

## **Reflexões entre fotografia, antropologia e patrimônio: Associação Fotoativa**

*Reflections about photography, anthropology, and cultural  
heritage: Fotoativa Association*

### **Raphael da Luz Melo**

Universidade Federal do Pará - UFPA

Pará, Brasil.

<https://orcid.org/0009-0006-3014-2386>

[raphaeldaluzmeloufpa@gmail.com](mailto:raphaeldaluzmeloufpa@gmail.com)

### **John Fletcher Couston Junior**

Universidade Federal do Pará - UFPA

Pará, Brasil.

<https://orcid.org/0000-0002-5465-5278>

[johnfletcher@ufpa.br](mailto:johnfletcher@ufpa.br)

*Recebido em: 15 de janeiro de 2025*

*Aceito em: 04 de abril de 2025*

**Resumo:**

A partir do histórico de atuação da Associação Fotoativa e dos seus desdobramentos na produção fotográfica paraense e ocupação do espaço urbano da cidade de Belém, quais reflexões podem ser possíveis para o campo do patrimônio quando temos a fotografia como ponto de partida? Para realizar esta pesquisa, os dados historiográficos sobre a fotografia paraense da década de 1980 em diante (Mokarzel, 2014) e (Maneschy, 2012). Para uma análise antropológica, analisar as características únicas do seu processo de construção e de relação com os sujeitos (Geertz, 1997), a fotografia paraense – atravessada pela Fotoativa – constitui um sistema de pensamento (Samain, 2018) e de signos culturais em constante mudança que possuem e representam valores de grupos sociais (Fernandes; Rocha; Carelli, 2021). É a partir dessa atuação que a associação pode desempenhar um papel de transformação social quando pensamos o histórico de atuação da associação dentro da cadeia operatória do patrimônio (Barboza; Mendonça, 2024)

**Palavras-chave:** Fotografia; Antropologia; Patrimônio.

**Abstract:**

Based on the history of the Fotoativa Association work and its impact on photographic production in Pará and the occupation of urban space in the city of Belém, what reflections can be made on heritage when we take photography as a starting point? To carry out this research, historiographical data on photography in Pará from the 1980s onwards (Mokarzel, 2014) and (Maneschy, 2012). For an anthropological analysis, analyzing the unique characteristics of its construction process and relationship with subjects (Geertz, 1997), photography in Pará - crossed by Fotoativa - constitutes a system of thought (Samain, 2018) and constantly changing cultural signs that possess and represent the values of social groups (Fernandes; Rocha; Carelli, 2021). Based on this action, the association can play a role in social transformation when we consider the association's history of action within the operating chain of heritage (Barboza; Mendonça, 2024).

**Keywords:** Photography; Anthropology; Cultural heritage.

## Fotoatividades

“Somos todos míopes, exceto para dentro. Só o sonho vê com o olhar”  
(Fernando Pessoa, O Livro do Desassossego).

Belém, o que esta cidade, no norte de um país de proporções continentais e atravessada pela colonização, pode nos dizer sobre a produção de imagens fotográficas? De fato, se formos localizar historicamente as primeiras experimentações de fixar imagens<sup>1</sup> em suportes variados, não demorou muito para que a técnica se aperfeiçoasse, e a cidade – já frequentada por pessoas de diferentes partes do mundo – se tornasse o destino daqueles que desejavam produzir registros sobre este lugar na Amazônia<sup>2</sup>.

Ao dar um salto no tempo, chegamos à década de 1980. O país, ao enfrentar quase 20 anos de uma ditadura civil-militar, que assassinou, perseguiu e sufocou diversas pessoas e setores da sociedade como um todo, começa a ver os frutos de anos de resistência – armada ou não – ganharem corpo e proporção. É nesse contexto que Miguel Chikaoka<sup>3</sup> chega a Belém e se depara com uma cidade e uma cena artística mobilizada, disposta a acolher todos os seus anseios políticos e sociais que se faziam presentes desde sua formação e estadia na França<sup>4</sup>.

Fotógrafos, artistas, atores e atrizes e outros agentes da cena cultural de Belém começam a atuar conjuntamente em protestos, ações educativas e até na reocupação de espaços públicos que tinham sido desocupados em face às neuroses da ditadura, como foi o exemplo do projeto “*Arte na praça*”, organizado pelo grupo Ajir, coletivo de artistas que “se infiltrava pelos lugares onde havia discussões culturais ou manifestações, solidarizando-se com as reivindicações e contribuindo com reflexões sobre arte e cultura” (Mokarzel, 2014, p. 53).

---

<sup>1</sup> Aqui, levamos em consideração desde a tentativa de Thomas Wedgwood, de fixar a silhueta de objetos em pedaços de couro sensibilizados com nitrato de prata (1800), até Joseph Nicéphore Niépce, na França, ter conseguido, após 08 horas de exposição, realizar a *Point de Vue* (1824), considerada a primeira imagem fotográfica produzida (VASQUEZ, 2024).

<sup>2</sup> Em 1844, a chegada de Charles De Forest Frederiks se torna marcante por ser o primeiro fotógrafo a visitar a Amazônia e começar a produzir imagens deste lugar (MANESCHY, 2002). Esta ocorrência surge apenas alguns anos depois do primeiro experimento bem-sucedido de Joseph Nicéphore Niépce na França.

<sup>3</sup> Miguel Chikaoka (Registro – SP, 1950).

<sup>4</sup> Para mais informações: ver a dissertação de Luciana Magno (2012).

Inspirados pelo grupo Ajir, neste contexto da trama sociopolítica e cultural de Belém, ao agir e refletir coletivamente sobre as práticas realizadas nesse ambiente, permeado por motivações políticas e experiências coletivas, que se constrói a essência base do pensamento norteador do grupo Fotoficina, do qual Miguel Chikaoka fazia parte e serviu de disparador para sua primeira ação educativa: a oficina “Iniciação à arte fotográfica” (Mokarzel, 2014). Mais tarde, o coletivo começa a ganhar destaque e realizar mostras expográficas, como o Fotopará (1982-1983-1984), nas galerias Ângelus<sup>5</sup> e Theodoro Braga<sup>6</sup>. Este disparador curiosamente incentiva que o grupo se desloque para fora desses espaços institucionalizados, na forma de fotovarais em praças públicas, com a premissa de democratizar o acesso à cultura para aqueles que não conseguiam, por diversos motivos, acessar esses lugares.

Quase como um rio, em que suas ramificações acabam por confluir para pontos em comum, em 1984, o grupo do Fotoficina deixa de ser um embrião, cresce em números ao formar e captar indivíduos em função dos valores simbólicos e sociais que carrega em suas ações e dá lugar à “Fotoativa – Núcleo de oficinas permanentes do Fotoficina” (Mokarzel, 2014). A Fotoativa nasce de uma série de experiências coletivas, estéticas e políticas que se materializam em imagens as quais não têm como norte a técnica e o produto, mas sim, o diálogo sensorial com o outro. O processo torna-se o elemento-chave para a troca de afetos e de experiências transformadoras.

Não à toa, o contexto sociopolítico e o caráter disruptivo<sup>7</sup> das ações da Fotoativa acabaram por gerar processos ressonantes, uma vez que a formação de novas gerações

---

<sup>5</sup> A Galeria Ângelus teve sua inauguração em 21 de outubro de 1966 no *foyer* do Theatro da Paz. Foi o primeiro espaço da cidade destinado exclusivamente às artes plásticas. Seu nome se deu em homenagem ao desenhista Antônio Ângelo de Abreu Nascimento, maranhense radicado em Belém, falecido em 1959 e que utilizava o pseudônimo Ângelus (MORAES, 2020).

<sup>6</sup> A Galeria Theodoro Braga foi inaugurada em 15 de março de 1977 e funcionou primeiramente nos fundos do Theatro da Paz. Posteriormente, em 27 de junho de 1986, foi transferida para a sede da Fundação Cultural Tancredo Neves, onde permanece até hoje. A transferência teve considerável importância, pois incluiu, além do espaço expositivo, uma área administrativa, uma reserva técnica, uma copa e uma sala de oficinas e de palestras. Seu nome é uma homenagem ao pintor, cartunista, gravurista, professor, historiador e crítico Theodoro José da Silva Braga.

<sup>7</sup> Colocam-se como disruptivas essas ações, pois elas abandonam completamente a herança dos Foto Clubes de pensar a fotografia apenas no campo da técnica e da representação. A partir da Fotoativa e das experiências coletivas vividas pelo grupo e pela cidade, percebe-se, como prioridade, o processo em vez do produto.

de artistas que passaram pelo “movimento”<sup>8</sup>, levaram consigo as mesmas características de transgressão, de experiências sensoriais (como veremos mais à frente) e de preocupações com questões políticas e sociais, principalmente ligadas à região amazônica (ver Figura 01).

**Figura 01:** Jornada fotográfica "Impunidade e Violência contra a criança e o adolescente", campanha do Movimento Emaús. Belém/ PA.



**Fonte:** Acervo Fotoativa, 1997.

Ao se debruçar para aguçar a percepção a questões sensíveis da comunidade, como a participação democrática, a valorização da diversidade, a luta por justiça social, a defesa dos direitos humanos, direitos do meio ambiente e o direito à cidadania (Fotoativa, 2020), a Associação Fotoativa, desde os anos 1980, constitui-se como um movimento que foi construído em cima de valores políticos diversos e que utiliza a fotografia como ferramenta de transformação social. Ao inverter a lógica e pensar a experiência em um campo mais amplo, por ser atravessada por conhecimentos transversais, oferece a possibilidade de uma leitura inesgotável das imagens para dar conta de uma realidade tão complexa que é a da produção de imagens na Amazônia.

---

<sup>8</sup> Alguns membros da Associação Fotoativa, principalmente os que estão presentes desde o início, ainda possuem o hábito de falar “O” Fotoativa, como uma forma de caracterizar a associação como um movimento que surge nos anos 1980.

### 1.1. Olhares singulares

Como pudemos elucidar de maneira breve anteriormente, a partir da década de 1980, os aspectos políticos e sociais do contexto ao qual Belém e o país estão inseridos são disparadores para a produção fotográfica contemporânea paraense. Esses fotógrafos e fotógrafas, além de terem se destacado pela sua capacidade de articulação que inclusive trouxe conquistas materiais e simbólicas para o campo de atuação desses profissionais<sup>9</sup>, conseqüentemente, revelaram-se por uma produção artística com olhares singulares de pessoas com vivências e experiências significativas para quem vive na Amazônia.

Muitas pessoas, artistas e interessadas, passaram e ainda passam pela Fotoativa. Quando nos recordamos de alguns desses nomes, podemos citar Miguel Chikaoka, Paula Sampaio, Patrick Pardini, Elza Lima, Octávio Cardoso, Maria Christina, Mariano Klautau Filho, Irene Almeida, Orlando Maneschy, Cláudia Leão, Eduardo Kalif, Ana Catarina, Luiz Braga, Flavya Mutran, dentre outros e outras<sup>10</sup>, nomes os quais já realizaram exposições nacionais e internacionais e construíram uma verdadeira referência na produção imagética paraense.

Mas o que nos dizem essas produções? No que elas são pautadas e quais discursos elas representam para quem as vê? Falar sobre este território sempre é complexo, ainda mais quando nos deparamos com uma contemporaneidade inundada de informações e de mudanças que não conseguimos acompanhar, nem hipnotizados frente às telas dos smartphones. Para tentar compreender minimamente este lugar, precisamos ver além, como proposto por Miguel Chikaoka em *Hagakure* (2003): um ato simbólico do negativo do olho do fotógrafo, impresso e atravessado por um espinho de tucumã<sup>11</sup>, é um convite do mestre para o autoconhecimento. Para enxergarmos com plenitude, devemos desaprender a ver com os olhos e dar protagonismo aos outros sentidos. O capitalismo identitário e tardio nos tenta vender discursos que parecem contemplar nossas necessidades, enquanto respiramos o ar sujo do nosso lugar que eles queimam para transformar em produto. A sensibilidade e o comprometimento do trabalho e das

---

<sup>9</sup> Mais informações em (MOKARZEL, 2014).

<sup>10</sup> Mais informações disponíveis na publicação “Fotografia Contemporânea Paraense: Panorama 80/90” (SECULT, 2002).

<sup>11</sup> Tucumã é uma espécie de árvore nativa da Amazônia.

ações de Chikaoka nos fazem questionar verdades absolutas que nos são vendidas e ensinadas a todo momento (ver Figura 02).

**Figura 02:** Hagakure, de Miguel Chikaoka.



**Fonte:** Editora Olhavê, 2003.

A Amazônia já possui longo histórico de ser colocada no lugar de exótica e fora da realidade do país. Temos o slogan “*terras sem homens para homens sem terras*”, essa frase marcou o Programa de Integração Nacional<sup>12</sup>, que foi desenvolvido e posto em prática pelo ditador Emílio Garrastazu Médici, nos anos de 1970, com o objetivo de abrir estradas e de forçar um fluxo migratório para a região amazônica do país, projeto este que tem suas consequências até os dias atuais.

---

<sup>12</sup> O Programa de Integração Nacional (PIN) foi um projeto criado durante o governo presidencial do general Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), que tinha por principal objetivo a ocupação de terras na região Amazônica por meio da imigração de contingentes populacionais da região Nordeste. O Programa foi regulamentado pelo Decreto-lei 1.106, de 16 de junho de 1970, e pretendia realizar a integração das regiões Norte e Nordeste, que eram fiscalizadas, respectivamente, pela Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia (SUDAM, criada em 1966) e pela Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE, criada em 1959). Fonte: <https://www.infoescola.com/historia/programa-de-integracao-nacional/>

É da necessidade de investigar os vestígios dessa ocupação, que a fotógrafa Paula Sampaio, no início dos anos 1990, decide viajar pela Transamazônica e documentar essa ocupação e seus rastros. O desvio da rota é iminente, e a entrada em outras histórias se faz necessária (Mokarzel, 2013), o olhar sensível e a experimentação visual, na película negativa, revelam corpos negligenciados, largados à sorte, onde a promessa fez-se não cumprida. Todavia, mediante a luz, revelam-se e mimetizam-se à natureza. Dotado de uma potência inegável, a série *Nós* (2006) possibilita pistas sobre identidade e sobre a relação da força do corpo com o meio ambiente nestes territórios (Figura 03).

**Figura 03:** Série "Nós", de Paula Sampaio.



**Fonte:** paulasampaio.com.br, 2006.

Outro desdobramento importante de analisar, dentro das ressonâncias dos processos de formação da Fotoativa, está no surgimento de outros coletivos que começaram a mesclar diferentes linguagens na sua produção visual. Como posto por Mokarzel (2014), até a década de 1990, a fotografia e as artes visuais eram vistas como processos incompatíveis. Pelo menos até 1992, quando surge o grupo Caixa de Pandora, constituído por Cláudia Leão, Flavya Mutran, Mariano Klautau Filho e Orlando

Maneschy. Todos estes foram formados nas oficinas da Fotoativa e trabalhavam com a “fotografia expandida”.

O grupo, naquele momento, a partir das experiências coletivas, das trocas com outros artistas e das experimentações com vídeo e instalações, rompeu definitivamente com as áreas sacras e delimitadas entre as linguagens da arte e propôs um novo fôlego para as discussões contemporâneas (Maneschy, 2012). No ano seguinte, em 1993, o coletivo já realizava sua primeira exposição na Galeria Theodoro Braga (Maneschy, 2012) e suas obras falavam sobre a relação com o outro, interpessoais e experimentavam a composição das imagens para além da película e da cópia, ao usar e abusar de novos suportes, onde a experiência sensível se traduzia na imaginação como uma fonte inesgotável de possibilidades para a fotografia.

Outro grupo que surgiu das ações formativas da Fotoativa, nos anos 1980/1990, foi o coletivo Aluzinados, que, em 1994/1995, composto por Paulo Almeida, Danilo Bracchi, Fátima Silva, Lila Bermeguy e Sinval Garcia, buscou mesclar diferentes linguagens com a fotografia, a dança e o teatro, fundamentais nas suas formações como artistas (Mokarzel, 2014).

## **1.2. Ocupações**

Para além das produções visuais, pautadas em diversas proposições e temas, que atravessam de forma subjetiva e coletiva os mais variados sujeitos localizados ao norte do eixo sul-sudeste, as ações da Fotoativa também mostraram a necessidade de ocupar os espaços públicos da cidade. Deslocar a arte para as ruas, para as pessoas, de maneira que se tornou um pilar das ações educativas refletir sobre o que é o corpo, essa matéria localizada em um determinado espaço-tempo, e o que tem dentro e fora dele (ver Figura 04).

**Figura 04:** Oficina de Câmera Obscura, Ver-O-Peso na caixa mágica, Projeto Fotoativa Ver-O-Peso.



**Fonte:** Acervo Miguel Chikaoka/Kamara Kó, 2000.

Um plano interessante para termos de onde partir é o *Projeto Ver-O-Peso*, incentivado pelo Ministério da Cultura, em 2000 (Magno, 2012). Nesse projeto, uma série de ações culturais foram pensadas e desenvolvidas para registrar a dinâmica deste espaço, bem como os diversos sujeitos que transitam por lá. A construção de um acervo de imagens e a ocupação do Solar da Beira<sup>13</sup> com elas tinha por objetivo estimular a valorização do lugar e das pessoas, ou seja, da própria identidade, uma verdadeira ferramenta crítica de transformação social daquela realidade.

Já em 2009, com uma sede própria, cedida pelo Município de Belém, a associação acaba por ter o reconhecimento de suas atividades e começa a atuar como ponto de cultura no Estado do Pará. Projetos como *Ponto de Cultura Olhos do Ver*, que desembocaram em uma série de oficinas, como a *Formação de Monitores de Turismo*

<sup>13</sup> O Solar da Beira, de propriedade da Prefeitura Municipal de Belém, foi construído no início do século XX. Ele integra o Complexo do Ver-o-Peso, Conjunto Arquitetônico e Paisagístico, tombado pelo Iphan em 1977. No início do século XX, serviu à Recebedoria de Rendas. Já nos anos 1980, abrigou restaurante e, na década de 2000, lojas de artesanato. Após a revitalização, o prédio tornou-se um espaço de exposições, contando com banheiros públicos destinados aos frequentadores e trabalhadores da feira do Ver-o-Peso.

Fonte: <https://www.gov.br/iphan/pt-br/assuntos/noticias/solar-da-beira-que-compoe-o-complexo-do-ver-o-peso-e-entregue-a-populacao-de-belem-pa>

*Sustentável para o Centro Histórico* (Magno, 2012), reafirmam o compromisso que a Fotoativa buscou para manter sua relação com a cidade e de formar criticamente e profissionalmente os cidadãos.

Os próprios fotovaras, os quais foram citados ao longo do texto e que ainda se mantêm presentes nesses 40 anos de atuação da instituição, de maneira a ocupar praças e áreas de sociabilidade, assim como as parcerias com outras instituições culturais, caso do Centro de Fotografia de Montevideo<sup>14</sup>, no Uruguai, e de salões como o Arte Pará, até mesmo, os vínculos profissionais e pessoais que fazem parte da formação das pessoas que compõem a intensa rede humana da Fotoativa, revelam uma relação com o espaço e o patrimônio público de anos, numa busca, cada vez mais, por fortalecimento.

## **2. Lugares carregados precisamente de humanidade**

Como observado anteriormente, as experimentações artísticas as quais foram fruto de muitos atravessamentos – nas artes, na educação, na relação com o outro e com a cidade – não podem ser apenas simples representações visuais de realidades complexas de um mesmo lugar. Assim como em *Hagakure*, precisamos ir além. Não podemos pensar a produção artística desses fotógrafos e fotógrafas como meros objetos, isso inclusive seria assumir uma postura passiva diante das imagens. Essas, por serem o lugar de um processo vivo, participam de um sistema de pensamento (Samain, 2012).

Esse sistema de pensamento, de acordo com o antropólogo Etienne Samain (2012), age como uma espécie de canal que veicula ideias e deixa sementes dessas ideias em nós. Estar diante dessas ideias só é possível porque estamos diante de tempos sobrepostos, isto é, estas imagens pertencem “a histórias e memórias que as precedem e que as alimentam” (Samain, 2012: 33). Se situarmos, dentro do campo da cultura material, essas fotografias (objetos), no processo histórico, acabam por não ser vistas apenas como uma manifestação material, mas consideradas como signos culturais em constante movimento e mudança (Fernandes; Rocha; Carelli, 2021).

---

<sup>14</sup> O Centro de Fotografia de Montevideo foi criado em 2002 e é uma instituição pública destinada à reflexão sobre imagem e fotografia latino-americana, assim como sua documentação e difusão, possui um calendário cultural que engloba exposições, ações educativas e lançamentos de publicações. Sua sede é situada no Edifício Bazar, prédio histórico da cidade, localizado à Av. 18 de Julho, 1885. Para mais informações: <https://cdf.montevideo.gub.uy/content/quienes-somos>

Desse modo, faz-se necessário compreender que as imagens (produção fotográfica paraense) não são recortes de um tempo-espaço como a lógica sincrônica comumente atribuída ao click fotográfico imagina<sup>15</sup>. Pelo contrário, quando entendemos que imagens podem ser eclosões de significações e fluxos contínuos de pensamento (Samain, 2012: 34), podemos começar a delimitar as possibilidades de contribuição, inclusive para o campo do patrimônio cultural.

Quando falamos de obras de arte, estamos falando de “historicidades específicas” (Benjamin, 2018), as quais revelam conexões atemporais (possuem um caráter anacrônico) e que precisam ser levadas em consideração, sem deixar de lado as suas importâncias históricas no momento de suas origens (Didi-Huberman, 2019).

Nesse sentido, para falar do caráter social e simbólico de uma produção (Costa; Viana, 2019), ao delimitarem as diferenças entre a materialidade e a cultura material, temos esta constituída por códigos-potenciais para aludir a como os grupos humanos, através da sua história, dão-nos pistas sobre sua vida social. Mas o que reflexões sobre a cultura material podem contribuir para essa discussão?

A materialidade se sustenta como cultura (Lima, 2011), isto porque a cultura material foi desempenhada - desde os primeiros grupos humanos - a compartilhar o convívio em sociedade, para ter um papel ativo. Isso é o que promove mudanças, marca diferenças, dominações, resistências, negocia posições e demarca fronteiras sociais (Lima, 2011: 21).

Traçar uma historiografia da Associação Fotoativa e sobre a produção cultural que surgiu desse lugar – principalmente através da interpretação das imagens artísticas e documentais – é navegar por um terreno marcado por disputas políticas, estéticas que usam da materialidade como suporte para falar sobre pessoas, lugares e acontecimentos os quais contam histórias convertidas em memórias. Para Ingold (2011) e Olsen (2003), essas atribuições de significados são um processo contínuo e oscilante durante a existência dessa produção; expressa significados e revela as relações que estabelecemos com o mundo que nos cerca (ver Figura 05).

---

<sup>15</sup> Ver mais em DIDI-HUBERMAN - “Remontagens do Tempo Sofrido”

**Figura 05:** Oficina de fotografia pinhole, para crianças, na Ilha de Cotijuba, durante o projeto "Fotoativa no tempo das águas", em parceria com a Fundação de Belém e o Movimento das Mulheres das Ilhas de Belém.



**Fonte:** Acervo de Emmanuela Lopes, 2019.

A Associação Fotoativa se manteve longe de um formalismo estético no qual, e principalmente, a técnica não se sobrepôs ao discurso. O principal vetor é a experiência a ser vivenciada. A organização<sup>16</sup> encontra, na arte, uma forma de canalizar seus valores e ideais, objetivos e diferentes maneiras de enxergar a realidade na qual está inserida, assim como as pessoas que acabam sendo atravessadas por este movimento.

Falar sobre arte é explorar sensibilidades que se formam coletivamente (Geertz, 1997). Compreender a importância e as nuances nas quais a fotografia contemporânea paraense se encontra até hoje, influenciada pela potencialidade pedagógica de instrumentalização da fotografia pela Fotoativa, também é perceber a história dos objetos (fotografias) como camadas firmes a construir os seus significados, os quais podem ser entendidos como os vários reflexos que representam as diferentes esferas do patrimônio.

---

<sup>16</sup> Usa-se o termo “organização” para referir-se ao próprio estatuto da associação como “organização sem fins lucrativos”.

Independente do grau de vínculo, estabelecido entre as gerações, a partir da produção fotográfica paraense, mediada e formada em grande parte pela Fotoativa, as ressonâncias dessas ações, após 40 anos, são sentidas de maneira natural, quase como uma movimentação do inconsciente de grupos artísticos (ver Figura 06). A partir deste lugar, da Associação Fotoativa, pessoas se permitem experimentar pedagogias autônomas, carregadas de valores em comum, de forma a se caracterizar como um processo cultural, pois materializam formas de viver e de pensar (Geertz, 1997).

**Figura 06:** Oficina gratuita de elaboração de projetos culturais durante o projeto "Fotoativa no tempo das águas", em parceria com a Fundação de Belém.



**Fonte:** Acervo de Laura Ramos, 2019.

Como já se pode fazer nítido, é um tanto dificultoso tentar abraçar a complexidade da Associação a partir de uma única abordagem. Por mais que recortes sejam necessários, nesta pesquisa, é importante que seja levado em consideração pensar a partir de uma perspectiva interdisciplinar.

Quando analisamos a trajetória da Associação Fotoativa, percebe-se que não há a intenção de criar barreiras entre as linguagens presentes nas artes, quando se permite viver o processo – e aqui a fotografia pode ser entendida apenas como uma camada de

múltiplos significados – pois temos a expansão de possibilidades de uma obra de arte.

Essa característica é fundamental para pensar (Lavareda, 2015: 409):

[...] fazer emergir uma proposta interdisciplinar no seio de uma ‘rica’ tradição de pensamento requer, antes de tudo, posicionar categoricamente tal escolha, para que os desdobramentos das interpretações possam ser (re)conhecidos como mais uma possibilidade de apreciação e análise de um dado objeto simbólico.

Ou seja, estabelecer uma ligação entre conhecimentos, ressignificar e reestruturar a forma como se faz isso, possibilita transformar significativamente a natureza das questões propostas, as formas como são interpretadas e a maneira como podem ser adequadamente respondidas (Figura 07).

Estabelecer movimentos a contrapelo (Benjamin, 1994), atualmente, pode ser um ato em que a imaginação e a criatividade adquirem um lugar político e podem nos fazer questionar, até mesmo, processos institucionais da cadeia de gestão e pensamento do patrimônio ao qual estamos familiarizados.

Para elucidar mais essa questão, podemos destacar o trabalho de análise da Teoria do Controle Cultural<sup>17</sup>. Quando falamos de patrimônio, também falamos de decisões que precisam ser tomadas mais cedo ou mais tarde e que estão ligadas a um jogo de poder (Barboza; Mendonça, 2024).

Falar sobre espaços institucionalizados que são responsáveis pelo patrimônio cultural – como por exemplo, os museus – é falar sobre espaços de poder. Barboza e Mendonça (2024) questionam se as ações inclusivas e de gestão compartilhada desses lugares estão sendo suficientes para garantir a salvaguarda de diversos patrimônios, pertencentes, principalmente, a grupos que têm sido subjugados historicamente. Como colocado pelas autoras, “como museólogos e profissionais do patrimônio, não é suficiente ‘abrir espaço’ para coleções diversas, patrimônios marginalizados, se não formos capazes de mudar os procedimentos de gestão desses bens culturais” (Barboza; Mendonça, 2024: 25).

---

<sup>17</sup> Bonfil Batalla (1988) define o controle cultural como a capacidade social de decisão de um grupo sobre os elementos culturais (visto como recursos) que são necessários para formular e realizar um propósito social, [capacidade essa] a qual tem implícita uma dimensão política relacionada com a maior ou a menor capacidade que tem esse grupo subalterno para o exercício do poder (Pérez Ruiz, 2013, p. 124; tradução das autoras).

São as decisões em torno da cadeia operatória de gestão do patrimônio que definem quem são os responsáveis por aqueles bens. Essas decisões podem ser responsáveis por verdadeiras transformações sociais ou por gerar e intensificar tensões entre comunidades e ser responsável pela destruição da memória de outras (Barboza; Mendonça, 2024). Nesse sentido, outros caminhos precisam ser levados em consideração quando falamos da salvaguarda do patrimônio cultural, e usamos aqui, da mesma forma que as autoras, o conceito de salvaguarda (Aikawa, 2004), ou seja, de que o termo destaca a importância de garantir, principalmente, a perpetuação dos aspectos não materiais vinculados ao bem material não patrimonializado, diferente do proposto pela UNESCO (2003).

Chegamos nessa discussão para elucidar o papel de pensar outras pedagogias na fotografia a fim de estimular o direito à cidadania, à luta por justiça social, à proteção do meio ambiente, ao combate a todos os tipos de preconceitos. Por conseguinte, também para lutar por uma sociedade mais diversa e mais inclusiva <sup>18</sup>, a qual atravessa as gerações que passam pela Fotoativa até hoje, um lugar para se pensar novas formas de gerir e de compreender os patrimônios culturais na cidade.

**Figura 7:** Ocupação pública da Associação Fotoativa, na Praça das Mercês, durante a terceira mostra de projeções, dedicada a exibir trabalhos audiovisuais de diversos artistas do país.



**Fonte:** Acervo de Miguel Chikaoka, 2015.

---

<sup>18</sup> Este trecho faz alusão à missão da associação, presente no seu estatuto. Para mais informações: [fotoativa.org.br](http://fotoativa.org.br).

Uma vez que a rede da Associação tem se ramificado em parceria com diferentes instituições, na gestão de editais e de projetos vinculados ao fomento da cultura, aos movimentos sociais e com as comunidades que buscam e lutam pelos mesmos objetivos que nós, Fotoativistas, será que não há a possibilidade de uma articulação social e política para a reivindicação de direitos e de participação na gestão da cadeia operatória do patrimônio? Talvez o mundo com o qual sonhamos, precise ser compreendido como um lugar onde precisemos nos desvencilhar de práticas consideradas essenciais ou inimagináveis de não existir. Talvez, o próprio conceito de museus ou de patrimônios acabe se diluindo para dar lugar ao desconhecido (por hora) que contemple a maior diversidade possível de demandas.

Pode ser complexo pensar em se desvencilhar de muito do que estamos acostumados no mundo atual, recomeçar do zero, inclusive se pensarmos sobre a ideia de patrimônio, nas discussões e avanços que chegamos ao longo do tempo, com conceitos muito bem definidos, nas formas de gerir coleções e produzir conhecimento a partir da cultura material e imaterial, mas pode ser um passo a ser considerado para a própria continuidade das contradições de nossa espécie.

### **3. Breves e últimas considerações**

Neste artigo, buscou-se falar, de forma breve, sobre alguns dos acontecimentos que pavimentaram o caminho para o surgimento da Associação Fotoativa, ao destacar o seu contexto social, alguns personagens fundamentais na construção deste movimento, a exemplo de ocupação do espaço urbano através de exposições no formato de fotovaras e em ações educativas em espaços importantes da região.

Também foram importantes os desdobramentos estéticos que essas ações acabaram por revelar como a formação de gerações de pessoas na área da fotografia, artes visuais, teatro, dança, e que, ao mesclar essas diferentes linguagens, constituídas pelo DNA da Fotoativa, lançaram para o Brasil e para o mundo pessoas com olhares singulares sobre esta parte da região amazônica em que está localizado o Estado do Pará.

O reconhecimento de órgãos públicos, como a prefeitura do município de Belém, a qual permitiu, como uso de concessão, o casarão da praça das Mercês para a realização das atividades culturais da Associação, a própria institucionalização jurídica da associação e a inclusão da Fotoativa no mapa de pontos de Cultura da região Norte do país revelam a importância de um lugar formador e de referência para a fotografia e a arte educação como práticas políticas estruturantes.

Desse modo, se levarmos em consideração sua estrutura operacional como uma instituição cultural e ao nos debruçarmos sobre a sua trajetória e ações atuais, podemos notar que se trata de um espaço operante na cadeia do patrimônio a partir da preservação da memória de uma cena artística e da documentação da cidade não como um documento final, mas como um processo em constante movimento, constelação de singularidades e de sensibilidades a partir da Amazônia paraense.

## Referências

AIKAWA, Noriko. Visión Histórica de la Preparación de la Convención Internacional de la UNESCO para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. In: UNESCO (Org.). *Patrimonio Inmaterial*. Paris, UNESCO, 2004, p. 140-153.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre, L&PM Editores, 2018.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1987, p. 222-232.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou o gaio saber inquieto: O olho da história*, III. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2018.

CONVENÇÃO PARA SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL, 2003, Paris, *Convenção para a salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*, Paris, UNESCO, 2003.

DOS SANTOS, Ilton Ribeiro. Galeria de Arte de Belém Theodoro Braga: fluxograma de símbolos nos difíceis dias humanos. *Revista Literária Talaes/ESMAC*, Ananindeua, 2016, n.3, p. 37-43. 2016.

FERNANDES, Rosane Patricia; ROCHA, D. B.; CARELLI, M. Entre coisas colecionadas e coleções musealizadas: funções e valores da materialidade histórica, *Revista Estudos Históricos*, Uruguai, 2021, n. 26, p. 1-29, dez. 2021.

FOTOATIVA, Associação. Quem somos. Disponível em: <https://fotoativa.org.br/A-Fotoativa>. Acesso em: 02 de nov. de 2024.

GEERTZ, Clifford. *O saber local*. Petrópolis, Vozes, 1997.

INGOLD, Tim. Materials against materiality, *Archaeological Dialogues*, Inglaterra, 2007, n. 1, p. 1-16, abr. 2007.

LIMA, Tânia Andrade. Cultura Material: a dimensão concreta das relações sociais. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Ciências Humanas*, Belém, 2011, n. 1, p. 11-23, 2011.

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

MANESCHY, Orlando. *Amazônia, lugar da experiência*. Belém, Editora UFPA, 2013.

MANESCHY, Orlando. O corpo sutil das imagens: fotografias de Gratuliano Bibas. Fotografia contemporânea paraense: panorama 80/90. In: PARÁ, Secretaria de Estado da Cultura. *Fotografia Contemporânea Paraense: Panorama 80/90*. Belém, SECULT-PA, 2002, p. 194-200.

MOKARZEL, Marisa. *Navegante da luz: Miguel Chikaoka e o navegar de uma produção experimental*. Belém, Kamara Kó Fotografias, 2014.

MOKARZEL, Marisa. Terras Amazonianas, Terras Brasis. In: MANESCHY, Orlando. *Amazônia, lugar da experiência*. Belém, Editora UFPA, 2013, p. 37-44.

MORAES, Cleudir. Faces expressivas de uma experiência coletiva: artes plásticas e cinema em Belém dos anos 1960. *Domínios da Imagem*, Belém, 2020, n. 26, p. 33-64, jul. 2020.

OLSEN, B. Material culture after text: re-membering things, *Norwegian Archaeological Review*, Noruega, 2003, n. 2, p. 87-104, 2003.

PARÁ. Secretaria de Estado da Cultura. *Fotografia contemporânea paraense: panorama 80/90*. Belém, SECULT-PA, 2002.

PESSOA, Fernando. *O Livro do Desassossego*. São Paulo, Companhia das Letras, 2023, p. 166.

SAMAIN, Etienne. *Como pensam as imagens*. Campinas, Editora da Unicamp, 2012.