanto humana, neste lugar de afeto artístico por viver a Amazônia.

O conjunto da obra dessas artistas situa-se na experiência de vivenciar a natureza amazônica, inferindo-se aí um *corpus* estético e uma proposta de união definitiva da natureza-paisagem com as fotógrafas. Com efeito, não se admite mais a busca pela "mimesis fotográfica" – leia-se registro da realidade – da natureza, inatingível em sua plenitude na práxis artística ao longo da história. A mesma rigorosa imitação perde seu status prioritário na fotografia artística contemporânea.

Em vez de apenas buscar o registro da realidade em sua noção restrita, a fotografia realista feminina nortista buscou a comunhão com o meio ambiente e a criação de novas imagéticas. Por vezes, retornou às suas origens que, por si, já é arte em estado latente. Aprimorou, por fim, o olhar ao perceber a textura de outras estéticas da diversidade humana, inventou suas paisagens, plasmou seres imaginados e validou sua própria percepção acerca da região que lhe habita.

Nossa histórica obsessão pela representação da realidade que atesta o existir se realiza com a objetividade da fotografia. Nela, temos a certeza de que a existência do que ou de quem foi fotografado é crível. No entanto, a fotografia realista vive uma dupla verdade: como o ser ou a coisa fotografada que não vimos com nossos olhos comuns, mas também como objeto fotográfico de arte que inventa imagens extraordinárias para o olhar atento. Apesar de se rogar o compromisso da fotografia com a realidade, ela não se limita a determinados temas que são considerados fidedignos à realidade em detrimento de outros. Portanto, mesmo que a fotografia parta de uma realidade existente, ela é permeada pela percepção de quem a produz, tornando-se uma particular apreensão do mundo – ora mágica, ora real.

GESTAÇÕES EXPERIMENTAIS, HÍBRIDAS E CONCEITUAIS NA FOTOGRAFIA ARTÍSTICA FEMININA DO PARÁ

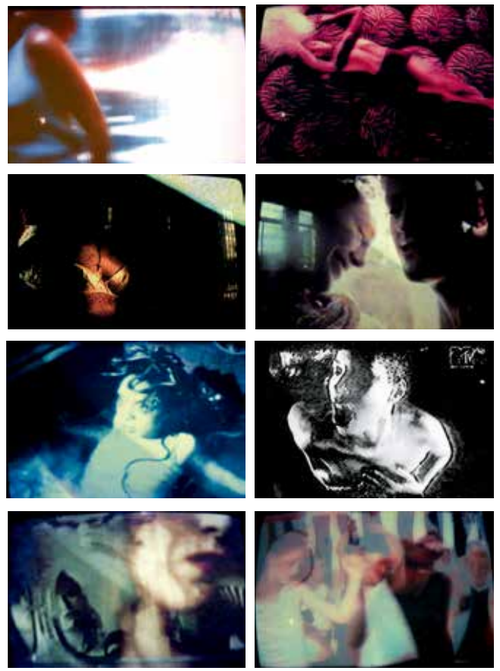
O campo do experimentalismo fotográfico enceta possibilidades de criação que vão além da primeira função da fotografia: ser registro mimético subordinado a realidade e nada mais. Fotografia de cena, fotografia conceitual, fotobiografia e foto-performance são algumas vertentes da fotografia amazônica feminina. No início da década de 1990, formava-se uma geração de fotógrafas que iniciaram sua carreira no final dos anos 1980 e de novas fotógrafas que davam seus primeiros passos na arte fotográfica. Compuseram, a geração mais independente em temáticas usadas nos gêneros fotográficos e na participação de correntes em alta no período, assim considerada pela tese Vertentes e Vetores da fotografia feminina artística do Pará: 1980- 2010. Marcadamente, o crescimento da presença feminina no cenário regional gerou reconhecimento e resultou em premiações às fotógrafas paraenses. Também reforçaram o cenário favorável para a fotografia feminina paraense nos anos de 1990, os salões de arte regionais, mostras e eventos nacionais, museus e galerias, agências e editais de fomento que haviam surgido, especificamente para a fotografia, a partir da década de 1970 .

Outras hipóteses também são levantadas acerca da produção que caminhou para a fotografia subjetiva de teor experimental. Do outro lado da margem do grande rio, permaneceu a fotografia experimentalista paraense na contracorrente das marés fotográficas. É possível afirmar que a vertente da fotografia experimentalista surgiu em contraposição ao chamado "regionalismo da fotografia documental e direta paraense", conhecido pela visualidade amazônica. Embora seja possível encontrar alguns vestígios da cultura regional também na fotografia de olhar subjetivo, ainda encontramos diferenças e aproximações entre todas as gerações de artistas pesquisadas que atuam em diversas vertentes fotográficas durante a sua carreira artística.

Cláudia Leão e Bárbara Freire são protagonistas da geração experimental de fotógrafos contemporâneos paraenses da década de 1990. A influência da videoarte regional e internacional se fez presente no trabalho de Bárbara Freire (1970-). No trabalho escolhido para esta análise, a artista usou a estética do vídeo, a apropriação de imagens de grandes meios de comunicação, a justaposição de diferentes matrizes imagéticas e a corrente de hibridização da fotografia artística contemporânea; incluiu em sua produção fotográfica referências de imagens televisivas, justapondo registro fotográfico e espelhamento de imagens produzidas em seu tempo.

A fotógrafa usa a mesma força em todas as obras apresentadas n a fotografia subjetiva. Ao meu ver, trata-se de um tipo especial de apropriação fotográfica acerca da contemporaneidade.

Nesta ação fotográfica, notamos uma referência direta ao ato de refletir outro elemento visual, provocado pelo duplo espelhamento de imagens de categorias diferentes. Freire opera em um ato fotográfico que resulta em acúmulo de imagens já produzidas por outra mídia, além da junção de dois mundos: o ficcional e o real. Deste modo, produz uma imagem híbrida baseada na estética de outra mídia produtora de imagens técnicas. Remete-nos ao pretérito da textura da imagem precária do vídeo, da estética da videoarte e do enquadramento do antigo aparelho de televisão de tubo que dominou o mercado até a última década do século XX (imagens 1 a 8).



Imagens 1 a 8: Bárbara Freire, *Série Quimeras* (1997-2000), fotografia digital.

Cláudia Leão (1967-) iniciou a carreira nos anos de 1980, participando do primeiro núcleo histórico de artistas contemporâneos locais que formaram o seu métier no cenário regional. Porventura, as experimentações de Leão mostraram as possibilidades imagéticas e os campos de experimentações em que a fotografia regional poderia se lançar. Notoriamente, a preferência entre as artistas paraenses que optaram por trabalhar com as matrizes visuais locais e regionais é o distanciamento da fotografia direta e documental demasiadamente praticada na região e também nacionalmente.

A artista recorreu às primeiras experiências fotográficas das vanguardas históricas artísticas para dar corpo investigativo ao seu trabalho. A série *Fotograma* (1992) é composta de um conjunto de fotografias-pinturas, tendo como sua tela o negativo fotográfico em seu estágio embrionário. A obra faz parte de uma série de fotografias que trabalha com a técnica de apropriação de imagens de fontes diversas ou de álbuns antigos de família e de outras pessoas, além da manipulação de imagens ainda não reveladas que são trabalhadas diretamente na construção e na transformação de fotogramas em imagens elaboradas no laboratório.

Na fotografia da série *Fotograma* (imagem 9) apresentada neste texto, o espaço é dividido entre a sépia e o preto, exacerbando a textura da cor entre preto, branco e ocre. Assim, a imagem mantem sua bidimensionalidade e é acrescida de decalques de imagens indefinidas que nos remetem a imagens feitas à mão. Este trabalho não é somente uma fotografia-pintura: remete às gravuras que precisam de uma matriz para surgirem mediante a um processo artesanal de feitura e de tempo da obra. No caso desta fotografia, sua matriz é o registro da imagem no negativo fotográfico para, posteriormente, tornar-se o positivo fotográfico sujeito à manipulação da fotógrafa.

Imagem 9: Cláudia Leão, *Fotograma* (1992), papel fotográfico gelatina e prata solarização sem fixação procedimento com químico fotográfica saturado. Papel fotográfico e solarização.

Quanto aos materiais utilizados, a preferência da artista é pelos não habituais à fotografia em geral – como os vidros que nos remetem à semi ou total transparência visual de outra matéria, assim como a espelhos que nos levam a um autorrefletir quando eu fito a imagem que me observa, corrompendo a minha subjetivação. Essas escolhas estão na fotografia Pandora de Vidro (1993), um dos primeiros trabalhos da artista com o grupo experimental paraense Caixa de Pandora – Núcleo de Imagens, ponto de partida para a emergência da plasticidade fotográfica que iria fundir a fotografia a outros materiais, como vidros côncavos que cobrissem a imagem original e diversos elementos que completassem a composição fotográfica. Ao partir de espelhos e imagens precárias, manipuladas e desfocadas, algumas obras encontram-se no caminho intermitente para o fragmento do reflexo do espelho partido que não é nem imagem, nem reflexo.

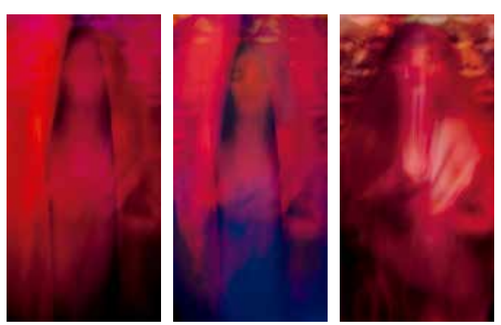
A artista também dialoga com outras linguagens artísticas, como o cinema – ao usar imagens de filmes –, e as artes plásticas – por meio do uso de vidro ou espelhos sobrepostos na fotografia. Este é o caso da obra Pandora de Vidro (imagem 10), na qual Leão coloca no centro da imagem a personagem Maria (interpretada pela atriz Brigitte Helm) do filme Metrópolis realizado pelo cineasta austríaco Fritz Lang (1890-1976) em 1927. O filme, dotado de sua emblemática estética futurista, se passa no ano de 2026, quando a luta de classes está mais exaltada do que nunca, com poderosos capitalistas e operários morando entre a superfície e as entranhas da terra, entre o céu e o inferno, a opulência e a miséria.

Além de expor a programação da troca de robôs por trabalhadores no desenrolar da trama, Maria representa o papel de cuidadora dos filhos dos operários e de orientadora político-espiritual dos trabalhadores, tendo a missão de salvá-los da escravidão imposta pelo trabalho, mas sem incitá-los à revolta. Para tanto, a personagem roga pela não-violência dos trabalhadores para vencer a opressão dos patrões capitalistas. Maria continua sendo a principal personagem também de *Pandora de Vidro*, localizada no centro da fotografia como uma mensagem pacífica de uma protagonista feminina.

O pó dourado aplicado entre o vidro e a fotografia na obra *Pandora de Vidro* representa um acréscimo da artista para o natural acúmulo de partículas do tempo, da mesma substância que preserva e carrega nossas experiências e rugas humanas; por conseguinte, em alusão à mesma camada da eterna luta de classes ao longo da história da humanidade, o pó é representante da poeira congruente do tempo, elemento indicial primário na fotografia da artista. Nesta obra, o pó, a gelatina e a prata suspensas com papel e químico fotográficos vencidos são elementos fundamentais para a experiência da artista na alquimia fotográfica da vertente do experimentalismo.

Imagem 10: Cláudia Leão, *Pandora de Vidro* (1993), fotografia analógica. Técnica: fotografia encapsulada em vidro côncavo, sob poeira dourada (cópia P&B de gelatina e prata suspensas com papel e químico fotográficos vencidos). Belém, Pará, Brasil. Coleção particular.

Da Maria operária da pioneira Cláudia Leão à *Maria à Madalena* de Deia Lima, da novíssima geração de fotógrafas paraenses, percorre-se um caminho contínuo de ímpeto experimental e conceitual. Deia Lima (1987-), como as artistas pioneiras da geração de 1980 e 1990, apresenta propostas temáticas que articulam o experimental, o feminino e elementos regionais em composições surrealistas. Na fotografia intitulada *De Maria à Madalena* (2015), de Deia Lima, a figura feminina no centro das imagens figura entre representações da vida mundana e vida santa; o vermelho-sangue-de-menstruação, predominante nos três tempos da cena fotográfica, liga a s mulheres cobertas pelo véu com o formato da parte reprodutora feminina. No tríptico, Madalena surge pelo manto desfeito de Maria. O véu que se desfaz na última foto representa o nascimento da forma feminina no mundo (imagens 11 a 13).



Imagens 11 a 13: Deia Lima, *De Maria à Madalena* (2015), fotografia digital colorida.

Imagens 14 a 16: Deia Lima, *Incident Face* (2018), tríptico, fotografia digital colorida.

Em *Incident Face* (2018), o tríptico de Deia Lima ensaia a poesia fotográfica com o autorretrato da artista, trilhando o conceitualismo intimista, incomum na fotografia paraense, em que o foco é sempre a outra e o outro, a alteridade e a diversidade. No entanto, Lima está na contracorrente da foto-performance de Renata Aguiar, inspirada nas mulheres indígenas guerreiras e nas feiticeiras de praias com areia de rio-mar, ao retratar uma representação do feminino agora voltado para si. A obra fotográfica apresenta um repouso da luta, um descanso do feminino na face calma e recortada pela vaga que o traço da luz ocupa durante o jogo de luz e sombra entre fotografias (imagens 14 a 16).

O desejo experimental das fotógrafas paraenses da primeira geração permaneceu nas gerações seguintes. Deia Lima inicia sua carreira seguindo os preceitos subjetivos de construção e de composição fotográficas, trabalhando com o estilo da fotografia experimental do tipo conceitual, não predominante no Pará. Esta vertente é ofuscada muito mais por conta da forte influência que sofre a fotografia amazônica, mais reconhecida pelo estilo realista e de produção documental, quando obrigatoriamente registra culturas, natureza regional e tipos humanos locais. Isto não impediu que artistas da fotografia documental avançassem sobre outras tipologias e estéticas fotográficas.

O pictorialismo fotográfico aparece na fotografia híbrida *Garotas Azuis/Blue Girls*, cena drag de Belém (2019), de Renata Aguiar – Acervo do Museu das Mulheres. A cena performática e artística LGBTQIAPN+ de Belém do Pará apresenta-se na margem pictórica com o uso de negativo cianotipia (imagens 17 a 25). Por meio da fotografia direta em diálogo com a fotografia documental em P&B, na série Travestis (1980), Leila Jinkings já havia registrado na Boate Aquarius cenas, shows, performances artísticas e vida íntima das travestis Samanta, Sarah e Greta, que se inspiravam em artistas brasileiras.

Embora distantes na cronologia entre obras, as artistas estão unidas pela temática da diversidade e de identidades regionais do feminino plural. Leila registrou cenas privadas de boate com um público restrito que assistia às performances de travestis em Brasília, quando a luta pela representatividade e pelo direito à existência da diversidade de corpos já existia no país há tempos. Por extensão, quase quarenta anos depois, Renata registrou as cenas drags belenenses abertas ao público e realizadas nas ruas da capital em tempos distintos, ocupando as vias públicas e repassando a mensagem da permanência da luta pela liberdade de existir, enquanto expressa a resistência pela arte performática.

Embora se observe que o cenário fotográfico experimental paraense tenha se moldado pelas incursões de artistas da fotografia subjetiva mais conhecidas pela fotografia documental — como Walda Marques e Cláudia Leão — em viagens locais e internacionais, também é possível notar que as novas fotógrafas da vertente experimental transitaram pela fotografia realista em determinados momentos de sua carreira, sem prejuízo para seu conjunto de obra fotográfica em construção.

Portanto, percebe-se que a liberdade artística na fotografia contemporânea paraense — exercida em todas as suas dimensões e possibilidades, sem as limitações impostas por rótulos artísticos — revelou comportamentos singulares nas obras fotográficas regionais. Indo além, emergiram outros universos fotográficos possíveis na complexa cena artística local. Por fim, evidencia-se a importância de espaços de troca entre os estilos fotográficos, ampliando as possibilidades estéticas que a produção paraense tem a oferecer.

Diante do exposto neste ensaio, é possível traçar, com um jogo de luz em nossas mãos, a história de gerações de fotógrafas do Norte do Brasil que seguem afirmando: o real e o simbólico, o signo e o significante, o índice e o instante decisivo jamais existiriam sem as mulheres. A Amazônia Feminina é estética, originária, experimental, mágica, ancestral, poética; é resistência e memória feminina, e é afeto fotográfico produzido por tantas mulheres que seguirão produzindo arte através das eras.

Imagens 17 a 25: Renata Aguiar, *Garotas azuis/Blue girls (2019)*, cena drags de Belém. Negativo cianotipia. Acervo do Museu das Mulheres.

“Nossa dermatologia é feita de tudo aquilo que nos constitui, diluindo e reintegrando, retroalimentando o ambiente que também é alterado a cada ação nossa e do tempo, da chuva, da umidade, do campo, ou do rio inexistente, da terra encharcada de água, ou ressecada, ou a cada curva de acesso a alhures. Nesse ambiente não há divisão compartimentada entre sujeito-nós, matéria-objeto, ambiente-lugar, tempo-história. Nós não nos mantemos íntegros diante daquilo que nos arrodeia, somos-com, somos-entre.”

Cláudia Leão, Sobre a Pele, 2014.

RESEARCH-EXHIBITION: NOTES ON FEMALE SINGULARITY, BRAZILIAN PHOTOGRAPHY, AND CURATORIAL CHOICES

The exhibition Vetores-Vertentes: Fotógrafas do Pará stems from my doctoral research in art, conducted in Brazil, which focused on the artistic production of women photographers in the state of Pará between 1980 and 2010. For its presentation at the Centro Cultural Banco do Brasil, the original study was revised and expanded to include both first- and second-generation artists, a renewed selection of works, and the inclusion of a new wave of emerging artists. At the heart of this investigation—which served as the intellectual, aesthetic, and theoretical foundation for the exhibition—lies the powerful idea of commitment to one's place of work and/or belonging as a source of inspiration and substance for female artistic production. I am thus pleased to affirm the existence of a regionally grounded, authentic photographic language expressed by women: a distinctly feminine singularity that reverberates through the exhibition shaped by this research.

The curatorial lens proposed a dialogue between photographic genres situated on a spectrum between the subjective and the objective. We grouped artists according to stylistic currents and thematic vectors that emerged from the regional analysis, organizing them around local, national, and global themes. Central to this process was recognizing the autonomy these women have achieved—both in their inventive creation of images and in documentary photographic production shaped by Amazonian culture and by local identities marked by photographic realism.

The exhibition layout follows the structure of the dissertation chapters, revealing the aesthetic and poetic nuances of photography from Pará—and by extension, the Amazon—by highlighting the distinctive image-making techniques and stylistic approaches developed by women photographers. The exhibition traces the consolidation of an Amazonian feminine photography practice within contemporary art over the turn of the century, encompassing three generations of artists and spotlighting a new generation focused on the Amazon. Where the pioneers first turned their gaze, subsequent generations either revisited those themes or ventured into new, unexplored territory within the broader collective production.

My interest in researching women photographers from Pará arose in response to the excessive concentration—across research, exhibitions, essays, and publications—on a small group of women artists predominantly from Brazil's South and Southeast regions, and figures who tend to dominate national and international platforms. It's worth noting that there are more male photographers recognized in Brazil's photographic canon than female counterparts with equivalent careers. This disparity narrows our understanding of the breadth and expressive, aesthetic, and thematic richness of regional Brazilian photography. Such limited repetition fails to reflect the diverse identities within female photographic production—a key driving force behind this research-exhibition.

I emphasize that the exclusion of prolific female production from Brazil's other regions has hindered the construction of a comprehensive historiography of Brazilian art photography. Without broad inclusion, it would be a mistake to assert a full understanding of Brazil's artistic creativity—an understanding which must encompass the myriad regional contributions. It is essential, then, to unpack the complex interplay between identity, identification, and difference as they intersect with the national, always accounting for the regional and local layers that shape them. This kind of regional investigative study offers insight into how artistic women, particularly in the Brazilian Amazon, see, feel, act, create, think, and choose within culturally and artistically distinct contexts in the country.

"Regionalism," in this framework, can be understood as a living expression of cultural plurality—rooted in place, animated by vitality, and marked by unique local references that are often directly reflected in the photographic work shown here. The emergence of new cultural centers gave rise to photographic traditions sustained by groups of artists—both women and men—committed to preserving their regional creative legacy. Belém do Pará is a key example.

This concern underscores the importance of researching Brazilian women photographers outside the major national art centers (usually São Paulo and Rio de Janeiro). Doing so can spark new research, debate, dialogue, and contemporary theoretical analysis about the pluralism of our art, culture, regionalism, and multifaceted identity—paving the way toward a truly inclusive national art history. Additionally, it allows us to rethink regional identity formation and women's artistic production in contemporary Brazilian photography. This research-exhibition also seeks to preserve the artistic, cultural, and social memory of the selected regional production and to contribute to the writing of a history of Brazilian photography made by women.

The touchstone of this investigation, from a curatorial perspective, was the recognition of female collectives that emerged within the artistic context of Northern Brazil during the development of contemporary art photography. The local tradition of women's photography addressed here forms a historical generation that began in the late 1970s and took off in the 1980s, even if many of these artists had already been active in earlier decades. Thus, even if we consider only the production starting in the 1980s, we already have more than 40 years of women's photographic production. However, in Pará, photography has been present since the late 19th century, initially in the commercial sphere, eventually paving the way for artistic photography in the city. This period marks the consolidation of artistic photography in the region.

The research undertook an interpretive, analytical, and critical examination of women's art photography produced between the 1980s and the 2010s. Central to this research-exhibition were themes of commitment to place and the construction of regional art informed by Brazilian artistic identities and identifications. The selected artists—those who were part of the original research and later chosen (after review) for the exhibition—represent and expand the visual, aesthetic, and poetic discourses of Brazilian artistic photography. This was not a mapping or general

survey of the field, but rather a focused curatorial approach to recurring themes—vectors that define the regional streams in question.

The artists' works were categorized according to the period and their complete body of work, focusing on photographic genres, conceptual frameworks, and recurring or dominant themes throughout their careers. Two main photographic styles emerged: objective and subjective. These formed distinct streams, each with their own substyles and evolving approaches.

On one hand, a group of artists embraced experimental and conceptual photography, working in an expanded field. On the other hand, documentary photography—with substyles such as humanist and travel photography—formed what has been called Amazonian photography, due to the predominance of regionalist themes inherently linked to the North. These dominant genres were grouped by decade and photographic theme, based on their stylistic and sub-stylistic characteristics, within the framework of objective and subjective photography.

In experimental photography, artists from the 1980s–1990s and 2010s–2020s developed qualitative and technically advanced bodies of work, incorporating new methods like digital photography, and combining conceptual photography, photo-performance, and sometimes direct photography. In documentary work from the same generations—especially in travel and urban photography—there is also clear development. These works often serve as visual translations of the oral and written histories of the Amazon region, interwoven with its myths, legends, cultural realities, and countless personal stories.

This study questioned the notions of representation and artistic practice from a female perspective, viewing the regional as a space of affirmation and belonging. It brought to light the inscription of the feminine in photography from Pará, a theme that runs through the works, discourses, and research of artist-researchers. These remarkable works offer a female interpretation of the image of women and of elements associated with that representational concept. Other works present representations of female identity shaped by cultural influences, with a preference for regional themes linked to the feminine. These photographers are drawn to images of local humanity, typical regional landscapes—natural and urban—and the pursuit of an Amazonian visual language grounded in regional authenticity.

Moreover, the study sought to analyze the critical-reflective, technical, and artistic progression, as well as the contextual transformations within the two generations of Pará's women photographers active from the 1980s to the 2010s. The exhibition also includes a new generation of artists who emerged in the local scene in the past decade. This selection reflects my own interpretation of regional photographic culture rooted in the art of affection, created by women from Pará or other Brazilian states who have adopted the state as a place to live and work. Added to this is the body of subjective photographic work that, at times, distances itself from regional culture, yet often merges with local visual elements through the fluidity of contemporary artistic expression.

This research-exhibition presents the photographic genres and styles most frequently used in regional production, revealing the artists' distinctive aesthetic and conceptual approaches. It introduces the cultural, social, and artistic contexts that shape these women's practices, aiming to identify key references in their work and to highlight the historical-cultural influences they embody. I focused on the existence of many Amazonian visual matrices that serve as the foundation of photography in Pará, ultimately presenting its artistic autonomy and singularity as shaped by the feminine.

As for the selection of works, they showcase key characteristics of Pará's photographic visuality, informed by regional culture or international references—but always permeated by the influence of the Amazon. The exhibition emphasizes the cultural, artistic, and historical identities that shape this artistic output. Among the women featured are a multiplicity of feminine identities, the construction of artistic self-recognition, dialogue between the artistic sphere and the regional cultural environment, and various forms of visual representation of Amazonian women.

These works form an amalgam of questions expressed through themes that explore the intersection of perception and feminine translation of social, political, and artistic contexts; the biographical feminine universe in artistic representation; symbolic representations of women and men inspired by regional myths and legends featuring female protagonists, as well as contemporary realities; feminine cultural and regional memory; the symbiosis between women, art, nature, and the city; female resistance in art and society; and artistic protest against violence, trauma, and current threats to nature, women, and the Amazon.

Amazonian identity stands as a form of resistance in contemporary times, deepening and expanding the discourse on identity construction today. The photographers challenge long-standing negative stigmas about forest peoples, the ancestral presence that has always been rooted there, the coexistence of urbanity with preserved or destroyed surroundings, and the fusion of traditional and contemporary aesthetics in space, object, and theme—thus provoking new interpretations of genre in women's art photography. The result is autonomy, self-recognition, and legitimacy for productions that choose to work with these regional thematic representations.

It is important to consider the development of these artists' critical capacity—evident in the ideological propositions of their work, their poetic modes of protest, their ability to subvert dominant artistic values and norms, and, crucially, their decision to portray women as a form of representational affirmation. Whether or not they are known in Belém, these women assert the historical presence of women from Pará and the Amazon in building the region's cultural foundations. In this way, the exhibition illuminates points of connection and disconnection between movements, styles, and periods—within both Brazilian and international histories of photography.

It must be said that photography from Pará has long been recognized in publications, research, and exhibitions nationally and internationally. It has emerged from a culturally rich environment—outside the central axis—that has recently drawn Brazil's attention to the previously overlooked art of the North. The artistic production of women in Pará is thriving, constantly evolving, and this research-exhibition has been necessarily constrained by the time available to mount it and by the four decades it set out to explore. It is a photographic production that continues to push boundaries—like the small boats that disappear into the winding waterways of the Amazon River.

Finally, this exhibition shows that women's art photography from Pará has been captured through a symbolic handmade camera with four lenses: multiple framings and perspectives on the Amazon and the city of Belém, on Brazil and the world—through the lens of womanhood. This approach to photography as both theoretical object and discursive tool calls for the defense of Brazilian art and a commitment to artistic diversity. It reveals—and above all, illuminates—the poiesis and praxis of the artworks by the artists presented in this research, which was conceived from the beginning as an exhibition.

AMAZONIAN IMAGERY AND THE INVENTORY OF LIFE IN THE AMAZON THROUGH A FEMALE LENS

Artists who engage with Pará's memory—both collective and individual—connect alterities and social dimensions. Leila Jinkings was a trailblazer, introducing a realist photographic style in the 1980s. Her early work focused on political protest with strong social overtones, contributing to what would later be known as "humanist photography with a social lens." However, social protest was not her main theme. Rather, it was one of several threads in her broader inquiry into the human condition—always critically engaged and interwoven with other subjects, such as indigenous ethnicities, Pará's religious culture, and cultural identities from abroad.

In 1984, the city of Manaus hosted the seminar "As Artes Visuais na Amazônia" [Visual Arts in the Amazon], which advocated for the idea that artistic production in the region—defined by the states that make up northern Brazil—should reflect its Amazonian cultural identity. Artists were encouraged to capture the uniqueness of the region's visual and popular cultures. Throughout the decade, book launches, events, and other gatherings contributed to the formation of a distinct regional aesthetic. Among these were the pivotal initiatives "I Foto Norte: Living the Amazon" (1987) and "II Foto Norte: The Borderless Gaze" (1988), both organized by Funarte. The event titles alone already pointed to what could be seen as regional photography: images thematically tied to or captured in the Amazon. These efforts sparked interest from outside the region by presenting it as a fresh and original voice in Brazilian art.

Much of the local photographic production of the time echoed a national discourse that celebrated regionalism as a way to highlight Brazil's territorial diversity and the Amazon's specificities. Still, I argue that regional experimental photography was built on and alongside realist photography, which had already carved out a secure space in the local scene. I propose to interpret the emergence of the "Amazonian gaze" through a broader, more inclusive lens—particularly when considering the perspectives of women artists living and working in the region.

In the works of Leila Jinkings (1955–) and Jacy Santos (1996–), we find vivid depictions of Pará's culture through the iconic religious festival of Belém and the visual narratives that emerge from both riverine and urban life in the region. Jinkings captured riverine life in the image of a young girl stepping into a canoe in her 1984 photo Barra de Saia (pg. 179). Urban living appeared in her series documenting Catholic worshippers during religious processions, as seen in Grade, Mulher espera a Santa no CAN (1983), and Corda. Romeiros seguram a corda do Círio de Nazaré (1982). These images (pg. 180) sought a visual language that could be recognized as Amazonian. Yet, at the time, Jinkings was only beginning to construct a visual language of the region—one that would inspire many women photographers in the decades to follow.

In the first of Jinkings's images of the religious celebration, the award-winning Grade, we see devotees awaiting the arrival of the Virgin Mary's procession. In Woman Waiting for the Saint at the CAN, the setting is the religious ceremony that takes place at the end of the procession, when the sacred image reaches the Basilica Sanctuary of Our Lady of Nazaré. This Círio celebration has been held for over two centuries, becoming not just the largest religious event in Pará but also a powerful symbol of local identity. Initially introduced by Jesuit missionaries in 1653 in Vigia de Nazaré, the first official pilgrimage took place on September 8, 1793, in Belém.

In her 1983 photograph, Jinkings focused not on faces but on the hands of promise-payers holding the rope—a powerful symbol of commitment and devotion. In contrast, Jacy Santos's A fé que permanece (2022), taken during the first Círio procession following the pandemic, highlights the emotional intensity of female devotion (pg. 180). It captures a woman's deep connection to the Virgin as the sacred image passes by Pedra do Peixe in the Ver-o-Peso Market. In Pará, faith is deeply intertwined with both the identity of women and the cultural fabric of its people.

Photographs of devotees holding the rope during the night and daytime processions reveal a symbolic order—faith expressed through gestures, relics, and ritual. The number of local photographs focused on the Círio rope alone speaks to its resonance across generations. Like Ariadne's thread, the rope becomes a lifeline—a spiritual passage through the maze of hardships, debts, and redemption. The people of Pará's enduring relationship with Our Lady of Nazaré transcends religion: it is an assertion of cultural belonging, built upon plural beliefs. In this hybrid landscape of values, one might say: Pará is Catholic by day, Afro-religious by night, and Indigenous in spirit at all times.

Today, many scholars consider the Círio the largest religious procession in honor of the Virgin Mary in Brazil. Catholicism shapes Pará's syncretic spiritual landscape, and the Círio is its most iconic expression—reflected widely in the photographic works examined here. Nearly every female photographer from Pará has at least one work related to the Círio, often emphasizing its symbolic and aesthetic aspects. Their images highlight the celebration's visual diversity, as well as the secular festivities that always accompany the sacred.

The Círio evokes a unique set of imagery, symbols, and objects rooted in Catholicism while also deeply connected to regional culture. In the photographic documentation of this Catholic celebration, virtually all forms of visual expression and symbolic materiality have already been captured: children dressed as angels, ex-voto carts, both the original and replica statues of the saint; the rope of the Berlinda

that pulls the image of Our Lady of Nazaré; the Basilica of Nazaré that houses the sacred image, along with other historic and hybrid Catholic churches that serve as stages for the Auto do Círio; the faithful awaiting the saint, or those fulfilling promises by holding the rope or walking in the main procession, which gathers millions; the traditional miriti toys and objects sold in shops and public spaces; the river procession along the great river that borders the city, and many other places along the saint's path.

From early on, female photographers in Pará have centered women and femininity in their images. The centuries-old procession honoring a female saint reflects a notable matriarchal thread in Pará's culture. This is evident in the abundance of photographs depicting Catholic women, female religious leaders, local women, popular artists, riverine dwellers, Indigenous leaders, priestesses, spiritual mediums, Afro-Brazilian deities, healers, and herb sellers—all bearers of ancestral wisdom. These women-led photographs give space to both religious icons and everyday figures. They also respect the region's syncretic spirituality, preserving it through documentary realism that transforms each photo into memory and record.

The images produced during or about the Círio procession are, in the view of Pará's photographic culture, inseparable from this territory. The central focus for many women artists remains the popular aesthetic generated by the event: angelic children, street performances, carnival-like profane festivities, outdoor settings, amusement parks, iconic or eccentric figures, and the rich material culture that surrounds every element of the Círio.

While much has been documented about the sacred life of the region, the more profane aspects of the celebration—such as the Auto do Círio and the Festa da Chiquita—have also become essential subjects in the photographic work of women artists. Both events take place the weekend before the main Sunday procession and have become important gatherings for the city's diverse communities. Though tied to the religious celebration, their goals are primarily artistic and cultural rather than spiritual.

The Auto do Círio is a massive, open-air theatrical procession in honor of the Círio. It winds through the historic neighborhood of Cidade Velha at night, featuring music, artists of all ages, and performers dressed as Jesus, the Virgin Mary, the devil, pilgrims, orixás, Indigenous mythological figures, and more. These theatrical processions are often captured in more spontaneous, intimate photographs—meant not for display, but preserved in the artists' private archives.

Within this terrain of urban social experience, we encounter a living system of tensions and freedoms—a place where the social fabric is laid bare through complex relations between marginalized and dominant classes, diverse sexualities, spiritual practices, and long-standing taboos. It's within this landscape of control and dissidence that the Festa da Chiquita emerges. Held annually since the 1970s in Belém—considered the most religious city in the Brazilian Amazon—this exuberant gathering brings thousands of people of all races, ethnicities, religions, classes, and sexual orientations to Praça da República. They come to witness flamboyant performances filled with feathers, sequins, and pageantry on a stage set up next to the centenary Teatro da Paz, right along the main avenue where the nighttime religious procession also passes.

The first generation of women photographers from Pará produced one of the rarest photographic essays on trans identity in Brazil—Leila Jinkings's groundbreaking work from the 1980s, created in Brasília. Her series offered an early and singular engagement with travestility as a subject. This theme would resurface decades later in Belém through the lens of a new generation of women photographers working in the early 2000s, now informed by more developed and consolidated theories of gender and sexuality in contemporary discourse.

Jinkings's series Travestis (1979–80), shot at the Aquarius nightclub during the fervor of Brazil's political opening and the decline of military rule, captures both the mundane and the spectacular—from daily life to performances on stage. These images shift between light and shadow, intimacy and spectacle, always with a humanist undertone.

By the 2000s, a new wave of women artists was turning their cameras toward regional LGBTQIAPN+ culture. One standout is Evna Moura's series Translocas (2010–2014), taken during the Filhas da Chiquita event, which showcases drag and trans visualities. Among the recurring figures is Eloy Iglesias, founder of the Festa da Chiquita (pg. 182). Moura's work engages with subversive, non-normative sexualities—those that rewrite their own existence and claim civil and human rights in defiance of alienating ideologies. The sociology of the body tells us that all actions—simple or complex, private or public—are mediated through it, that vessel of representation, imagination, and symbolism. It is through the body that subjects assert their presence in the world and in relation to others.

The Festa da Chiquita—equal parts celebration, protest, and cultural ritual—offers a striking example of citizenship and human rights in action, both regionally and globally. It is a unique urban encounter where human diversity becomes a festive affirmation of life, especially in the North of Brazil. The presence of dissident bodies in the urban mosaic becomes a powerful act of visibility. Translocas brought regional LGBTQIAPN+ themes into the sphere of contemporary documentary photography, expanding the discourse to include gender and sexual diversity as it intersects with broader global conversations. In this sense, Moura's work is not just documentation—it is a subject speaking through its own experience, shaping this multifaceted narrative.

In some of the female photographic production, there is a noticeable demand for a physical connection with the representation of reality. In this sense, the indexical condition of photography remains latent. There is something decisive in the choice made by many women artist-photographers to maintain direct photography as a means to represent mythology, the imaginary, and regional cultures—revealing a constant pursuit of autonomy and originality.

Another artist who stands out in the inventory of Amazonian life—particularly for her focus on culture and regional territories—is the pioneer Paula Sampaio (1965–), who began an extensive photographic documentation project in the Amazon initially titled Fronteira, carried out between 1988 and 1998. The series was later renamed Antônios e Cândidas têm sonhos de sorte (1990–2010) when the artist expanded her scope to include other regions of Brazil, continuing her photographic research into the 21st century. In doing so, she documented the process of modern internal colonization, with occupations and migrations taking place over decades in a region marked by abandonment and isolation. Her work includes the Trans-Amazonian Highway (pg. 183), the Belém–Brasília Highway, and the states of Amazonas, Pará, Acre, Piauí, Maranhão, Tocantins, Paraíba, Pernambuco, and the Federal District. Other photographic series and projects by Paula Sampaio focus on regional humanities, as discussed in the essay Between Enhancing Reality And The Magical Amazonian Imaginary, completing the visual and thematic inventory of life in the Brazilian Amazon.

There is something essential that must remain preserved within the concept of Amazonian photographic realism, pointing to the need to reveal the affective bond with the region. The Amazon permeates female photographic production as a central theme or as an immediate source of inspiration, always traversed by the emotional investment deposited in this place. This body of work searches for the realities of the many Amazons—those that have lost their traditional visual marks to give way to imported, diluted, and apathetic aesthetics that invade our affective territories. Therefore, realist photography from Pará attempts, in some way, to preserve and value an Amazon that has been excessively exploited, subordinated, forgotten, or replaced—and above all, it seeks to celebrate women as a form of feminine resistance in this territory of conflict.

The Amazonian gazes are both genesis and destination—starting point and endpoint. The designations "Amazonian art" and "Amazonian artist" come not only from the geographic North of Brazil, but also from a local decision to frame northern artists as Amazonian artists. This is evident in the fact that early art salons and exhibitions in Pará did not include the word "Amazon" in their titles or general themes. Instead, they prioritized works with specific themes that portrayed the region's cultures, identities, and environments. There is, then, a tradition of using the word "Amazon" as a reference to art from the region, arising from an internal movement. This pursuit of a national identity with regional nuances had already been under discussion since the last decades of the twentieth century. However, in the early 1980s, the regional theme gained strength in Pará's art scene—something that has continued into the present day. The artistic archive of Pará's photography offers a testament that constitutes a panorama of the multicultural and multigender diversity present in Pará and throughout the Amazon, building a collective Amazonian visual heritage.

Female photography from Pará resists the erasure of visual depth. For this reason, many Amazonian women photographers focus especially on regional human figures and their cultures—portraying forest peoples, riverine communities, quilombolas, Indigenous groups, as well as smaller interior towns and the mixed-race populations of urban centers in northern Brazil. Within this group of artists who have chosen the human landscape of the region as their subject, realist photography emerges as a vital trend—a strategy to safeguard the survival of this imagetic naturalness, this visual truth of the region. Moreover, it becomes a means of exposing and making visible the cultural distances that exist within Brazil, while at the same time asserting the importance of maintaining local and regional photographic autonomy. The choice of direct, objective photography is thus central to this regional production—a form of preserving this imagetic naturalness, this pictorial truth of the Amazon. It simultaneously unveils internal cultural gaps and reaffirms the desire for autonomy in how the region is seen and represented. Ultimately, the most meaningful contribution of these Amazonian photographic gazes is the record they leave behind—a visual document that becomes part of the historical memory of Brazil's North.

BETWEEN ENHANCING REALITY AND THE MAGICAL AMAZONIAN IMAGINARY

The 21st century reinforces what was already being explored in the visual culture of the last century, as if it were its own imagistic extension, where the unpredictable law of the eternal visual return still prevails. The regional photography of our time emerges from local perspectives in search of original themes, treating the extraordinary as necessary in the making of images. Reinterpretations of the trivial are elevated to the status of relics of our time. Everyday life bears the mark of temporality, biographical display becomes a condition of human existence, and the realm of predictable images can no longer rely on its traditional historical guardians.

In the Amazon, regional photographic realism takes on new contours, offering imagistic richness and artistic force from the turn of the century to the new photographic production of recent years. My interest lies in presenting the visual power and energy that emanate from photographs made by women, reflecting an original Amazonian photographic language. Still, we must admit that there is a cyclical repetition of themes—whether due to artistic quality or recurring subjects—from the early production of first-generation women photographers active in the 1970s and 80s in Pará. This repetition affirms that the Amazonian visual tradition persists across generations, even as they follow thematic paths encompassing both objective and subjective photographic styles.

It is in this framework that I justify the idea of novelty by applying the term "magical imaginary" to certain selected photographs. This term draws on elements of the real world, the popular imaginary (beliefs, legends, myths, magical practices, and Amazonian contexts), and regional artistic imagery to generate new visualities. The magical imaginary invoked here is intrinsic to a segment of Amazonian photographic production that, naturally and intuitively, creates images that exist between the real, the symbolic, and the feminine imaginary.

Contemporary Amazonian artistic photography presents us with two key elements: the persistence of themes and a refusal to submit to the artificial world of media images, which are born ephemeral and destined to disappear. In this sense, photography retains its value as an art object imbued with artistic merit and, by extension, assumes the role of a historical document.

The ongoing productivity of women photographers has made the work of the 2000s a space of refinement, development, and polishing of recurring photographic themes. Within this photographic atmosphere, works of Amazonian realism and magical realism emerge. The recurrence of certain themes and techniques provides the groundwork for establishing a narrative thread through these works.

More than 40 years have passed, and the riverine, Black, and cabocla Amazon is no longer the same as portrayed by the 1980s and 90s generation. New photographers like Jacy Santos and Nay Jinknss have documented urban quilombos, complementing existing images of more remote communities. Others, like Evna Moura, visited nearby locales such as Combu Island, close to Belém. Their lenses captured the same color palettes and distinctive boat shapes—used for fishing, work, leisure, and transport. The riverside houses still display their open windows to the muddy, navigable rivers; the fishing nets still carry the woven knowledge of generations. But the boat is now just one among several local means of transportation.

Once, children played simple games that needed only nature and each other. They became angelic figures during religious festivals. The beauty of the local people and the rich array of visual possibilities remain. In the time preserved by photography, mythical, ancestral, and contemporary Amazons merge into one.

Photographers from the 1990s, who helped shape the gaze of the 2000s generation, were drawn to these realities to share the strange and distant until they became familiar. But that familiarity—what fascinated Dorothea Lange in the last century—was, in the Amazon, something else: sometimes real, sometimes magical. The lives of caboclas, riverine, and Indigenous women had never received so much attention as they did from photography in Pará. These realities were only seen when politically expedient; once the elections were over, they returned to being specters, abjections, and lives deemed insignificant. In realist photography from Pará, their human value persists through the interweaving of life and art, and through the intersection of human rights and democracy mediated by photography.

For these photographers, returning to daily life and native Amazonian nature was a way to confront the hostilities imposed by society and the precarious processes of urbanization and development—ones that often destroy more than they build. It became necessary to revalue the popular, the ordinary, the local human experience: the most particular aspects of regional life and its human and territorial aesthetics. Turning to this past meant acknowledging it. Enhancing the real made it powerful. What was once seen as mundane in contemporary photography became extraordinary in the Amazon, especially through a new, magical approach to image-making.

To photograph everyday life poetically is to resist the transformation of the best of reality into an abstraction—something inaccessible, superficial, and destructible. In the case of women's photography, the real became affection: there is not one woman photographer who doesn't remember whom she photographed or the places she visited. She knows the significance of those records—as a way to keep both herself and the Amazon alive. This search for the everyday and the familiar, distant from our urban realities, persists in the work of many artists from Pará, though transformed by the interference of an artistic gaze that always sought to be memory, document, and history through photography.

This distinctive gaze is found in Folhas Impressas (2006) by Paula Sampaio. In her experimental phase, working with other media and photographic arrangements, she produced three tabloids with images of people from Belém's historical center: Folha de Campina, Folha da Cidade, and Folha do Ver-o-Peso (pg. 186). These were distributed to neighborhood residents. Sampaio combined photojournalism with artistic practice, engaging directly with the people in her photographs.

One of the tabloids, Folha do Ver-o-Peso, features interviews with market workers and visitors at Ver-o-Peso, a centuries-old market in Belém known for its sensory richness and deep popular knowledge. Edivaldo says, "some people look like animals and some animals look like people. It's all one nature"; Deuzarina believes "herbs have life, they breathe like we do," and that "we're root people"; João observes that "fish come in all kinds of beauty." And André warns: "you gotta watch out in this world—it's full of sharks."

At Ver-o-Peso, the most iconic female figure in Pará emerges: the vendedora de cheiro, or scent vendor. She is the guardian of popular female wisdom in the preparation of herbal baths. Known for their healing, spiritual, and protective properties, these fragrant concoctions—also called banhos de cheiro or garrafadas—promise protection, healing, wealth, luck, prosperity, beauty, or love to those who believe in their powers of realization. The women who prepare them are widely recognized for their popular wisdom regarding the properties of each herb and the elements that make up the baths. For this reason, they are often sought out for emotional or medicinal guidance, offering not only the appropriate preparation but sometimes even recommending the specific remedy to be taken in each case.

The scent vendor has appeared before—in the 1940s painting Vendedora de Cheiro by Antonieta Santos Feio, and in the books Aruanda (1957) and Banho de Cheiro (1962) by the Paraense writer Eneida de Morais. She is honored in special chapters where the bath is also called the "bath of happiness". In Aruanda, Eneida introduces Sabá, "a cabocla who sold baths of happiness at the Belém market," and who "told me marvelous stories from the plant world, stories that I never found again in any book or any corner of life". Sabá had profound knowledge of the products she sold and "understood the action of all those plants with dignity and efficiency".

In contemporary female photography in Pará, the scent vendor appears again in works from the 2000s and 2010s. Walda Marques reinterprets the regional Black and mixed-race identity of these women in her portrait series Faz querer quem não me quer (2006), featuring Aranha Rica. In this portrait, the herbalist herself chose how she wished to be photographed—as opposed to how the newer generation of photographers tends to portray them, as we will see next.

The ancient wisdom of scent-making and selling is passed down from mother to daughter. Some herbalists recount how their mothers learned the craft and secrets from Indigenous grandmothers or formerly enslaved Black women, passed from generation to generation. Thus, being a scent vendor in Pará is a family tradition inherited from the matriarchs. In 2010, the theme of the scent vendor returned in more traditional photographic portraits, in which the women are shown in their workplaces, framed by the magical, healing, and faith-charged elements of popular belief.

Examples include the traditional portraits by Evna Moura: Dona Tieta and Coló Clotilde, Daughter of Oxum and Mariana (both 2016), as well as Tieta, Scent Vendor of Ver-o-Peso (2019) by Nay Jinknss. All the photographs feature the setting of the herbalist's tent or shop filled with garrafadas of all sizes and for every purpose—displaying typical herbs, plants, roots, perfumes, necklaces, and other items sold at Ver-o-Peso. Religious symbols and Catholic saints are often seen at the women's altars in these images.

Bead necklaces and São Jorge medallions are new elements not mentioned in Eneida de Morais's writing, but this syncretism is hinted at in Feio's 1940s painting, where the vendor wears a rose in her hair and a crucifix and fig charm around her neck. In Evna Moura's photographs, these elements echo the studio portrait approach of Walda Marques, with meaningful objects in hand: Dona Tieta holds a Snake plant (named São Jorge's sword in Brazil), used for protection or rituals, while Coló Clotilde holds a bouquet of herbs and flowers used in baths. Jinknss's Tieta is framed to highlight her clothing and hands, while still revealing the necklace of her protective spiritual guide—visible in both portraits (pgs. 187-188).

In Coló's hair, we see the same floral ornament worn by the vendor in the 1940s painting—a common accessory among the market women. Decades separate these three contemporary vendors from those first immortalized in Pará's 20th-century painting and literature. Yet they remain magical, mythical urban icons preserved in the photographic work of women.

Eneida's Sabá lives on in Tieta, Coló, and Aranha Rica. We can almost see her again, "in a corner of the Belém Market, near Ver-o-Peso, sitting on a small stool, so fragrant in her clean white dress, jasmine flowers in her hair, surrounded by a vegetal world and trays filled with leaves, roots, and woods," as Eneida wrote. For her immense contribution to the history of women from Pará, the scent vendor—poetic, literary, pictorial, and photographic—remains one of the most emblematic figures of traditional women in contemporary artistic photography from Pará. In honor of this tradition, there is even a firm recommendation to tourists visiting Ver-o-Peso: one must visit the vendedoras de cheiro to truly experience Pará popular culture.

The strong feminine presence, recurring across generations of women photographers, appears in depictions of quilombolas performing African dances and blessing rituals, in mães de santo and mediums in urban terreiros, in contemporary scent vendors who remain traditional figures in Pará's culture, and in the representation of Cabocla Jurema, an entity from Indigenous mythology. A representative figure of ancient feminine wisdom was still missing—until Renata Aguiar's memorable 2011 photographic series Origens (pg. 189), which portrays the Amazonian midwife Dona Lelé, and now belongs to the Museu das Mulheres Collection.

This series consists of five color photographs and an audio recording in which Dona Lelé—the midwife who delivered the artist herself—recounts a birth. She remembers caring for the mother and never seeing the child again, though she still recalls his name: Luís. In her words: "He was a sweet

little boy, brown-skinned. And to this day, I've never heard from him again." By reconnecting with the woman who brought her into the world, the artist began constructing her own biography and documenting the legacy of Amazonian midwives. In this process, she also uncovered something else: the enduring affection that Dona Lelé holds for the children she helped bring into the world. This account shows how Amazonian photography is infused with personal histories and encounters shaped by emotional bonds between photographer and subject.

There is a clear preference among the artists for portraying Black and cabocla women of the Amazon. Cabocla culture, especially the women of Pará rooted in regional traditions, is a dominant theme. Nay Jinknss continues this tradition in her diptych portrait of Dona Angélica, a resident of Combu Island near Belém, exemplifying the latent power of affective photography. This affection gives rise to photographs of women living in the capital who represent the musical culture of the North, such as in the portrait of Dona Onete (pg. 189), by the same photographer.

The theme of ethnographic and documentary photography of Indigenous Amazonians is also present in regional works. Some photographers documented specific Indigenous groups with whom they had regular contact and cultural knowledge. In most of these images, the female figure remains central.

Among the featured artists working across diverse styles and approaches, Renata Aguiar stands out with a rare series created in an Indigenous community. The triptych of photo-essays—Primary Colors, Ecstasies, and Hybridity—was produced in 2012 in the Mebengokré village, in the municipality of São Félix do Xingu, during the first Kaiapó Semester Fair. The images portray specific dance and performance rituals of the Kaiapó Mebengokré Moikarako people.

Aguiar's photographic series diverges from exoticized portrayals of Indigenous Brazilians and instead reveals an ethno-poetic intuition. Her work expresses the ancestral traditions of these peoples and highlights their internal diversity. Particularly significant is her decision to photograph women of the Kaiapó Mebengokré Moikarako community, who dominate the three series. In the two selected photographs from this body of work (pg. 190), we see women in a moment of collective anticipation before the community's female dance ritual.

This series reveals the remarkable range of this ethnic group's material culture, including intricate necklaces, beads, ornaments, and body painting that adorn both men and women. She also documents ritual dance and performance—other original artistic and cultural expressions of the community. One can even imagine the songs that accompany the dances. For some Indigenous groups, singing is a way of expressing moving images.

Body painting communicates Indigenous values, beliefs, and cosmologies, just as all material and immaterial cultural production does. The body is painted for various purposes—sometimes daily within the tribe to exalt personal beauty, and other times for special events and ceremonies like hunting, mourning, weddings, rituals, or receiving visitors. Each geometric or abstract design has a specific meaning. In some groups, painting can indicate social class or subgroup distinction and is also used for vanity, aesthetic purposes, and physical protection from insects or supernatural beings.

Colors are extracted from natural plant-based dyes: urucum produces a rich red; dark blue comes from jenipapo; white from limestone; and charcoal powder is mixed with latex to adhere to the skin. Color choices are fundamental, conveying feelings or messages through the body. Both men and women are permitted to wear body paint, though each tribe has specific designs and rules that must follow their cultural traditions. Regarding her photographic series, Renata Aguiar notes:

"The body paintings, dances, adornments, and ways of life of the Kayapó people are the recognized Mei (aesthetic) and Kumren (correct) of presenting oneself in Kayapó society, forming a connection between the aesthetic and the ethical. This series expresses, through photographic documentation, the ethical-aesthetic sensibility of Kayapó daily life: in their body painting, dances, and way of life, all blending in a rhythmic movement between tradition and modernity, forming a hybrid culture influenced by outside forces, but firmly rooted in tradition." (AGUIAR, 2012)

Each ethnic group has its idiosyncrasies, characteristics, and values, expressed in every aspect of their material and spiritual production. These expressions play an essential role in the culture of Indigenous communities. Amerindian art has been present in Brazil since pre-colonial times and continues to be produced by contemporary Indigenous peoples, as documented by many artists. It is important to highlight the fundamental difference between Indigenous and Western artistic traditions: Indigenous peoples do not share the same aesthetic concepts or value judgments about what constitutes art. Their languages often lack equivalent words or definitions.

Yet, despite these semantic distinctions, Indigenous artistic production demonstrates a profound appreciation for beauty. Nothing is random or irrelevant—nothing is discarded or wasted. Everything in their material culture has a predetermined purpose. These communities have their own concepts and terms to describe different notions of "beauty." The quotation marks matter here, because Western and Indigenous aesthetic frameworks rarely align. Regardless, Indigenous artistic output always expresses symbolic, cultural, and spiritual values that give meaning to their culture and ancestral legacy.

There is, notably, little interest in Black and caboclo Amazonians in the mainstream photography scenes of Brazil's urban centers—unlike Indigenous peoples, who receive more attention. This distinguishes Paraense female documentary photography for its focus on mixed-race human figures and ancestral resistance groups that are part of the urban and rural fabric of the North.

The photographic essay Refúgio by Paula Sampaio emerged from the Terra de Negro project, developed by the Pará Institute of Arts and the Raízes program, which produced catalogs and audiovisual works highlighting the history and culture of over 300 quilombo communities throughout the state. Sampaio's essay features documentary photographs of everyday life in these communities—from work to rest, play to nature, and cultural to religious expressions.

Refúgio also addresses the preservation of Afro-descendant cultural heritage, depicting their numerous cultural, ethnic, aesthetic, spiritual, and performative expressions. Beyond territorial issues, the series explores internal differences between communities. It prominently features the longstanding feminine religiosity embodied by the traditional figure of the benzedeira—a healer.

Nailana Thiely also photographed an elderly quilombola woman, the daughter of a Marajoara mother and an English father, in Anajás, on Marajó Island, Pará (pg. 192). The photo appears to be a standalone work—not part of a series, nor intended for a later project or future exhibition. Another significant photograph found in this research is of Indigenous leader Tuiré Mẽbêngôkre, a prominent Kayapó figure and Indigenous rights activist (pg. 191).

That image contributes to a new generation's informal archive of human figures and personal records. Due to the unique nature of the quilombola woman's portrait—and her historical significance—Thiely's work expands the conversation initiated by Sampaio's documentation of women from the quilombo of Bailique, in Oeiras do Pará (image), and other related images.

This approach differs from that of artists in the 1980s and 1990s, who often developed creative work inspired by literature, poetry, oral myths, journeys into the past or projections into the future—or from a fantastical imagination accessible only to those with the key to that magical realm. Alternatively, they pursued extensive visual research for long-term photographic projects. Meanwhile, many archival photographs remain stored, waiting for the opportunity to be shown.

Regarding the Afro-Brazilian religious element in the benzedeira photograph (pg. 192), it's essential to understand the importance of spiritual practices as expressions of a people's culture and history. These are not merely customary or passing rituals—they affirm otherness and sustain their very existence across human history. Artistic representations of Afro-Brazilian religious traditions that preserve African heritage in Brazil are vital in communicating the values and resistance these expressions embody.

Choosing to explore Afro-Brazilian and Afro-Indigenous religious themes in art reflects a desire to represent Brazilian culture in its entirety. Omitting religious elements from discussions of Black culture perpetuates discrimination by overlooking their cultural significance in a religiously plural Brazil. Each photograph carries subtexts tied not only to the personal preferences of the artists but to the broader cultural discourse in which it is embedded. Historically and regionally, certain themes have repeatedly emerged in works by women artists, such as Jacy Santos's documentation of an Iemanjá ritual—the artist also portrayed urban quilombola women, Catholic processions in her hometown of Igarapé Miri, the Círio de Nazaré, and other festivities and motifs central to photography from Pará (pg. 192).

Women leaders of terreiros, guardians of ancestral African and Afro-Brazilian religious knowledge, are also portrayed by Paraense women photographers, preserving Black history and memory in the Amazon. In her series featuring Mãe Mametu Muagile, Nay Jinknss includes herself in the frame with her subject, breaking from the traditional portrait format to achieve a kind of affective photography between women. The universal gesture of joined hands—performed by Mãe Mametu and captured by Nay—suggests that all religions deserve equal respect. When two hands come together in prayer or reverence, they activate a deep ancestral memory of the human body, beyond ethnicity or race (pg. 193).

The intertextuality within this photographic discourse opens avenues beyond aesthetic preferences or theme selection alone—this is the core of regional photography in Pará. Nothing is random; no regional documentary photography is created without the intention of honoring the cultural richness the local scene offers contemporary photography. Regional identity is a constant theme across decades of production, from modern to contemporary Paraense art.

It was through modern art in Pará that the Black, popular, and mixed-race northern identity gained prominence, particularly in the work of painters Antonieta Santos Feio (1897–1980) and Dahlia Déa Rosas (1922–?), with paintings from the first half of the 20th century. Antonieta often portrayed Black and mixed-race women, as seen in Vendedora de Tacacá (1937), Vendedora de Cheiro (1947), and Mendiga (1951). Black male figures also appeared in her work (Chico Preto, 1947) and in Dahlia Déa's painting Preto Velho (1936). All these pieces are housed at the Museu de Arte de Belém (MABE),Pará State.

Photographic themes exploring religious syncretism or its human representations found acceptance in the Paraense scene from the 1980s onward. Photographing Black and caboclo figures has always held greater interest for regional documentary photography than colonial Belém. Most early photographic works focused on quilombo communities and, by extension, on mixed-race individuals in Belém's urban center, surrounding areas, and riverside communities.

By documenting Black culture and identity, Paula Sampaio and Jacy Santos also contribute to Afro-Brazilian art, even if it is not their exclusive focus. This represents a form of artistic liberation from Eurocentric standards, which historically allowed only limited portrayals of Afro themes—usually of enslaved or freed individuals in subservient roles. Such history has hindered our understanding of African cultural richness, long oppressed by the imagery of white European men. This body of work suggests that race, belief, and culture emerge without restriction in Paraense women's photography.

While the first generation of artists sought regional aesthetic outside the capital, the new generation turned toward cultural and religious practices within Belém. Most recent photographic records are set in the capital, some without a preferred theme or photographic genre, as seen in many artists of the early 21st century—considered the second generation, following those from the 1980s and 90s.

Northern Brazilian religious syncretism goes beyond Afro-Brazilian and Catholic practices—it includes Indigenous beliefs, myths, legends, and cosmologies. The search for new themes that diverged from—or departed from—the dominant references in women's photography from Pará resulted in a renewed artistic production. It often sought thematic elaboration that revealed the cultural depth of the region and introduced performance photography as a strong current within art photography from Pará.

AMAZONIAN MAGICAL IMAGINARY

The magical imaginary of the feminine Amazon found fertile ground in the field of performance photography, which created images, and a visual language for magical practices or for the construction of surrealist imagery. Regional women's photography, when it leans into conceptualism and hybridity, also generates works that intertwine multiple themes with myths, beliefs, regional aesthetics, and native archetypes. The work of Evna Moura (1986–) exemplifies the Amazonian magical imaginary I aim to highlight in the construction of a feminine Amazonian visuality. Moura turned to native archetypes, beliefs, and myths rooted in the region's syncretic traditions. Thus, the artist diverges from her usual documentary practice to experiment with staged photography in the series Cavaleiros da Jurema (2016). In this four-part color series, Afro-Indigenous mythology is portrayed through a hybrid composition of pajelança, African rituals, healing and protection beliefs, and the merging of human and nature (see individual image from the series pg. 194).

It has been observed that Indigenous myths and legends are often set aside in favor of a staged and conceptual approach to photography—one that opens space for reinterpretations of Amerindian, African, and Afro-Indigenous cosmologies. In this way, it stands in contrast to documentary photography, which seeks to capture reality directly. Ultimately, what resonates in regional photography—and marks its most distinctive feature—is the understanding that the Brazilian Amazon is viewed through a powerful feminine gaze. By staging myths, legends, representations of the feminine universe, female forest entities, and regional stories, this body of women's photography reveals a different kind of conceptualism—one that gains strength by transforming into the magical Amazonian reality this essay seeks to affirm.

In women's photographic production, there is a persistent demand for a physical connection with the real. Thus, the indexical condition of photography remains latent. There is something mysterious in the decision-making process of many women photographers, who continue to rely on direct photography to represent mythology, the imaginary, and regional cultures—perhaps that mystery lies in their own autonomy. On one hand, maintaining a sense of regional affection is essential to Amazonian photographic realism; on the other, the fusion of real and imagined imagery of the Amazon within the same photograph gives shape to specific themes, expanding the reach of women's photography from Pará.

The large tree depicted in Evna Moura's photograph refers to the natural element used to produce jurema, a sacred beverage in Indigenous rituals in Brazil's North and Northeast. The cavaleiros—or enchanted beings of the forest who guard the mythical tree—embody the notion of protection within Indigenous tradition. The series also references Cabocla Jurema, known in oral tradition and song as the Queen of the Virgin Forest. Additional layers of meaning surround this myth, including her role as a feminine entity personifying the tea made from the sacred leaves. According to the artist: "Cavaleiros de Jurema don't represent orixás, but the protectors of the jurema. It reflects a notion of healing that is common in the North and Northeast—beings of the forest, though seen through a freer lens" (EVNA, 2017, online interview). The artist describes her research process for the photographic series in the following statement:

"Jurema is a sacred plant native to the Amazon and the Northeast of Brazil. The Culto à Jurema Sagrada [Cult of the Sacred Jurema] merged African and Indigenous cosmologies, revealing Afro-Indigenous influences at its core. The masters and cavaleiros are people who once lived and, after death, appear as spiritual entities who guide the juremeiros and those who seek healing through the jurema. Current African art is filled with traditional content and symbols, even as it takes on new forms. This work is rooted in connections to African spiritual heritage and Amazonian forest entities associated with the Jurema cult, as practiced in Brazil's North and Northeast. It is the result of a personal research process: I spent time in a terreiro (Afro-Brazilian spiritual house), and from that experience emerged this photo series—based on a free interpretation of what I encountered. The work blends references, body gestures from ritual dance, objects, mysticism, and characters—where tradition and contemporaneity are historically one and the same" (MOURA, 2016, artist portfolio)

Jurema appears not only in terreiros and photographs but also in Brazilian literature, where its mystical power has been described. It was cited by José de Alencar (1829–1877) in his indigenist novels, most famously Iracema (1865), as well as in the so-called "siblings" of Iracema—O Guarani (1857) and Ubirajara (1870). In Iracema, jurema is portrayed as a magical substance drawn from a sacred tree and used in Indigenous rituals in Ceará, the novel's setting. Alencar writes that "the sacred grove was made of jurema," and that Iracema, "daughter of the pajé, guards the secret of the jurema; she holds the mystery of dreams and prepares the sacred drink of Tupã" (1865).

In Indigenous traditions, the leaves of the jurema tree are typically consumed in liquid form—as a tea or juice—in pajelança rituals that induce sleep and visionary dreams. This Indigenous and African heritage persists in urban Pará through the same syncretic traditions that have taken root since colonial times. Herbal concoctions and ritual mixtures made with Amazonian elements are still prepared in cities and rural areas alike, often for healing or spiritual purposes. These practices suggest a living tradition of contemporary urban pajelança.

In A feiticeira branca (2021), Renata Aguiar brings to the Amazonian magical imaginary the representation of white women's mystical practices—long part of local lore but rarely visualized in this context. Her images of the witch in the midst of a ritual performance link the element of sand to the rivers and beaches of the region—places where woman, magic, myth, and the Amazonian environment merge. It is all one single, living nature (pg. 195).

In creating the work A feiticeira branca (2021), Renata Aguiar introduces, within the Amazonian magical context, the regional imaginary of other forms of feminine agency through their ancient magical practices, incorporating into the expanded universe of Amazonian imagery the representation of magic and witchcraft performed by white women. In the images of the witch's performance in the midst of ritual, the element of sand connects to the beaches and rivers of the region—sites where woman, magic, legend, and the Pará environment merge: it is all one and the same nature.

In the series As Ykamiabas e o nascimento do muyrakytã (The Ykamiabas and the Birth of the Muiraquitã, 2019), Aguiar stages a photo-performance around the legendary Icamiaba warriors (from the Tupi term ykamiaba), a matriarchal society said to have defended the Amazon against the Spanish expedition of Orellana in 1542. These women were seen wearing the muirakitã—amulets carved in green amazonite stone, often shaped like frogs, serpents, or turtles. Created and worn by Indigenous women or gifted to warriors, these powerful objects served purposes ranging from fertility and healing to trade between Indigenous groups. In the photograph, the presence of water alludes to Espelho da Lua, the site of battle between the warriors and the invaders—located in what is now Nhamundá, in the state of Amazonas (pg. 196).

Other imagined realities continue to unfold in the photographic work of Paula Sampaio. Here, the artist builds series that represent "people who emerge from nature" suggesting a fusion of human, natural, and imaginary worlds. This concept takes shape in the series Nós (2000–2006), where the human appears as primal, hybrid, and shapeshifting. Similarly, her series Refúgio (2003–2006) documents communities descended from quilombos in Pará.

In Nós (pg. 196), produced in the Northern region between 2000 and 2006, most of the scenes evoke the phenomenon of the magical image, where the human figure and natural landscapes intertwine, drawn or induced into union. However, chance—if it is to persuade—becomes a mere accessory in the framing: an artifact of photographic magic, which owes nothing to randomness, but by complementing it, becomes its immediate reality. Thus, the photograph of realism transformed into magic emanates from the real in a staged or invented photographic scene—an affirmation that chance may also be a valid path for capturing Amazonian images born from the imaginary realm.

In the series Nós, bodies appear partially fused with or hidden by natural elements: a turtle shell, a tree trunk, the outstretching of branches that meet the Amazonian rivers—each serving as an external element that merges with the human body. A coexistence of natures is revealed, confused with anthropozoomorphic beings that temporarily come together in the act of photography. In front of such images, a new nature emerges: symbolic, hybrid, multiple.

By choosing black-and-white photography, the artist brings together objects, contours, volumes, lines, materials, and vibrations; the tension of black dissolves into its subtle variations, while the purity of white is quietly infiltrated by the grays that cast shadow across the image. This tonal choice elevates the image to the status of historical photography. Nature and the human being strike a clear balance at the center of the frame, concealing or entangling with one another as invented organic forms made of distinct life substances. In Paula Sampaio's photography, opposing elements coexist in a single focus: life and death, organ and stem, shell and body, skin and wood, the concrete and the abstract, light and shadow. As the artist puts it:

"(...) Men and women without face or a name. Their features blend with other beings, rivers, roads, forests, and the things of the world. Their identity is inscribed and asserted through the force of the body and its relationship with the environment. These faceless, nameless beings are US, all of us part of a single nature." (SAMPAIO, 2006, online)

In the inscription of light between women, natures, and other landscapes, Amazonian nature cannot be tamed. It bears no resemblance to the orderly nature or manicured gardens of Europe, nor do its rivers resemble those manmade lakes that adorn urban centers. It doesn't echo trimmed grass that never gets mistaken for weeds or for the tangled chaos of Brazilian forests. Everything that constitutes it stands far from the logic of European domination. In this Amazon I write about, the human order over the landscape does not prevail.

There is a profound historical relationship between northern Brazilian women artists and the Amazon in the photographic production of Pará. In terms of the symbiosis between art, women, and nature—natural, human, and urban—what we see in many works by women artists of the Amazon is the use of the forest as support, subject, setting, and matrix of feminine art. It is a continual convergence of diverse elements that overflow into a single, unified nature as artwork: woman and nature joined by the same womb, ripe with life.

This crossing of distinct territories has its place in Paraense women's photography, which manages to bring together the imaginary and the regional gaze by fusing, in a single image, the presence of human nature, urban Amazonian nature, and the forest. Along the same lines of affective connection to the land one inhabits, we find Afetos Orgânicos (2010–2014) by Evna Moura—an example of the historicized black-and-white aesthetic infused with natural elements, yet bearing the mark of magical imagery. The artist clearly cultivates a relationship of attraction with the everyday nature surrounding the city of Belém.

Moura didn't have to go far—just across the riverbank from the city—to capture a hybrid image of river water and the concrete of Belém. In the scene, a woman dives into the water in a gesture that mimics the leap of the Amazonian river dolphin (pg. 197). These elements converge within the frame, separated by a central tree and under the weight of heavy clouds swollen with the region's frequent rains. In Amazonian cities, there is no tacit agreement of harmony between nature and concrete, nor a clear boundary between dry life and humid life. All organic life here persists in the vanishing points of the photographic gaze.

Photography in the Amazon calls for the presence of nature-landscape to serve as its casing, born of an existential relationship of natural dependence. I dare say it is through regional art that we have come to understand our nature in the broadest sense—and in doing so, have turned our admiration back toward it, seeing ourselves reflected without filters or European aesthetics, in a clear gesture of reclaiming our original image. At the same time, we know that the Amazon—understood as both nature and culture—has long been captured by foreign and national imaginaries, losing its own version of itself by allowing the outside gaze to construct its image for the world and for Brazil. And yet, it was necessary for photography from Pará to project its own artistic landscape and choose its own themes to document and create the images it wished to see—reinventing itself and becoming the protagonist of its own history.

EXPERIMENTAL, HYBRID, AND CONCEPTUAL GESTATIONS IN FEMALE ARTISTIC PHOTOGRAPHY FROM PARÁ

The field of photographic experimentalism opens up creative possibilities that go beyond photography's primary function: a mimetic record subordinated to reality and nothing more. Staged photography, conceptual photography, photobiography, and photo-performance are some of the strands found in women's photography from the Amazon. In the early 1990s, a generation of women photographers began to take shape—some of whom had started their careers in the late 1980s, while others were just taking their first steps into the world of photographic art. Together, they formed what has been considered the most independent generation regarding themes explored through photographic genres and their participation in the prevailing artistic currents of the time, as described in the thesis Vertentes e Vetores da fotografia feminina artística do Pará: 1980–2010. Notably, the increasing presence of women in the regional scene brought recognition and awards to photographers from Pará. Regional art salons, national exhibitions and events, museums and galleries, funding programs and grants dedicated specifically to photography—emerging from the 1970s onward—also contributed to a favorable environment for the rise of women's photography in Pará during the 1990s.

Other hypotheses have also been raised about this body of work that moved toward a more subjective and experimental approach. On the other side of the great river's banks, Pará's experimental photography persisted against the current of dominant photographic trends. It can be said that the experimentalist strand of photography arose as a counterpoint to what has been called the "regionalism of documentary and direct photography from Pará," known for its Amazonian visuality. Although traces of regional culture may also be found in more subjective photography, there are still both differences and connections among the various generations of the artists who work across multiple photographic styles throughout their careers.

Cláudia Leão and Bárbara Freire stand out as key figures in the experimental generation of contemporary photographers from Pará in the 1990s. Regional and international video art played a significant role in the work of Bárbara Freire (1970–). In the work selected for this analysis, the artist draws on video aesthetics, the appropriation of mass media images, the juxtaposition of different visual matrices, and the hybridization currents of contemporary art photography. Her photographic work incorporates references to television imagery, contrasting photographic records and mirrored images created in her time. Freire brings the same force to all her works rooted in subjective photography. In my view, this constitutes a particular kind of photographic appropriation that reflects on contemporaneity.

In this photographic act, we can observe a direct reference to the gesture of reflecting another visual element, achieved through the double mirroring of images from different categories. Freire operates through a photographic process that accumulates images previously produced in other media while merging two worlds: the fictional and the real. In doing so, she creates a hybrid image based on the aesthetic of another image-producing medium. Her work evokes the past—the rough texture of early video, the aesthetics of video art, and the framing of the old cathode-ray tube television sets that dominated the market until the final decade of the twentieth century (pg. 200).

Cláudia Leão (1967–) began her career in the 1980s, taking part in the first historical group of contemporary local artists who established their craft in the regional art scene. Her experimental works have notably expanded the visual possibilities and territories that regional photography could venture into. Among Pará's women artists, a common tendency is the move away from direct and documentary photography, which was—and continues to be—widely practiced both in the region and across Brazil.

Leão draws on the early photographic experiments of the historical avant-garde movements to construct the investigative dimension of her work. The Fotograma series (1992) consists of photo-paintings, where the photographic negative in its embryonic stage serves as the canvas. This body of work includes photographs made using image appropriation techniques, drawing from various sources—such as old family albums or those belonging to others—as well as the manipulation of undeveloped images which are manipulated directly in the process of constructing and transforming photograms into finished images in the darkroom (pg. 201).

In the Fotograma image discussed here, space is divided between sepia and black, emphasizing the texture of colors between black, white, and ochre. The image retains its flat, two-dimensional quality, while also featuring imprints of undefined shapes that resemble hand-drawn forms. This is not merely a photo-painting—it evokes the process of printmaking, which requires a matrix and a handcrafted, time-based process of creation. In this case, the matrix is the image registered on the photographic negative, which later becomes a positive print, subject to the photographer's manipulation.

When it comes to materials, the artist shows a preference for those not typically used in photography—such as glass, which evokes a semi or total visual transparency of another substance, or mirrors, which prompt a self-reflective experience when I gaze at the image that stares back at me, disrupting my own subjectivation. These choices are present in Pandora de Vidro (1993), one of Leão's first works with the experimental group Caixa de Pandora – Núcleo de Imagens, which marked the emergence of a photographic plasticity that would later merge photography with other materials, such as concave glass overlaying the original image and a variety of elements that completed the photographic composition. Starting with mirrors and precarious, manipulated, and blurred images, some of her works move toward the fragmentary path of the broken mirror's reflection—neither image nor reflection.

The artist also engages with other artistic languages, such as cinema—by using images from films—and the visual arts—through the use of glass or mirrors layered over photography. This is the case with Pandora de Vidro (pg. 202), in which Leão places the character Maria (played by actress Brigitte Helm) from Metropolis, a 1927 film by Austrian filmmaker Fritz Lang (1890–1976), at the center of the image. With its emblematic futuristic aesthetic, the film is set in the year 2026, where class struggle is at its peak, with powerful capitalists living on the surface and workers dwelling in the bowels of the earth—between heaven and hell, opulence and misery.

While the plot unfolds around the replacement of human workers with robots, Maria plays the role of caregiver to the workers' children and serves as a political-spiritual guide, with a mission to save them from the slavery of labor—but without inciting revolt. To that end, she pleads for nonviolence as the path for workers to overcome capitalist oppression. Maria remains the central figure in Pandora de Vidro as well, positioned at the center of the photograph as a peaceful message embodied by a female protagonist.

The gold dust applied between the glass and the photograph in Pandora de Vidro represents an artistic addition that evokes the natural accumulation of particles over time—the same matter that preserves and carries our experiences and human wrinkles. As such, the dust alludes to the eternal layer of class struggle throughout human history, acting as a visual metaphor for the congruent dust of time—an indexical element fundamental to Leão's photographic language. In this work, dust, gelatin, and silver—suspended in expired photographic paper and chemicals—are essential components in the artist's alchemical experience within the realm of experimental photography.

From the working-class Maria portrayed by pioneer Cláudia Leão to the Marias and Magdalenes of Deia Lima, a new-generation photographer from Pará, we trace a continuous path of experimental and conceptual impulse. Deia Lima (1987–), like the original artists of the 1980s and 1990s, proposes themes that intertwine the experimental, the feminine, and regional elements in surreal compositions. In the photograph De Maria à Madalena (2015), the female figure at the center of the image shifts between representations of the sacred and the profane; the blood-red tone of menstruation, dominant across the triptych, links women covered in veils shaped like the female reproductive anatomy. In this triptych, Magdalen emerges from Mary's unraveling veil. The veil, undone in the final photo, symbolizes the birth of the feminine form into the world (pg 202).

In Incident Face (2018), Deia Lima's work explores photographic poetry through self-portraiture, embracing an intimate conceptualism rarely seen in photography from Pará, where the focus has typically been on the other—on alterity and diversity. However, Lima moves against the current of Renata Aguiar's photo-performances—often inspired by Indigenous warrior women or river-sea witches—by turning the representation of the feminine toward herself. The photographic work captures a pause in the struggle, a moment of feminine rest, as her calm face is framed and outlined by the wave of light in a dance of shadow and illumination across the photographs (pg. 202).

The experimental drive of the first generation of women photographers in Pará has carried on into later generations. Deia Lima began her career guided by subjective principles of photographic construction and composition, working within the genre of experimental conceptual photography—still not dominant in Pará. This approach has often been overshadowed by the dominant influence of Amazonian photography's better-known realist and documentary styles, which typically focus on capturing regional cultures, landscapes, and local types. Nevertheless, some documentary photographers have also ventured into other photographic aesthetics and typologies.

Photographic pictorialism appears in the hybrid work Garotas Azuis / Blue Girls, a depiction of Belém's drag scene (2019) by Renata Aguiar—now part of the Museu das Mulheres Collection. Belém's LGBTQIAPN+ performative and artistic scene is portrayed through the pictorial margin using cyanotype negatives (pg. 203). Decades earlier, in her Travestis series (1980), Leila Jinkings had already captured scenes in Boate Aquarius—shows, performances, and the intimate lives of trans women Samanta, Sarah, and Greta, who drew inspiration from Brazilian performers—via direct, black-and-white documentary photography.

Though chronologically distant, these artists are connected by a shared interest in themes of diversity and the plural identities of regional femininity. Leila documented the private nightclub scenes for a select audience during a time when Brazil's struggle for the representation and rights of diverse bodies had long been underway. Nearly forty years later, Renata captured Belém's drag performances in public, on the streets of the capital, asserting the continuing fight for freedom of existence through performative art.

While it is clear that the experimental photography scene in Pará was shaped by forays of photographers known for their documentary work—such as Walda Marques and Cláudia Leão—into more subjective territories both locally and abroad, newer experimental photographers have also engaged with realist photography at certain points in their careers, without compromising the integrity of their broader artistic output.

Therefore, what becomes evident is that artistic freedom in contemporary photography from Pará—exercised in all its dimensions and possibilities, unbound by imposed artistic labels—has revealed singular creative behaviors in regional photographic works. Furthermore, entirely new photographic worlds have emerged within the complex local art scene. Ultimately, the importance of spaces for dialogue among different photographic styles is underscored, expanding the aesthetic possibilities of what photography from Pará has to offer.

From what has been presented in this essay, it is possible—through this play of light in our hands—to trace the history of generations of women photographers from Northern Brazil who continue to assert: the real and the symbolic, the sign and the signifier, the index and the decisive moment would not exist without women. The Feminine Amazon is aesthetic, ancestral, experimental, magical, poetic. It is resistance and memory—it is photographic affection born of countless women who will continue to create art across the ages.

FOTÓGRAFAS

BÁRBARA FREIRE
Fotógrafa e artista visual natural de Belém do Pará, nascida em 1970. Com uma trajetória artística marcada pela exploração da identidade cultural e das paisagens humanas e naturais da Amazônia, Bárbara utiliza a fotografia como ferramenta de expressão e documentação. Seu trabalho é profundamente influenciado pela riqueza cultural e ambiental da região amazônica, destacando-se por sua sensibilidade e abordagem poética. Formada em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo, Bárbara Freire começou sua carreira como fotógrafa documental, mas rapidamente expandiu sua prática para incluir projetos autorais que exploram temas como memória, identidade e a relação entre o ser humano e o ambiente. Sua obra é caracterizada por uma estética cuidadosamente construída, que combina elementos visuais e narrativos para criar imagens que transcendem o meramente documental.

CLÁUDIA LEÃO
Fotógrafa e pesquisadora de Belém do Pará, nascida em 1967. Especializada em fotografia decolonial e em como a imagem pode ser utilizada para contestar e desconstruir narrativas coloniais. Sua pesquisa inclui uma análise profunda das imagens que envolvem os povos indígenas da Amazônia, com ênfase na ética e nas representações culturais. Além disso, Leão é coordenadora do Lab Ampe e de projetos acadêmicos que discutem a produção e a apropriação de imagens na região amazônica, desafiando visões estereotipadas e exotificadas desses povos.

DEIA LIMA
Fotógrafa, artista visual e arte-educadora de Belém do Pará, nascida em 1987. Seu trabalho busca ressignificar a imagem das mulheres e destacar a identidade visual regional na era digital. Além de sua atuação artística, Deia compartilha seu conhecimento por meio de videoaulas sobre fotografia de celular, explorando as particularidades e técnicas desse estilo fotográfico. Ela também mantém um canal no YouTube no qual apresenta conteúdos relacionados à fotografia e arte visual.

EVNA MOURA
Fotógrafa, artista visual, educadora e pesquisadora paraense, nascida em 1986. Graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Pará (UFPA), sua prática artística é caracterizada pela experimentação fotográfica, utilizando técnicas alternativas, como o pinhole e processos fotográficos analógicos, integrados ao processamento digital de imagens. Além disso, ela explora a relação entre corpo, natureza e imagem digital, propondo uma reflexão sobre os saberes da natureza da região amazônica e suas influências nas artes visuais contemporâneas.

JACY SANTOS
Fotógrafa, historiadora e pesquisadora de Igarapé-Miri no Pará nascida em 1996. Seu trabalho é profundamente enraizado na cultura amazônica, com foco em etnofotografia e fotografia documental. Retrata o cotidiano amazônico com um olhar humanista e poético, oferecendo um testemunho visual das identidades sociais e culturais da região. Além de sua atuação como fotógrafa, Jacy é autora do fotolivro "A Cura" e pesquisadora do Grupo de Estudos e Pesquisas em História da Amazônia (GEPHRIA). Sua formação em História pela Universidade Federal do Pará (UFPA) complementa sua abordagem sensível e crítica na documentação de narrativas amazônicas.

LEILA JINKINGS
Fotógrafa, documentarista e jornalista paraense, nascida em 1955. Filha de Maria Isa Tavares Jinkings e Raimundo Antônio da Costa Jinkings, um bancário e jornalista militante, Leila foi influenciada desde cedo pelo ambiente político e cultural de sua família. Seu interesse pela fotografia começou na infância, observando amigos de seu pai envolvidos em movimentos sociais. Embora tenha ingressado no curso de Arquitetura em 1975, a fotografia se tornou a principal ferramenta em seus projetos, especialmente no planejamento urbanístico.

NAILANA THIELY
Fotógrafa documental paraense, nascida em 1980. Seu trabalho se destaca pela documentação visual das culturas amazônicas, com um olhar sensível para as populações indígenas, ribeirinhas e afrodescendentes. Busca dar visibilidade às narrativas de grupos historicamente marginalizados, valorizando suas identidades e tradições por meio de imagens que evocam pertencimento, resistência e memória. Seu olhar fotográfico dialoga com a tradição do fotojornalismo e da fotografia documental brasileira. Construiu sua trajetória profissional com um compromisso sólido com a fotografia documental e o registro das dinâmicas sociais da Amazônia. Com abordagem intimista e respeitosa sobre os retratados, contribui para o processo de visibilidade sobre as comunidades fotografadas, possibilitando que essas populações contem suas próprias histórias.

NAY JINKNSS
Artista visual, educadora social e pesquisadora de Belém do Pará, nascida em 1990. Utiliza a fotografia como ferramenta de transformação social e reflexão crítica. Graduada em Artes Visuais e Tecnologia da Imagem pela Universidade da Amazônia (UNAMA) e mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) da Universidade Federal do Pará (UFPA). Nay desenvolve projetos que abordam questões de identidade, memória, representatividade e decolonialismo, especialmente a partir da perspectiva de uma mulher negra, amazônida e lésbica. Desde o início de sua trajetória artística, tem explorado a fotografia como um meio de questionar narrativas estereotipadas e promover o protagonismo das comunidades marginalizadas. Em seus projetos, busca não apenas documentar, mas também estabelecer diálogos que respeitam as histórias e vivências dos retratados.

PAULA SAMPAIO
Fotógrafa documental e fotojornalista paraense, nascida em 1965. Reconhecida por seu trabalho que retrata a vida cotidiana, a cultura e as tradições da Amazônia. Considerada uma das principais fotógrafas da documentação visual da Amazônia contemporânea, seu trabalho foi exposto em galerias e museus no Brasil e no exterior. Formada em Comunicação Social pela Universidade Federal do Pará (UFPA), Paula Sampaio começou sua carreira como repórter fotográfica em jornais locais, destacando-se por sua sensibilidade e abordagem humanista ao retratar as comunidades amazônicas. Ao longo de mais de três décadas, documentou a diversidade cultural e ambiental da Amazônia, com um foco especial nas populações ribeirinhas, indígenas e quilombolas. Seu trabalho é marcado por uma profunda conexão com as pessoas que fotografa, buscando sempre retratar suas histórias de forma autêntica e respeitosa. Colaborou com diversas organizações nacionais e internacionais, incluindo a National Geographic, Greenpeace, WWF e UNICEF.

RENATA AGUIAR
Artista visual, educadora e pesquisadora brasileira, radicada no Pará, nascida em 1985. Com formação acadêmica sólida, possui doutorado em Artes Visuais e graduação em Artes Visuais e Tecnologia da Imagem. Sua pesquisa concentra-se nos potenciais poético-políticos da imagem do corpo, analisando questões de gênero e território. Desde 2007, Renata atua como fotógrafa na região amazônica, explorando temas relacionados à identidade, memória e resistência cultural. Além de sua prática artística, é professora, curadora e produtora, contribuindo para o desenvolvimento da cena artística local.

WALDA MARQUES
Artista visual, fotógrafa e pesquisadora brasileira, nascida em Belém do Pará, em 1956. Com uma carreira que se estende por mais de quatro décadas, Walda é reconhecida por seu trabalho pioneiro na fotografia contemporânea paraense, especialmente por suas explorações da identidade cultural e da memória coletiva da região amazônica.Formada em Comunicação Social pela Universidade Federal do Pará (UFPA), a artista começou sua carreira como fotógrafa documental, mas expandiu sua prática para incluir instalações, vídeos e intervenções artísticas. Seu trabalho é profundamente influenciado pela cultura amazônica, explorando temas como a relação entre o ser humano e a natureza, a espiritualidade e os saberes tradicionais da região.

WOMEN PHOTOGRAPHERS

BÁRBARA FREIRE
Photographer and visual artist from Belém do Pará, born in 1970. Bárbara's artistic path is rooted in cultural identity and the human and natural landscapes of the Amazon. Through photography, she builds a language of both expression and documentation, shaped by the region's rich cultural and environmental heritage. Her images stand out for their sensitivity and poetic tone.She holds a degree in Social Communication with a focus in Journalism, Bárbara began her career in documentary photography but quickly expanded her practice to include authorial projects that explore themes such as memory, identity, and the relationship between humans and the environment. Known for a carefully composed aesthetic, her images blend visual storytelling with emotional depth, often transcending the purely documentary.

CLÁUDIA LEÃO
Photographer and researcher from Belém do Pará, born in 1967. Cláudia's practice focuses on decolonial photography, examining how images can challenge and dismantle colonial narratives. Her work includes in-depth analysis of representations of Indigenous peoples in the Amazon, highlighting ethics and cultural accuracy. She also leads the Lab Ampe and coordinates academic projects that investigate how images are produced and appropriated in the Amazon, aiming to push back against exoticized and stereotypical portrayals.

DEIA LIMA
Photographer, visual artist, and art educator from Belém do Pará, born in 1987. Her work seeks to reframe the image of women and highlight regional visual identity in the digital age. In addition to her artistic work, Deia shares her knowledge through online lessons on mobile photography, exploring the particularities and techniques of this photographic style. She also runs a YouTube channel featuring content related to photography and visual art.

EVNA MOURA
Photographer, visual artist, educator, and researcher from Pará, born in 1986. A graduate in Visual Arts from the Federal University of Pará (UFPA), her artistic practice is marked by photographic experimentation using alternative techniques such as pinhole and analog processes combined with digital image processing. She also explores the relationship between body, nature, and digital imagery, inviting reflections on the traditional knowledge of the Amazon and its influence on contemporary visual arts.

JACY SANTOS
Photographer, historian, and researcher from Igarapé-Miri, Pará, born in 1996. Her work is deeply rooted in Amazonian culture, with a focus on ethnographic and documentary photography. She portrays daily Amazonian life with a humanistic and poetic gaze, offering visual testimony of the region's social and cultural identities. In addition to her work as a photographer, Jacy is the author of the photobook A Cura (The Cure) and a researcher at the Amazon History Research and Study Group (GEPHRIA). Her academic background in History from the Federal University of Pará (UFPA) complements her sensitive and critical approach to documenting Amazonian narratives.

LEILA JINKINGS
Photographer, documentarian, and journalist from Pará, born in 1955. Daughter of Maria Isa Tavares Jinkings and Raimundo Antônio da Costa Jinkings, a banker and activist journalist, Leila was influenced early on by her family's political and cultural environment. Her interest in photography began in childhood, observing her father's friends who were involved in social movements. Although she initially pursued a degree in Architecture in 1975, photography became the main tool in her projects, especially those related to urban planning.

NAILANA THIELY
Documentary photographer from Pará, born in 1980. Her work stands out for its visual documentation of Amazonian cultures, with a sensitive gaze on Indigenous, riverine and Afro-descendant populations. She aims to give visibility to the narratives of historically marginalized groups, valuing their identities and traditions through images that evoke belonging, resistance, and memory. Her photographic style engages with the tradition of Brazilian photojournalism and documentary photography. She has built her career with a strong commitment to documentary photography and to recording the social dynamics of the Amazon. With an intimate and respectful approach to her subjects, she contributes to making these communities visible, enabling them to tell their own stories.

NAY JINKNSS
Visual artist, social educator, and researcher from Belém do Pará, born in 1990. She uses photography as a tool for social transformation and critical reflection. She holds a degree in Visual Arts and Image Technology from the University of the Amazon (UNAMA) and is currently pursuing a master's degree in the Graduate Program in Arts (PPGARTES) at the Federal University of Pará (UFPA). Nay develops projects that address issues of identity, memory, representation, and decolonialism, especially from the perspective of a Black, Amazonian, and lesbian woman. Since the beginning of her artistic career, she has used photography to challenge stereotypical narratives and promote the agency of marginalized communities. In her projects, she seeks not only to document but also to foster dialogues that respect the histories and experiences of those portrayed.

PAULA SAMPAIO
Documentary photographer and photojournalist from Pará, born in 1965. Renowned for her work depicting everyday life, culture, and traditions of the Amazon. Considered one of the leading photographers documenting the contemporary Amazon, her work has been exhibited in galleries and museums in Brazil and abroad. Graduated in Social Communication from the Federal University of Pará (UFPA), Paula Sampaio began her career as a photojournalist in local newspapers, standing out for her sensitivity and humanistic approach when portraying Amazonian communities. For over three decades, she has documented the cultural and environmental diversity of the Amazon, with a special focus on riverine, Indigenous, and quilombola populations. Her work is marked by a deep connection with the people she photographs, always seeking to depict their stories authentically and respectfully. She has collaborated with several national and international organizations, including National Geographic, Greenpeace, WWF, and UNICEF.

RENATA AGUIAR
Visual artist, educator, and researcher based in Pará, born in 1985. With a solid academic background, she holds a PhD in Visual Arts and a degree in Visual Arts and Image Technology. Her research focuses on the poetic and political potential of the body image, analyzing issues of gender and territory. Since 2007, Renata has worked as a photographer in the Amazon region, exploring themes related to identity, memory, and cultural resistance. In addition to her artistic practice, she is a professor, curator, and producer, contributing to the development of the local art scene.

WALDA MARQUES
Brazilian visual artist, photographer, and researcher born in Belém do Pará, in 1956. With a career spanning over four decades, Walda is recognized for her pioneering work in contemporary photography from Pará, especially her explorations of cultural identity and collective memory in the Amazon region. Graduated in Social Communication from the Federal University of Pará (UFPA), Walda began her career as a documentary photographer but later expanded her practice to include installations, videos, and artistic interventions. Her work is deeply influenced by Amazonian culture, exploring themes such as the relationship between humans and nature, spirituality, and traditional knowledge from the region.

CRÉDITOS | *CREDITS*

Patrocínio
Sponsorship
BANCO DO BRASIL

Realização
Execution
MINISTÉRIO DA CULTURA
CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

Coordenação e Produção
Coordination and Production
MUSEU DAS MULHERES

Curadoria
Curator
SISSA ANELEH

Direção Geral e Artística
General and ArtisticDirection
SISSA ANELEH

Assistente de Direção Geral
General Direction Assistant
ANA CAROLINA VIGORITO

Produção Executiva
Executive Production
MADAI ART I ANGELA MAGDALENA

Coordenação de Produção
Production Coordination
LORENA VILELA

Produtora
Producer
ISABELA VILELA

Produtora Geral
General Producer
VANESSA FERREIRA

Projeto Expográfico
Exhibition Design Project
ESTÚDIO GRU I JEANINE MENEZES

Assistente de Projeto Expográfico
Exhibition Design Project Assistant
LIA UNTEM

Identidade Visual e Comunicação Visual
Visual Identity and Communication
PANDOALA ESTÚDIO I TISSA KIMOTO
BEATRIZ NAVARRO
LAURA BRANDÃO
NATÁLIA SOLFERINI
NIVEA JUSTINO

Editora
Publisher
MUSEU DAS MULHERES

Coordenação Editorial
Editorial Coordination
SISSA ANELEH

Projeto Gráfico do Catálogo
Catalog Graphic Design
PANDOALA ESTÚDIO I TISSA KIMOTO
LAURA BRANDÃO

Fotografia
Photography
JOANA FRANÇA

Tradução e Revisão
Translation and Proofreading
WATT – TEXTO E TRADUÇÃO

Produtora do Filme em Realidade Virtual
Virtual Reality Film Production
CAIXOTE HISTÓRIAS IMERSIVAS

Direção e Roteiro do Filme em Realidade Virtual
Virtual Reality Film Direction and Screenplay
SISSA ANELEH

Projeto de Realidade Aumentada
Augmented Reality Project
MUSEU DAS MULHERES I SISSA ANELEH

Acessibilidade
Accessibility
SHOWCASE I AUDIODESCRIÇÃO

Iluminação
Lighting
PRIMEIRA OPÇÃO I AGNES ROSA

Construção OCA
OCA Construction
QUILOMBO CENOGRAFIA

Impressões Fotográficas
Photographic Prints
GICLÊ

Molduras
Frames
CAPRICHO MOLDURAS

Assessoria Jurídica
Legal Advisory
OLIVIERI & ASSOCIADOS

Administração Financeira
Financial Management
NELMA ALOS
TATIANE MONTEIRO

Seguro
Insurance
HOWDEN GROUP

Transporte
Transportation
MILLENIUM TRANSPORTES

Impressão e Provas
Printing and Proofs
IPSIS – GRÁFICA E EDITORA