

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

CILENE DAS MERCÊS BARRETO NABIÇA

# Ver-o-Peso • a Obra Trabalho, Imagem e Som

BELÉM • PARÁ • VERÃO DE 2014

**CILENE DAS MERCÊS BARRETO NABIÇA**

# Ver-o-Peso • a Obra Trabalho, Imagem e Som

Dissertação apresentada à banca do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes), do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como um dos requisitos ao título de Mestra em Artes, com orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Giselle Guilhon. Área de concentração: Artes.

**BELÉM • PARÁ • VERÃO DE 2014**



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE  
FEDERAL DO PARÁ.

Aos dezenove (19) dias do mês de Agosto do ano de dois mil e quatorze (2014), as dezesseis (16) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a presidência da professora doutora Liliam Cristina da Silva Barros ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, em substituição a professora doutora Giselle Guilhon Antunes Camargo orientadora da mestranda, para presenciar a defesa oral de Dissertação de **Cilene das Mercês Barreto Nabiça**, intitulada: **Ver-o-Peso. A Obra. Trabalho, Imagem e Som**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores Agenor Sarraf Pacheco e Miguel de Santa Brígida Junior da Universidade Federal do Pará e Marilze Borges Lima, da PUC/SP, por não puder se fazer presente nesta sessão, enviou seu parecer escrito. Dando início aos trabalhos, a professora doutora Liliam Cristina da Silva Barros passou a palavra à mestranda, que apresentou a Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer final, resultando em aprovação, com o conceito **Excelente**, com exigência de ajustes pontuais, dada a recomendação de publicação de parte ou capítulos da referida Dissertação e desdobramentos em outras mídias. Esta aprovação do trabalho final pelos membros examinadores será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Liliam Cristina da Silva Barros, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, a presente ata foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela mestranda. Belém-Pa, 19 de Agosto de 2014.

Prof. Dra. Liliam Cristina da Silva Barros

Prof. Dr. Agenor Sarraf Pacheco

Prof. Dr. Miguel de Santa Brígida Junior

Cilene das Mercês Barreto Nabiça

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

Nabiça, Cilene das Mercês Barreto, 1965 -  
Ver-o-peso - a obra: trabalho, imagem e som  
/ Cilene das Mercês Barreto Nabiça. - 2014.

Orientadora: Giselle Guilhon Antunes Camargo.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal  
do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa  
de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2014.

1. Mercado ao ar livre - feiras livre - Pará.
2. Identidade social. 3. Mercado Ver-o-Peso  
(Belém,PA). I. Título.

CDD 23. ed. 381.186098115

Naquele outono, de tarde, ao pé da roseira de minha avó, eu obrei.  
Minha avó não ralhou nem.  
Obrar não era construir casa ou fazer obra de arte.  
Esse verbo tinha um dom diferente.  
Obrar seria o mesmo que cacarar.  
Sei que o verbo cacarar se aplica mais a passarinhos.  
Os passarinhos cacaram nas folhas nos postes nas pedras do rio nas casas.  
Eu só obrei no pé da roseira da minha avó.  
Mas ela não ralhou nem.  
[...]  
Manoel de Barros\_Obrar

nam myoho rengue kyo ▪ nam myoho rengue kyo ▪ nam myoho rengue kyo



**Ao Mestre Doca – o pai. Carpinteiro naval. Cametaense fazedor de barcos.**  
(in memoriam).

**À Dina – a mãe. Professora dos idos primários.**  
(in memoriam).

**Pela vida e existência.**

Sou grata aos trabalhadores do Ver-o-Peso que foram vitais para a existência desta pesquisa.  
Grata à Raphaella Marques, companheira de vida, pelo auxílio imprescindível a esta trajetória.  
Grata aos professores Marlize Borges, Agenor Sarraf e Miguel de Santa Brígida pela delicadeza e generosidade em aceitar avaliar o trabalho.  
Grata às minhas irmãs Ana, Berna, Graça e Rosa e ao irmão Beraldo pelas boas vibrações.  
Grata às Forças Protetoras do Universo que mesmo diante de grandes adversidades concentraram proteção, energia e inspiração para que eu pudesse realizar a pesquisa.

## RESUMO

Este trabalho consiste em uma tradução visual e sonora das intervenções cotidianas produzidas por trabalhadores do Complexo do Ver-o-Peso – maior feira a céu aberto da América Latina – e do centro comercial em seu entorno, localizados em Belém (PA). Considerando esses espaços como um Corpo Espalmado Movente – proposição desta dissertação –, que compreende a totalidade urbana e humana como uma imensidão, espaço obrado dinamicamente espalhado, fragmentado, organismo em expansão regido por suas movências. Essa tradução em som e imagem é representada através de fotografias e gravações em áudio e vídeo, tudo com uso de baixa tecnologia de captação e produção, coletadas em pesquisa de campo a partir de uma Etnografia de Passagem, em que descubro a dinâmica cultural desse universo do trabalho, traçando meus próprios caminhos e refazendo-os sempre que necessário, mantendo-me perto e dentro. De passagem, percebo a Semiosfera desse corpo, baseada nos estudos do semiótico da cultura Iuri Lotman; seu estado de Liminalidade, a partir do conceito de Victor Turner; e as correlações entre Trabalho, Obra, Arte-Ação, apoiada nas teorias de Hannah Arendt. No atravessamento entre diversas linguagens, aproprio-me da Intermidialidade, presente em Claus Klüver; dos princípios da Música Aleatória, representada por John Cage; da Paisagem Sonora, explorada por Murray Schafer e Carlos Fortuna; e da Antropologia Fílmica, aprofundada por Claudine de France. Como resultado, apresento os tecidos fotográficos, um ensaio de imagens recriadas pelas frestas saturadas do Ver-o-Peso; além de uma (inicial) grafia sonora, mapas construídos a partir das ocorrências sonoras das paisagens; e um ensaio audiovisual experimental, discurso em que abstraio a realidade e exercito a composição em som e imagem.

**Palavras-chave:** Ver-o-Peso; Corpo Espalmado Movente; Trabalho; Tradução Visual e Sonora.

## RESUMEN

Este trabajo consiste en una traducción visual y sonora de las intervenciones diarias producidas por los trabajadores de Complejo Ver-o-Peso – feria más grande al aire libre en América Latina – y el centro comercial a su entorno, que se encuentra en Belém (PA). Teniendo en cuenta estos espacios como un Cuerpo Aplanado en movimiento – concepto de esta tesis –, que comprende la totalidad urbana y humana como una inmensidad, espacio forjado que extiende dinámicamente, fragmentado, cuyo cuerpo de expansión rige por sus movimientos. Esta traducción al sonido y la imagen se representa a través de fotografías y grabaciones de audio y vídeo, todo ello utilizando la tecnología de baja captura y producción, recogido en la investigación de campo de una Etnografía de Pasaje, en el que descubro la dinámica cultural de esta obra universo, trazar mi propio camino y hacer de nuevo siempre que sea necesario, mantenerme cerca y dentro de. De paso, me doy cuenta de que el cuerpo Semiosfera, con base en estudios de Yuri Lotman; su estado de Liminalidad, desde el concepto de Victor Turner; y las correlaciones entre Trabajo-Arte-Acción, de Hannah Arendt. En el cruce entre los varios discursos, me apropio de Intermedialidad, de Claus Clüver; los principios de la Música Aleatoria, de John Cage; Paisaje Sonora, de Murray Schafer y Carlos Fortuna; y la película de la antropología, de Claudine de France. El resultado es, presento tejidos fotográficos, un ensayo de imágenes recreadas por grietas saturadas en la Ver-o-Peso; más un (inicial) diseño de sonido, mapas elaborados a partir de los sonidos de los paisajes; y una prueba audiovisual experimental, en el que la realidad abstracta y la composición del ejército en sonido e imagen.

**Palabras clave:** Ver-o-Peso; Cuerpo Aplanado en movimiento; Trabajo; Traducción Visual y Sonora.

## TECIDOS FOTO ■ GRÁFICOS

Imagem 01	Torres do Mercado de Peixe
Imagem 02	Reforma no interior do Mercado de Peixe
Imagem 03	Reforma no interior do Mercado de Peixe
Imagem 04	Boias
Imagem 05	Redes de pesca
Imagem 06	Estrutura interna (caverna) de barco
Imagem 07	Prancha
Imagem 08	Proa
Imagem 09	Pneu de proteção para casco de barco
Imagem 10	Urubus à praia
Imagem 11	Urubus à praia
Imagem 12	Tapume cru
Imagem 13	Tapume colorido
Imagem 14	Tapume colorido em centro comercial
Imagem 15	Tapume colorido em centro comercial
Imagem 16	Tapume colorido em centro comercial
Imagem 17	Cabeça de boi encostada na parede do antigo necrotério, na Feira do Açaí
Imagem 18	Varal em entrada de hotel na Boulevard Castilhos França
Imagem 19	Varal em entrada de hotel na Boulevard Castilhos França
Imagem 20	Varal em entrada de hotel na Boulevard Castilhos França

Imagem 21	Depósito de mercadorias dos feirantes
Imagem 22	Fundos de barracas na Feira do Açaí
Imagem 23	Portão
Imagem 24	Pilha de papelões
Imagem 25	Gambiarra (Av. João Alfredo)
Imagem 26	Balança no Mercado de Carne
Imagem 27	Bico de luz
Imagem 28	Bico de luz
Imagem 29	Barracas fechadas (Av. João Alfredo)
Imagem 30	Barracas fechadas (Av. João Alfredo)
Imagem 31	Amarração de lona
Imagem 32	Lona azul
Imagem 33	Detalhe da lateral de caixa
Imagem 34	Barraca de luz
Imagem 35	Superfície de caixote
Imagem 36	Malha esgarçada
Imagem 37	Vestígios na parede
Imagem 38	Promoção (Av. João Alfredo)
Imagem 39	Barraca do Marcelo na Feira livre
Imagem 40	Túnel das barracas de alimentação (Tv. Campos Sales)

Imagem 41	Detalhes das lonas da Feira Livre
Imagem 42	Detalhes das lonas da Feira Livre
Imagem 43	Detalhes das lonas da Feira Livre
Imagem 44	Bancos
Imagem 45	Ervas
Imagem 46	Loja de ervas e sementes
Imagem 47	Garrafas com tucupi
Imagem 48	Barraca de utensílios usados
Imagem 49	Detalhes de cadarços de sapato à venda
Imagem 50	Carrinho de raspa-raspa
Imagem 51	Ossos no Mercado de Carne
Imagem 52	Fresta da barraca de eletrônicos
Imagem 53	Sombrinhas
Imagem 54	Sombrinhas
Imagem 55	Imagem de entidade em loja de umbanda no Solar da Beira
Imagem 56	Essências da barraca das ervaíras
Imagem 57	Paneiros na feira do açai
Imagem 58	Paneiros na feira do açai
Imagem 59	Paneiros na feira do açai
Imagem 60	Posta de Dourada

Imagem 61	Detalhes de Pescada Amarela
Imagem 62	Detalhes de Pescada Amarela
Imagem 63	Dourada no Mercado de Peixe
Imagem 64	Detalhes da pele de Pintado
Imagem 65	Detalhes da pele de Pintado
Imagem 66	Detalhes da pele de Pintado
Imagem 67	Botas à venda
Imagem 68	Açougueiro Douglas no Mercado de Carne
Imagem 69	Açougueiro Douglas no Mercado de Carne
Imagem 70	José Luís espremendo massa da macaxeira para produção do tucupi
Imagem 71	José Luís espremendo massa da macaxeira para produção do tucupi
Imagem 72	José Luís espremendo massa da macaxeira para produção do tucupi
Imagem 73	Pescadores na ponte de pedra à beira do cais
Imagem 74	Pescadores na ponte de pedra à beira do cais
Imagem 75	Mergulho
Imagem 76	Augusto José, vendedor de pentes e Sebo de Holanda
Imagem 77	Detalhe do vendedor de jambu
Imagem 78	Decoração do Círio na Feira Livre
Imagem 79	Peixeiro
Imagem 80	Açougueiro Danilo no Mercado de Carne



Imagem 81	Barraca de aviú
Imagem 82	Charles, vendedor de limão na Feira Livre
Imagem 83	Charles, vendedor de limão na Feira Livre
Imagem 84	Redes para o descanso do pescador
Imagem 85	Diego, vendedor de bijuterias
Imagem 86	Roosevelt, vendedor de verduras
Imagem 87	Vendedores na Feira do Açaí
Imagem 88	Vendedores na Feira do Açaí
Imagem 89	Descascador de macaxeira
Imagem 90	Por trás do balcão
Imagem 91	Carregadores de saca de açaí
Imagem 92	Venda de peixe na Pedra
Imagem 93	Venda de peixe na Pedra
Imagem 94	Manoel Bernardino, descascador de macaxeira
Imagem 95	No corredor de ervas
Imagem 96	Grafia sonora da Feira do Açaí e da Pedra do Peixe
Imagem 97	Grafia sonora das ruas do Comércio
Imagem 98	Grafia sonora do Centro Histórico de Belém
Imagem 99	Grafia sonora da Feira Livre

# FRAGMENTOS DE UM CORPO ESPALMADO

- 15 Trabalho ▪ Obra ▪ Arte-Ação
- 30 Ver-o-Peso ▪ O Corpo Espalmado Movente
- 55 Paisagem Visual ▪ O espaço urbano na criação de traduções imagéticas
- 112 Paisagem Sonora ▪ O som espalmado em texto visual
- 123 Imagens Moventes ▪ Um ensaio audiovisual experimental
- 134 Referências

**Trabalho • Obra • Arte-Ação**

1. Cametá: município da região do Baixo Tocantins, no Pará, fundado oficialmente em 1635. Inicialmente denominado Vila Viçosa de Santa Cruz dos Camutás.

2. Buriti: fruto do buritizeiro, que possui muitas utilidades e é predominante em alguns estados brasileiros, inclusive no Pará.

3. Taperebá: fruto também conhecido como cajá, proveniente do cajazeiro, é predominante no Pará e em alguns estados do nordeste brasileiro.

4. Piquiá: fruto do piquizeiro, originário da Amazônia, torna-se comestível após seu cozimento. É bastante consumido pelas populações tradicionais.

5. Açaí: fruto do açaizeiro, predominante nas regiões amazônicas. No Brasil, é originário do Maranhão e da região Norte. Torna-se comestível após o beneficiamento de seu caroço. No Pará, é consumido predominantemente como prato principal. Segundo as populações tradicionais, diz-se açaí paral o de coloração entre verde e preto, e açaí tuíra aquele acinzentado.

6. Mapará: designação popular para três espécies de peixe encontradas no rio Amazonas e seus afluentes. No Pará, tem ocorrência principalmente no Baixo Tocantins, onde eram capturados ainda filhotes - denominados fifiti. Hoje, a captura do fifiti é proibida pelo IBAMA.

Esta dissertação é fruto de um objeto de pesquisa que tenho construído ao longo dos anos, desde a especialização em Ensino das Artes na Educação Básica (2004-2006), na Universidade do Estado do Pará, quando iniciei os estudos em tradução visual e sonora na poética musical de Tuyabaé Cuaá (1988), de Walter Freitas. Um objeto de pesquisa de vida, estimulado pelo interesse nas culturas de borda (conceito de Jerusa Ferreira). Som e imagem da Amazônia Paraense me têm perseguido desde as primeiras experiências intuitivas no campo das artes, com pintura e música, provocadas pelas memórias da infância à beira do rio Tocantins, em Cametá<sup>1</sup>.

No mestrado, a materialização desse objeto se dá nas experiências sinestésicas que tenho vivido no Ver-o-Peso. Meu contato direto com o rio, então, é mantido. Quando cheguei a Belém, em 1974, prestes a completar nove anos, trouxe comigo as sensações da São João Batista, primeira rua de Cametá, onde nasci, de cara para as águas verdes do Tocantins e para o fluxo de produtos e gentes do Mercado Municipal.

Sempre estive perto do mundo do trabalho amazônico. Das brincadeiras inventadas embaixo das tábuas cerradas, empilhadas para a venda, ao que era servido à mesa da família. Da lida dos seis irmãos mais velhos à convivência com ferramentas e modos de fazer barco da carpintaria do Mestre Doca, meu pai.

Também sempre perto daqueles marginalizados, que movimentavam a feira em escândalos e faziam da minha infância um lugar de grande memória cultural. Os desaforos da desbocada Tia Onça, a perseguida prostituta Antônia Cú-de-Facho, o bêbado Baltazar, os pedintes Tia Cega e o sanfoneiro Cego Caetano, a Pureza atravessando o rio trazendo artigos para vender na feira e tantos outros que eu espiava sentada no batente.

A sombra da chuva fina, os cupins voando, a tapioca vendida sobre a folha da bananeira, o buriti<sup>2</sup>, o taperebá<sup>3</sup>, o piquiá cozido<sup>4</sup>, o açaí paral e tuíra<sup>5</sup>, o Mapará fifiti<sup>6</sup>. A feira, a feira, a feira. E uma estética nascendo dentro de mim.

7. Partindo do entendimento de que “...metáforas são semiosferas representando imagens mentais por meio de signos verbais.” (NÖTH, 2007, p.81 apud LOTMAN, 1990).

8. Esses espaços, somados a alguns outros, fazem parte do Conjunto Arquitetônico e Paisagístico do Ver-o-Peso (e áreas adjacentes), tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan, em 1977. Reconhecidos em Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; Tombo Histórico; e Tombo das Belas Artes, os espaços são: Feira do Açaí, Ladeira do Castelo (referente ao Forte do Castelo ou do Presépio), Praça do Relógio, Pedra do Peixe e Docca de embarcações, Mercado de Carne (ou Mercado Francisco Bolonha), Mercado de Peixe, Feira Livre (também chamada Feira de Alimentação), Solar da Beira (casarão dentro da Feira Livre), Praça do Pescador (ou Praça Pedro II, também dentro da Feira Livre), casario (às proximidades da Igreja das Mercês, já no centro comercial) e a Boulevard Castilhos França (avenida de acesso a todo o conjunto). A mesma área também foi tombada pelo Município de Belém, mas apenas em 1994, sob a denominação de Centro Histórico de Belém.

9. O Ver-o-Peso também é foco de muitos estudos “em área como farmácia, vigilância sanitária, esgoto, educação ambiental, nutrição, química, [...] propriedades medicinais das ervas comercializadas, ou ainda, [...] trabalho e exploração infantil” (LEITÃO, p.22, 2010).

Tudo isso me conduziu à experiencição artística destas páginas, ao Ver-o-Peso esteticamente metaforizado<sup>7</sup>.

Reconhecido como a maior feira a céu aberto da América Latina, por se tratar de um conjunto arquitetônico e paisagístico que aglutina uma diversidade de saberes e ofícios, espalhados desde a Feira do Açaí, próximo ao Forte do Presépio, envolvendo a Praça do Relógio, seguindo a Pedra e a Docca de embarcações, o Mercado de Carne, o Mercado de Peixe e a Feira Livre, até as proximidades da Igreja das Mercês<sup>8</sup>. Seu símbolo maior é o Mercado de Peixe, pré-fabricado em ferro trazido da Inglaterra em 1901, ainda no auge da economia da borracha (LIMA, 2010, p.69).

No campo das artes, o Ver-o-Peso foi apreciado e interpretado inúmeras vezes, gerando registros desde o século XIX, passando pela fotografia, pintura, literatura, cinema, teatro, música, dança até os desdobramentos das artes contemporâneas. Artistas como Theodoro Braga (1872-1953); Pierre Verger (1902-1996); Antonieta Feio (1897-1980); Bruno de Menezes (1893-1963); Eneida de Moraes (1904-1971); Dalcídio Jurandir (1909-1979); Sônia Freitas, Januário Guedes e Peter Roland; Grupo de Teatro Experiência; entre outros já nos orientavam a afinar a percepção sobre o lugar e encontrar no Ver-o-Peso sentidos para traduzi-lo de muitas maneiras<sup>9</sup>.

Os atravessamentos pela minha cidade da memória, Cametá, e minha cidade do cotidiano, Belém, incitam-me ao dia a dia da Feira, e acendem um desejo constante de pesquisa. Rastrear o trajeto das intervenções cotidianas praticadas pelos trabalhadores do Ver-o-Peso, a partir de uma perspectiva estético-artística refaz o ato do olhar, transforma conceitos e interpretações, recria sons e formas, pois adentra o imaginário coletivo, onde estão as falas e as identidades culturais, artísticas e sociais da Amazônia Belemense.

Trago aqui um Ver-o-Peso metaforizado enquanto CORPO ESPALMADO MOVENTE, compreendendo sua totalidade espacial urbana e humana, dinamicamente espalhada, estilhaçada, em movimento crescente e oscilante,

10. Descrever a cultura como um espaço é, obviamente, descrevê-la amplamente em termos metafóricos. [...] Não é por acaso que Lotman (1990) escolhe a imagem espacial para descrever o escopo de processos de signos culturais. [...] o modo espacial de pensar a cultura e representá-la é uma lei universal de toda autodescrição cultural (NÖRTH, 2007, p.83-85).

correspondendo geograficamente à área comercial que o circunda e poeticamente à imensidão do entorno da feira. Para a construção de uma tradução visual e sonora<sup>10</sup> que gera releituras e desencadeia outras linguagens.

Com um olhar sensível ao trabalhador do Ver-o-Peso que vive na condição de informalidade, desenvolvendo seu ofício na área urbana de Belém, comercializando todo tipo de produto: dos extraídos da natureza ou cultivados, aos artesanais ou industrializados – principalmente mercadorias pirateadas. O que trabalha fixado em algum endereço ou de forma itinerante, de acordo com o tipo de produto que comercializa, e que utiliza todo tipo de equipamento – barracas, tabuleiros, carros de mão, bicicletas, chão, painéis.

Suas intervenções são traduzidas através de metáforas visuais e sonoras, em uma exploração conceitual e experimental, com orientações transdisciplinares e intermediáticas. Ao mesmo tempo em que atravesso os campos da Semiótica da Cultura, da Antropologia da Cultura, dos estudos da Comunicação, dos Estudos Culturais e Sociais da Amazônia e da Geografia Cultural e Humana; utilizo a linguagem do audiovisual para percebê-las enquanto ensaio. Experimentações em música, fotografia e vídeo a partir de uma técnica principal: a intuição. Sem estudos específicos aprofundados, pouca intimidade com algumas ferramentas, instrumentos de baixa tecnologia e programas primários de computador, forma e conteúdo são fundidos pela minha memória afetiva, a de uma artista em desconstrução e recomposição.

A Etnografia, então, é companheira de campo e provocadora de descobertas. Abre-se como “[...] uma compreensão do fenômeno urbano, mais especificamente para a pesquisa da dinâmica cultural e das formas de sociabilidades nas grandes cidades contemporâneas.” (MAGNANI, 2002, p.11). E mais que isso: ao longo dos percursos

11. Ver José G. C. Magnani (2002). Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v17n49/a02v1749.pdf>.

12. Para Marx, [...] trabalho é um processo de que participam o homem e a natureza, processo em que o próprio o ser humano com sua própria ação, impulsiona, regula, controla seu intercambio material com a natureza. [...] (Marx, p.202, 1975).

13. Ofícios de: erveira e erveiro; mateiro; regateiro; barraqueiro de festa de santo; funileiro; reparador de eletrodomésticos; amolador de faca; peixeiro; balanceiro; carregador; vendedor de miudezas; vendedor de frutas; vendedor de polpa de frutas; vendedor de produtos importados; vendedor de mariscos; vendedor de animais vivos; vendedor de peixe salgado; vendedor de muda de plantas; vendedor de camarão salgado; vendedor de farinha; vendedor de roupas; vendedor de ferragens; vendedor de redes; vendedor de calçados; vendedor de refeição; vendedor de hortifrútis; vendedor de tucupi; vendedor de artesanato; vendedor de mistura; vendedor de descartáveis e artigos de mercearia; vendedor de pirarucu, piracuí e aviú; cambista e rifeiro; vendedor de maniva; pelador de maniva; açougueiro; marchante; lombador; magarefe; carregador e arrumador barracas; manicure; vigia/segurança de apoio. Modos de: venda a retalho; venda na banca; venda no tabuleiro; e tirar e amarrar o mato. Fonte: INRC Ver-o-Peso, 2010, Iphan-PA.

por entre o corpo espalhado movente, opto por traçar os próprios caminhos, que me permitem observar os sujeitos, suas falas e atividades diárias, seus comportamentos e conflitos.

A Etnografia torna-se, então, meu método de Passagem, que tanto me guia a atravessar as várias esferas quanto me conduz ao necessário *estar perto e dentro*<sup>11</sup> do objeto. É na passagem que construo a pele deste trabalho.

Esta é minha obra – que não é somente minha. Inspirada no obrar dos tantos trabalhadores que intervêm no Ver-o-Peso, na história de Belém e na estética urbana da cidade.

### Trabalho – Obra – Ação

O Ver-o-Peso é por si só um lugar de passagem, um ambiente onde as relações comerciais são predominantes, mas onde outras formas de sociabilidade acontecem. Contudo, em todas as relações, o trabalho<sup>12</sup> é evidenciado. Falar de trabalho nesse corpo espalhado movente é também falar de diversidade cultural, étnica, religiosa, política, ideológica, econômica. Há nele, infinitos produtos, ofícios e modos de fazer<sup>13</sup> que estão em barracas e boxes ou demarcados nos vários chãos, que se estendem em calçadas, que margeiam o itinerário da Pedra<sup>14</sup> – suporte que demarca espaço e tempo de artigos e ofícios – onde ancoram as embarcações assoberbadas da fartura que a região produz. Segundo Wilma Leitão, a Pedra do Peixe do Ver-o-Peso

é onde o pescado é desembarcado *in natura* e comercializado por atacado no meio de muita lama e gritaria [...], quando amanhece o dia e se encerram as negociações do pescado a *Pedra* é lavada e, dependendo da época do ano, no mesmo lugar podem ser expostos alguns outros produtos para venda no atacado, como abacaxi, melancia, banana ou cachos de pupunha que são produtos que ocupam muito espaço. Ou ainda principalmente durante o período que antecede o Círio, lá são

14 .Em uma passagem da obra Dalcídio Jurandir, Belém do Grão-Pará, é relatada a chegada do menino Alfredo à Belém. A aventura de Alfredo começa quando o barco "São Pedro" encosta próximo ao lado do Necrotério. Ao parar na porta do Necrotério, ele olha para dentro e vê "na última pedra da morgue, aos fundos ao pé da janela sobre o rio, um cadáver, nú, o tronco esfolado em que se espalhava uma camada de gordura. Alfredo não via os braços nem precisamente o rosto, nítida apenas a gordura crua do defunto. [...] Não ficaria nunca ali naquela pedra, sem nome, vela ou origem, igual peixe no gelo. [...] não seria ele, Alfredo, retirado d'água e ali exposto, como num açougue?" (JURANDIR, 2004, p. 84-85). Atrevo-me a comparar a Pedra do Peixe do Ver-o-Peso à pedra do Necrotério que expunha o corpo visto por Alfredo. Acredito que a origem do nome e função da pedra do peixe se deu em função da pedra de morgue do Necrotério.

15 ."Durante o período colonial, a mão de obra indígena foi utilizada para diversas tarefas em toda a América portuguesa." Uma imagem que ilustra esse acontecimento é a pintura de Debret intitulada "O Caçador de Escravos", 1820, pertencente ao Museu de Arte de São Paulo. (Série Restaura SECULT-PA, 2006, apud, Revista Nossa História, v. 1 n.7, jan. 2006, p.56).

depositados os galhos da mandioca e se inicia as atividades de 'pelar', isto é, retirada de folhas de maniva que, depois de moídas, vão ser a base de um dos principais pratos típicos paraenses, a maniçoba. (LEITÃO, 2010, p.27-29).

O trabalho nasce antes mesmo do lugar propriedade, do lugar colônia, da cidade-forte, do imposto *haver o peso*. Nasce nos livres modos de fazer cotidianos de subsistência dos povos que ali viviam e, com a chegada das expedições exploradoras portuguesas, irão conhecer outras modalidades de ofício e a condição do trabalho escravo<sup>15</sup> a que foram subordinados para a construção do primeiro núcleo urbano da Amazônia. O trabalho nasce à beira da praia<sup>16</sup>, agora inexistente - refeita apenas em traduções escritas e visuais sobre a fundação de Belém e em antigos mapas e ilustrações da paisagem original, datadas dos séculos XVII, XVIII, XIX. Nasce no primeiro vestígio de cultura. Na primeira necessidade de ancorar.

**Trabalho**, um interstício desta pesquisa, que entende OBRA como ação/produção humana para manutenção da vida, num estado de pertencimento do mundo, na dimensão de sua pluralidade. Trabalho, Obra, Ação, segundo Hannah Arendt (1958), são as três atividades humanas que estão diretamente ligadas às condições da Vida, de Pertencimento do Mundo e da Pluralidade.

**Obra** - trabalho, labor, produzir (arte-)ação. Nesta pesquisa, o obrar perpassa entre a própria produção desta dissertação; que por sua vez acontece a partir de uma percepção da obra em movimento dos sujeitos do Ver-o-Peso; e a produção de dejetos, rejeitos, resultados inválidos de um sub-trabalho.

Obrar o Ver-o-Peso está necessariamente ligado à dimensão de seu surgimento, de sua concepção, afinal ele surge enquanto gerador de trabalho para a manutenção da vida e consolidação da cidade. Enquanto falar da obra de



16. A Praia da Campina compunha a paisagem original e testemunhou a construção do Forte do Presépio em 1616. A perda da praia se deu ao longo do processo de transformação histórica e urbana de Belém, com a intensa ocupação e reconfiguração de sua orla. Essa “transformação se deu pela atuação do Poder Público através dos poderes militares e religiosos – no processo de urbanização [...] com obras de aterramentos, saneamentos, rampas, trapiches, docas, portos, edificações, logradouros [...]” (ARRUDA, p. 11-12, 2003).

17. Richard Schechner afirma que “nós não podemos passar um dia sequer sem executar dezenas de rituais. São rituais religiosos, rituais da vida diária, rituais de papéis sociais, rituais profissionais, rituais políticos, de negócios e do sistema judicial. Mesmo os animais performam rituais.” (SCHECHNER apud LIGIÉRO, 2012 p.50).

18. [...] “espaço cultural habitado pelos signos [...] onde os encontros culturais são dialógicos e geradores de renovação dos sistemas de signos, [...] dos encontros culturais no sentido de explicar como duas culturas se encontram, que tipo de diálogos elas travam entre si e como elas criam experiências capazes de reconfigurar o campo das forças culturais.” (MACHADO, 2007 p.16).

seus sujeitos remete à percepção do movimento do outro, ligada à condição social estabelecida pelas regras do capitalismo neoliberal.

Os sujeitos que atuam como trabalhadores obedecem às regras de um mercado informal no que diz respeito a leis e direitos trabalhistas. A condição de informalidade no trabalho foi estabelecida pelas determinações do fenômeno gerado pela mundialização da economia neoliberal e as várias crises econômicas mundiais dos últimos tempos. Esse contexto de desemprego gerou uma situação de trabalho de caráter transitório que, de acordo com as expectativas, iria desaparecer na medida em que o país alcançasse o desenvolvimento e a industrialização. No entanto, a condição temporária de trabalho tornou-se permanente, transformando ofícios e modos de fazer do trabalhador em caráter temporário-permanente. Temos como consequência a desestruturação do mercado de trabalho, responsável pela vulnerabilidade social.

A dinâmica cotidiana dos trabalhadores do corpo espalmado movente é compreendida aqui enquanto ritual da vida diária performado<sup>17</sup> em representações e texto visual e sonoro, construído em processos através dos diversos códigos culturais presentes na semiosfera<sup>18</sup> do Ver-o-Peso e de sua imensidão.

**Ação** – traduzir o Ver-o-Peso em metáforas espaciais de som e imagem. Todo o Ver-o-Peso está margeado por sentidos, silêncios, ruídos, vozes, gritos, umidescência, odores, transições, transgressões, suores, latejos, sofreguidão que somente temos tento quando adentramos em seu corpo. Nele coexistem vários sentidos e estados de atuar por seus vários mundos. Sua totalidade é alimentada por transições, entrecortada por instantes que o corporificam enquanto um espaço com muitos tempos e lugares, um território com inúmeras fronteiras expandidas que se fundem como uma teia com vários pontos de ligação.

19. A origem da Intervenção Urbana está remotamente localizada nas relações entre o Futurismo, o Dadaísmo, o Surrealismo e a Bauhaus como movimentos que deslocaram seus preceitos artísticos de lugares comuns e questionaram de forma incisiva os papéis atribuídos à arte, ao artista e ao público (PRADO, 2006). Relacionadas às intervenções urbanas, cujo termo é utilizado para classificar movimentos artísticos e manifestações visuais realizados em espaços públicos. O que diferencia as intervenções artísticas das outras é o caráter estético. A intensão das intervenções urbanas é provocar tensões entre as diversas operações urbanas, amplificar seu significado e impacto urbano, cultural e social, intensificando a percepção destes processos por parte do cidadão. Ver mais: <<http://guesaerrante.com.br/2006/1/19/Pagina638.html>>.

Para compreendê-los em seu estado de intensidades, onde coexistem culturas e seus tantos mundos que transitam e se entrecruzam, tomo a teoria da Liminalidade, de Victor Turner (1982). O autor nos diz que liminalidade é “[...] uma região gratuita e experimental da cultura, uma região onde não só os novos elementos, mas também as novas regras de combinação podem ser introduzidas.” (TURNER, 1982, p.28).

Cocriando as linguagens, desestruturando-as, incorporando algo em suas estruturas dinâmicas, constato a pertinência de uma nova atitude ante o processo de cocriação na tradução visual e sonora. Assim, proponho um estudo e uma experimentação que provoque a traduzibilidade metafórica do cotidiano da feira em seu caráter físico e humano, adentrando na subjetividade do que há de concreto e do que se abstrai enquanto fenômeno, utilizando a linguagem audiovisual experimental como forma de pensamento e construção do discurso sócio-estético-artístico com práticas político-culturais.

Traduzir o Ver-o-Peso requer imergir em seus estados de transição, uma condição de liminalidade que se reflete no seu dia a dia por meio da existência simultânea do rural e urbano, do exótico e marginal, do artesanal e industrializado, do lugar e não lugar, do trabalho formal e informalizado. Isso tudo incorpora a condição mais liminal existente no Ver-o-Peso: o local-global.

A tradução apoia-se, ainda, na Semiótica da Cultura, que se torna propulsora de interesse e inquietação para compreendermos as intervenções cotidianas<sup>19</sup> como formas de expressão, pois considera a cultura como linguagem. Seu principal representante, o semioticista e historiador cultural Iúri Lotman (1922-1993), dizia que a realidade pode ser traduzida porque gera linguagens de onde surgem os textos culturais, que vão fundamentar a memória coletiva.

Com ferramentas de baixa tecnologia, utilizo linguagens audiovisuais na descoberta da anatomia desse corpo espalmado movente, construindo meu próprio modo de fazer mesmo não sendo a música, a fotografia ou o vídeo meus ofícios profissionais. Por isso me aproprio do conceito de intermedialidade ou estudos interartes, descrito por Claus Clüver (2006) como um meio que corresponde à utilização de formas mistas de expressão e comunicação.

“[...] intermedialidade diz respeito não só aquilo que nós ainda designamos amplamente como artes (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes Plásticas, Arquitetura bem como formas mistas como Ópera, Teatro e Cinema), mas também as mídias e seus textos, já costumeiramente assim designados na maioria das línguas e culturas ocidentais.” (CLÜVER, 2006, p.18).

Assim, a tradução visual e sonora compõe tecidos fotográficos, uma massa sonora reunindo os ruídos da feira e um ensaio experimental em forma de audiovisual, que se dá por meio da coleta de fragmentos encontrados nas paisagens expandidas e em suas fronteiras<sup>20</sup> intersestadas, da totalidade espalmada e movente do Ver-o-Peso. Nessa coleta de material, aproprio-me da paisagem a partir de várias inserções, que requerem reentrâncias e submersões necessárias a complexidade e grandiosidade do objeto. Adentro pelas frestas e pausas, orifício e ilhargas como caminhos que guiam ao princípio essencial do acontecimento cocriativo: a busca pelo material expressivo im-palpável.

Meu encontro com as imagens e os sujeitos é silencioso e oportunista. Peço licença, permissão para alguns, e surpreendo outros, violando, furtando imagens – como fazem os pequenos infratores que circulam pelo Ver-o-Peso.

Dessa perspectiva construo outras realidades ao produzir uma releitura. Isso se dá tanto a partir da manipulação de sua composição inicial, com alteração das lentes no ato do registro fotográfico e fílmico; quanto a partir da manipulação das imagens pós-registro, em programas simples de computador - saturando, desequilibrando

20. Segundo Lotman (1996) “La frontera es un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interna de la semiosfera y a la inversa [...] todos los mecanismos de traducción que están a servicio de los contactos externos pertenecen a la estructura de la frontera de la semiosfera. La frontera general de la semiosfera se interseca con las fronteras de los espacios culturales particulares. [...] transforma la información de un peculiar bloque de traducción” (LOTMAN, 1996, p. 26 – 27).

21. O aparece no cenário musical a partir do século XX, para designar o estilo de música que não se preocupa com certos elementos da composição, deixando tais elementos por conta do acaso. Um exemplo sobre esse estilo são as interferências que uma música pode receber, sem que haja uma intenção exata ou uma pretensão preestabelecida. A música é composta de forma espontânea. Para compor essas lacunas que a música deixava, Cage incluía seus instrumentos inusitados, tais como parafusos, borrachas ou qualquer material que emitisse som. Sem dúvida, uma das maiores influências para o estilo artístico de John Cage, além dos professores Henry Cowell e Arnold Schoenberg, aconteceu em uma de suas visitas à Ásia, quando, nos anos 40, conheceu e se aprofundou nos estudos sobre o zen budismo, que contribuiu para a formação do conceito de música aleatória. Fonte: <<http://www.tocadacotia.com/famosos/john-cage-o-genio-que-renovou-a-amusica>>.

22. Cage foi pioneiro na criação musical ao introduzir a percussão na música de concerto e utilizar recursos eletrônicos. Diversas inovações feitas por ele são amplamente difundidas na criação musical e artística contemporânea, como uso de resíduos e silêncio na composição, aspectos visuais na sua performance, a organização de “happenings” e eventos multimídia e acaso no processo de criação e apresentação. Em alguns momentos sua obra também questiona o próprio conceito de obra de arte. Fonte: <<http://arteref.com/musica-2/ciclo-de-musica-contemporanea-john-cage/>>.

a nitidez, oscilando o contraste, desfocando, desbotando... Formas de um procedimento intuitivo, instintivo, cocriativo e aleatório para instigá-lo às metáforas espaciais.

O que me interessa está nos fragmentos das barracas e em aspectos dos produtos arrumados obedecendo os tipo de produtos que resulta num composição marcada por cores e formas variadas; nos detalhes dos equipamentos utilizados pelos trabalhadores na guarda e no transporte dos produtos – seja na lona colorida de proteção contra sol e chuva com seus rasgos e esgarçamentos, ou nas grandes caixas de madeira e seus cadeados cerrados. Há também as peças carcomidas, apodrecidas, desbotadas, enferrujadas pelo tempo. E ainda os vestígios da arquitetura vinda d’além-mar, que aos poucos é subtraída, submergindo às regras da modernidade.

Como referência para a construção da sonoridade, utilizo os princípios da Música Aleatória<sup>21</sup>, cujo representante é John Cage<sup>22</sup> (1912-1992), e da Paisagem Sonora<sup>23</sup>, explorada por Murray Schafer (2001) e Carlos Fortuna (2007).

Sonoridade e visualidade estão também nos corpos dos sujeitos, nas conversas, desentendimentos, ruídos de ferramentas, nas gritos de vendas e nas mãos que percute um ritmo alucinante, usados para improvisar o anúncio de seus produtos. Essas estratégias geralmente são chamadas de envolvimento insistentes ao freguês desatento, apressado ou ao consumidor em potencial, que vão ganhando um estado de ebulição e marcando a cadência frenética da luta diária pela sobrevivência.

23. "Paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como paisagem sonora. Podemos isolar um ambiente acústico como um campo de estudo, do mesmo modo que podemos estudar as características de uma determinada paisagem. Todavia formular uma definição exata de uma paisagem sonora é mais difícil que de uma paisagem visual." (SCHAFER, p. 23, 1997).

24. "Por intersemioses compreende-se a fusão de signos pertencentes a sistemas diferentes, como por exemplo, transpor signos verbais para o interior de signos não verbais." (JAKOBSON, 1975).

25. "Os códigos culturais são definidos como sistemas semióticos, pois são estruturas de grande complexidade, que reconhecem, armazenam e processam informação com um duplo objetivo: regular e controlar as manifestações da vida social, do comportamento individual coletivo." (PIRES, TAMANINI-ADAMES, 2010).

26. Continuum semiótico, segundo Iúri Lotman é o lugar "completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallanen diversos niveles de organización." (LOTMAN, 1996 p.22).

27. Por drama social compreende-se um foco de crise acumulada existente na estrutura social que se manifesta a partir de problemas não solucionados. Tendem a atingir níveis fundamentais da estrutura social e do universo simbólico. (DAWSEY, 2006, p. 297).

### O ritual cotidiano e a criação de paisagens

Essas intervenções cotidianas observadas no Ver-o-Peso através das instalações de equipamentos de trabalho ou das expressões corporais e vocais produzidas pelos trabalhadores mantêm uma interação direta com o ambiente, assim como as interrelações e/ou intersemioses<sup>24</sup> existentes no tempo-espaço dos códigos culturais<sup>25</sup> que compõem a semiosfera do corpo espalmado movente.

Portanto, esses sujeitos estão enquanto co-produtores das sonoridades e visualidades – juntamente com os frequentadores/consumidores dos ambientes da feira; todos são leitores-receptores do sistema semiótico onde estão os vendedores de produtos tradicionais e os que comercializam produtos industrializados.

São essas organizações espaciais e essas dinâmicas de movimentos do *continuum semiótico*<sup>26</sup> – assim como os códigos visuais e sonoros utilizados para vender os produtos – que fazem deles criadores de uma intervenção urbana latente de sonoridade e visualidade. Portanto uma estética visual e sonora do cotidiano. Uma estética da semiosfera do Ver-o-Peso representada por metáforas espaciais.

As intervenções, ao se apropriarem do espaço público, ritualizam a existência do sujeito em seu fazer cotidiano e a crise da realidade da vida. Sua condição social esviscera-se no meio fio, pois o drama social<sup>27</sup> ali ritualizado segue um procedimento rotineiro, obedecendo a regras e ordens que determinam tanto a condição social quanto a forma de apropriação do espaço.

Ao utilizar a compreensão de intervenção urbana empregada no campo das artes, realizo uma analogia entre as apropriações espaciais construídas pelos trabalhadores e as práticas de intervenção artística realizadas no espaço urbano. Considerando que ambas se corporificam em um estado de liminalidade ao se apropriarem do espaço

porque intervêm junto à realidade cotidiana, criam uma dada situação para promover transformação ou reação no plano estético, social, cultural, econômico, ambiental, físico, intelectual ou sensorial.

### **Pesquisar, interpretar, traduzir**

O estado de passagem permite uma atitude quase invisível d'eu enquanto pesquisadora-interpretante-tradutora, pois me coloca em um estado de translucidez que ao mesmo tempo se mostra e transparece, causando, em meio à turbulência, certo estranhamento e afastamento nos sujeitos da pesquisa – nos quais também me incluo, não só por estar em campo interpretando e desenvolvendo traduções, mas principalmente por fazer parte do corpo de trabalhadores daquele ambiente, já que meu local de trabalho localiza-se no centro comercial, logo me considero diretamente incorporada à imensidão espalmada e movente do Ver-o-Peso.

O estranhamento é a possibilidade do receptor não somente apreender e se entrosar, mas tomar parte do processo no sentido de construir soluções. É preciso criar diálogos, como fez Brecht em seu teatro épico. Extirpar o óbvio passa a ser a forma de oferecer sugestões através de signos para que o público decodifique-os. Assim, um fluxo de intensa mudança se processa, e o estranhamento também.

(...) enquanto estranhamento é desautomatização da percepção para criar um específico artístico, o afastamento é a tentativa de alterar através da arte a função de um elemento do sistema. Em Chklóvski temos uma definição da arte, já em Brecht, vemos a defesa da arte, ou seja, a especificação de sua função [...] Para Chklóvski ou para Brecht, o estranhamento ou o afastamento trabalhavam com determinadas modalidades de obra de arte capazes de provocar uma antirreação emocional, ou seja, uma desautomatização, uma ação do receptor, um desejo de atuar. (FERRARA, 1986, p. 36, 42).

Dessa forma quero provocar a aderência entre os estados de coisas vistas, ouvidas e sentidas através do contato com a matéria realizada em som e absolutamente palpável na forma. Isso trará um processo de tradução que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais. [...] Por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente tradução. [...] Todo pensamento é tradução de outro pensamento.” (PLAZA,1987,p. 18).

Percebo nesta pesquisa um Ver-o-Peso em diluições, assim o metaforizo e me permito adentrar nos seus estados e sentidos múltiplos por este distanciar-se e aproximar-se do comum das sensações e fruições, atravessando fronteiras, reagindo ao que está ante ao sentido liminal<sup>28</sup>. Além do que, a perspectiva do ensaio audiovisual possibilita vivenciar percepções sensoriais que desencadeiam metáforas espaciais e permite estar bem próximo dos muitos signos que compõem o imensurável ambiente.

Assim, este trabalho é fragmentado em partes, moventes, muitas vezes com caráter aleatório e complementar ou introdutório e conclusivo, expondo minhas reentrâncias em campo e a incorporação das mutações existentes no Ver-o-Peso. Em “Ver-o-Peso ▪ O Corpo Espalmado Movente”, abordo de forma geral o universo sonoro e visual estabelecido no Ver-o-Peso como representação cultural da cidade de Belém – toda feira tem um pouco de qualquer lugar, por isso metaforizar o Ver-o-Peso enquanto um corpo espalmado, ampliado em seus mais diversos significados, adere ao sentido de semiosfera, à cultura como o *habitat* dos signos.

Aspectos históricos do lugar são abordados de forma sumária para termos uma percepção do percurso construído através do tempo e do espaço onde se deu o estabelecimento do Ver-o-Peso enquanto lugar das relações de comércio, de consumo e de trabalho. Nesse processo é observado o desenvolvimento que provocou

28. A partir da Teoria de Liminalidade, de Turner, o sentido de liminal aqui é deslocado para a compreensão da globalização e das identidades culturais. Por liminal se entende o espaço de comunicação intercultural, ou situações fronteiriças ou limítrofes; Bhabha (1994) aborda o espaço liminal com relação à interculturalidade; Shields (1991) compreende liminal como espaço intermediário (LIE, 2006, p.4 - 5).

transformações urbanas, tais como o processo de ocupação das terras situadas na confluência do rio Guamá e baía do Guajará, em 1616, que provocou a desfiguração da paisagem do lugar. Destaco, principalmente, a manifestação cultural cotidiana gerada pelo trabalhador em condição temporária-permanente. Trato desse acontecimento priorizando uma perspectiva estética, que me permite traduzir de forma metafórica a paisagem sonora e visual, utilizando a captura fotográfica e videográfica de imagens e das sonoridades do lugar.

Em “Paisagem Visual ▪ O espaço urbano na criação de traduções imagéticas” exponho meu percurso de captura visual através do corpo espalmado movente do Ver-o-Peso. É uma parte composta por textos visuais – imagens fotográficas que revelam minha tradução visual de um espaço multifacetado, que me dá liberdade de realizar entrecortes, fragmentando-o em metáforas espaciais a sua imensidão. As imagens, muitas delas abstraído a realidade, descrevem os espaços da Feira do Açá e entorno, da praça do Relógio, da Doca do Ver-o-Peso e Pedra do Peixe, do Mercado de Peixe, do Mercado de Carne, da feira aberta do Ver-o-Peso (Feira Livre), incluindo a praça do Pescador e o Solar da Beira. Também estão as áreas do entorno que fazem parte do bairro do Comércio ou Campina, lugares de intensa movimentação: rua João Alfredo, rua Santo Antônio, rua 15 de novembro, rua 13 de Maio, rua Manoel Barata, travessa Sete de Setembro, travessa Padre Eutíquio, travessa Campos Sales. A metáfora espacial que construo traduz um Ver-o-Peso único e, ao mesmo tempo, um lugar com características de qualquer outro lugar. Com isso contemplo seu sentido liminal, metafórico que cria transversalidades entre o global e o local.

Outra parte trata da “Paisagem Sonora ▪ O som espalmado em texto visual”. Percebo um Ver-o-Peso com uma amplitude sonora diversa, com um som fundamental ainda emerso nas práticas tradicionais, na oralidade, no saber-fazer e ofícios que marcam sua unicidade. Componho algumas grafias sonoras do corpo espalmado movente,



criando representações visuais do som através de elementos gráficos correlacionando cores, linhas, pontos conforme o tipo, o ritmo, origem do som e sua intensidade, numa tentativa de traduzir graficamente a sonoridade do lugar.

Em “Imagens Moventes ▪ Um ensaio audiovisual experimental” me apoio em algumas apropriações teóricas associadas à arte cinematográfica para subsidiar compreensão e feitura de um ensaio audiovisual enquanto técnica, linguagem e mídia na construção de uma poética sonora e visual tradutora dessas intervenções cotidianas. Trabalho conceitos como documentário ensaio e cinema de bordas, por corresponderem à intensão do audiovisual proposto. Para tanto, o método usado consiste em algumas reflexões de procedimentos da imagem documental utilizados na pesquisa como a Antropologia Fílmica e Etnografia de Rua, criando um diálogo com a etnografia de passagem que me orienta. Incorporo, ainda, o audiovisual experimental onde ocorre a metáfora espacial ritualizada em sons e imagens moventes abstraída da semiosfera do Ver-o-Peso.

**Ver-o-Peso •  Corpo Espalmado Movente**

29. Expressão de origem italiana que significa oscilação, variação. "Efeito técnico e expressivo, possível no canto, na flauta e nos instrumentos de arco, que consiste em oscilar levemente a altura da nota principal." Ver: <<http://aulete.uol.com.br/vibrato#ixzz2q04SbRls>>.

30. De acordo com Milton Santos, "paisagem é o conjunto heterogêneo de formas naturais e artificiais; é formada por frações de ambas que, num dado momento, exprime as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza." (SANTOS, 1997, p.65).

Considerado a maior feira a céu aberto da América Latina, o Ver-o-Peso, localizado na cidade de Belém, no Pará, é um ambiente que se organiza em infindáveis sequências de paisagens, em movimentos dinâmicos. Cenários que se aglutinam e se fragmentam, possibilitando variadas configurações no campo das contradições, do acaso, da liminalidade, da margem, da escória – enclausurada em sua condição social –, do frêmito que compõe e decompõe uma atmosfera de sonoridades em permanente *vibrato*<sup>29</sup> e da alquimia que resulta do substancial conteúdo que constitui suas paisagens<sup>30</sup>, feitas de imagens efêmeras. Turner (1974) traduz o estado de liminalidade como:

[...] os novos modos de atuar, as novas combinações dos símbolos são aprovados para serem descartados e aceitos [...] A essência do ritual é a multidimensionalidade, multivocalidade de seus símbolos (TURNER, 1977, p.40) [...] na *liminality* as pessoas jogam com os elementos do familiar e os que desfamiliarizam. (TURNER, 1974, p.60).

Nos percursos construídos cotidianamente, os sujeitos, em seus trajetos, se apropriam do espaço urbano, agregando valores, interferindo em sua totalidade e em suas partes. É no cotidiano que os sujeitos tomam consciência de sua existência a partir da existência do outro no tempo e no espaço. É no cotidiano que os sujeitos atuam desempenhando ações essenciais para a manutenção da vida – portanto para sua sobrevivência.

Agnes Heller (1992) nos diz que "o cotidiano é a vida do homem inteiro". Para Heller, o indivíduo é um ser particular e ao mesmo tempo um ser genérico, pois ao fazer suas escolhas, elas podem também ser influenciadas e determinadas pelas relações sociais; a vida cotidiana é ao mesmo tempo heterogênea e hierárquica de acordo com o conteúdo e a importância atribuídas às atividades que o sujeito desenvolve, pois é abstraída de seus determinantes sociais; também é espontânea, por serem atividades condicionadas a práticas automáticas; é econômica, pois as ações e pensamentos somente se manifestam quando por necessidade da continuação da própria cotidianidade, sendo

que esta não ultrapassa os limites da teoria – por ser uma forma não cotidiana de pensamento; tem como referência o provisório, o provável, além de ser baseada na imitação e na ultrageneralização – por ser impossível verificar particularidades de acontecimento e de cada indivíduo antes de uma proximidade necessária.

É no cotidiano que se constroem várias interfaces da realidade, onde os sujeitos coatuam criando condições que interferem na dinâmica social e cultural da cidade. Para Maria Cândida Moraes (1997), é exatamente dessa forma que compreendemos o ambiente *logos* vivo, como um ambiente que oferece *interação e produção de sentido*. Portanto, a semiosfera é composta por um ambiente de sentidos.

A composição da semiosfera do Ver-o-Peso em seu corpo espalmado movente nos indica uma intervenção humana e urbana no espaço público apropriado por trabalhadores diversos e diferentes, atuantes nas feiras/mercados que, ao instalarem suas barracas nas ruas e travessas do comércio ou circularem por entre elas por não terem um ponto único de vendas, criam diversos itinerários, intervindo, recriando a paisagem em infinitas possibilidades.

### **O lugar da Semiosfera**

Os encontros culturais sempre foram compreendidos como momentos de tensão. A história das civilizações tem indicado que esses encontros causaram grandes conflitos. Porém, do ponto de vista das humanidades, os encontros culturais por sua imprevisibilidade diante das diferenças e dos conflitos gerados, têm significado a possibilidade de novos movimentos e configurações que, para a semiótica representa o surgimento de sistemas sógnicos.

Os resultados dessas novas configurações estão em diferentes diálogos vindos através da transculturalidade, onde a arte, os sistemas de comunicação e os novos meios tecnológicos indicam o estabelecimento de novos diálogos. É nesta perspectiva que “[...] os estudos sobre a semiosfera apresentam alternativa: descartar a ideia de choque, apostando na convivência das diversidades.” (MACHADO, p.17, 2007).

A semiosfera está presente no processo de maturação da semiótica russa. A partir do conceito de biosfera do químico Vladímir Vernádski (1863-1945) e do conceito de dialogismo e cronotopo<sup>31</sup> de Mikhail Bakhtin (1895-1975). Para Bakhtin (2003) “nesse encontro dialógico de duas culturas elas não se fundem nem se confundem; cada uma mantém a sua unidade e a sua integridade aberta, mas elas se enriquecem mutuamente.” (BAKHTIN, 2003, p. 366.).

O semiótico russo Iúri Lotman (1922-1993), principal representante da Semiótica da Cultura comparou a semiosfera a um organismo onde aspectos biológicos e aspectos culturais mantêm um diálogo dinâmico, alimentando a relação entre textos e linguagens numa intensa produção de informações. Portanto semiosfera é:

“[...] o espaço cultural habitado pelos signos [...] onde os encontros culturais são dialógicos e geradores de renovação dos sistemas de signos, [...] dos encontros culturais no sentido de explicar como duas culturas se encontram, que tipo de diálogos elas travam entre si e como elas criam experiências capazes de reconfigurar o campo das forças culturais. (MACHADO, 2007, p.16).

Os signos culturais, suas combinações, interações, tensões e distinções ganham importância de tal maneira com a Semiótica da Cultura, que estudos apontam conceitos específicos para decifrar as relações nos sistemas sógnicos vivenciados pelos sujeitos em seus ambientes.

A Semiótica da Cultura considera a cultura como linguagem. Lotman (1996) concebia a cultura como um mecanismo extremamente complexo, que conserva as informações e elabora continuamente os procedimentos, pois a

31. “O cronotopo é um ponto de observação único, irrepetível no tempo, a partir do qual o sujeito observa o seu objeto. São duas as consequências do cronotopo. A primeira é que o “horizonte próprio” do “eu cognoscente” varia no tempo, implicando um conhecimento inacabado, uma consciência que é sempre um vir a ser. A outra é que os cronotopos de dois sujeitos que observem o mesmo objeto não são intercambiáveis: eles nunca partilharão o mesmo horizonte.” (GRANJA, 2011).

cultura é um *feixe de sistemas semióticos*. Para ele, a traduzibilidade da realidade é geradora de linguagens que se corporificam em textos culturais e sua introdução na memória coletiva é o acontecimento mais importante.

[...] el espacio de la semiosfera tiene un carácter abstracto [...]. Estamos tratando con una determinada esfera que posee los rasgos distintivos que se atribuyen a un espacio cerrado en si mismo. Sólo dentro de tal espacio resultan posibles la realización de los procesos comunicativos y la producción de nueva información [...]. La semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis [...]". (LOTMAN, 1996, p. 23-24).

Na semiosfera, o nível de organização da cultura está na transição entre a organização interna e a desorganização externa, do caos para a ordem; daí podemos chamá-la de *continuum semiótica*.

Portanto, a Semiótica da Cultura possibilita compreender como formas de expressão as intervenções cotidianas promovidas pelos trabalhadores do corpo espalmado movente, como uma interação direta com o espaço, assim como as possíveis interrelações e/ou intersemioses existentes no tempo-espaço dos sistemas semióticos que compõem sua semiosfera.

Por isso, considero que a imensidão do Ver-o-Peso está imersa no ambiente da semiosfera e vive um fluxo incessante determinado pelo *continuum* semiótico. Ambientes abstraídos pelo movimento e ritmo, pelas cores e formas, pelos volumes e texturas que sustentam suas totalidades e os reafirmam enquanto espaços de acontecimentos e possibilidades culturais, estéticas, ambientais, políticas, econômicas. Enfim, espaços da semiosfera.

A semiosfera do Ver-o-Peso em seu corpo espalmado envolve relações que vão para além da esfera sociocultural, pois dizem respeito a todos os aspectos da vida. Enquanto fenômenos abertos da cultura, as intervenções cotidianas manifestam e produzem significados capazes de traduzir os sujeitos que ali atuam,

destacando principalmente suas condições sociais. Isto é, sujeitos que não fazem parte de grupos hegemônicos de poder, mas se expressam de modo peculiar ao longo de suas inserções pelos espaços dos tantos *ver-o-pesos* e das ruas que fazem parte do comércio.

### O Ver-o-Peso revisitado

Chegar ao Ver-o-Peso sempre esteve ancorado a outras passagens, itinerários, razões e sentidos. Com inúmeros matizes, o lugar se reconfigura num contínuo tempo-espaço revisitado. O estado de pulsação em que é acometido diariamente reverbera – o que o torna impreciso, absoluto, fugidio, impessoal, profuso, causador de estranhamento e, ao mesmo tempo, pertencimento<sup>32</sup>. Chegar ao Ver-o-Peso é constatar sua imensidão.

32. “A sensação de pertencimento significa que precisamos nos sentir como pertencente a um lugar e ao mesmo tempo esse lugar nos pertencer, e que assim acreditamos que podemos interferir e, mais do que tudo, que vale a pena interferir na rotina e nos rumos do lugar. Os indivíduos pensam em si mesmos como membros de uma coletividade na qual símbolos expressam valores, medos e aspirações. Esse sentimento pode fazer destacar características culturais. Na medida em que o grupo se sente ator da ação em curso, o que for sendo construído de forma participativa desenvolverá a corresponsabilidade, pertencendo os resultados a todos desse grupo, pois conterà um pouco de cada um.” (AMARAL, 2006).

A origem do nome remonta ao século XVII, quando do início da cobrança de impostos que incidiam sobre gêneros chegados à capital. O Ver-o-Peso *nasceu de um entreposto comercial de tradição colonial*. Os tributos, pagos na base do peso, destinavam-se à Coroa Real e, depois, à Câmara de Belém. Para isso, havia de funcionar uma balança para verificar o peso – “haver o peso” ou “ver o peso das mercadorias que ali chegavam para o consumo da cidade e [do] comércio regional”. (CAMPELO, 2010, p. 41-42). Malheiros afirma que “[...] O Ver-o-Peso surge na história da cidade como um imposto pago por todo o produto que passasse pelo porto de Belém” (MALHEIROS, p.261, 2013). No entanto, o Ver-o-Peso se tornou muito mais do que isso, como descreve Leandro Tocantins (1987):

Paisagem cromática, banhada continuamente de sol, sem mangueiras para abrandar a fatura de luz: sol que ali se espoja num à vontade escandaloso. Paisagem crua, às vezes cheirando a bicho padre [...] de onde escorre o suor da experiência de uma comunidade que vive a poesia rústica do

cotidiano. O paraense acrescentou ao Ver-o-Peso um vigor de formas e valores intensamente regionais, marcados pelo frêmito da vida e o dinamismo do barroco (Ibid., 1987, p. 328).

Atualmente, o Ver-o-Peso se situa em um espaço absolutamente aberto em sua totalidade, pois também abrange a área do Comércio – que compõe o Centro Histórico de Belém. Na Feira, encontra-se um contexto de qualquer outro mercado livre. Entretanto, seu ambiente cotidiano transpira as cores da terra e da cultura paraense, agregando características que tornam seu universo particular.

É, portanto, uma feira livre com modos de ser bem específicos, mas intensamente marcada por características encontradas em outras culturas, como descreve Malheiros (2013) a partir da visão de Yi-Fu Tuan (1980), sobre as feiras medievais: “Um ambiente [...] conturbado, cheios de barulho, cheiros, atividades de pedestre que se acotovelam nas ruas estreitas e fétidas, [...] semelhante à intensa animação e confusão que nos tempos atuais são encontrados nas cidades africanas e orientais.” (MALHEIROS apud TUAN, p.6, 1980).

Toda feira reverbera a cidade na qual está inserida. Ao conhecer o Ver-o-Peso, é possível captar impressões da realidade sociocultural de Belém e de outras paragens amazônicas. Ancorados à sua inteireza estão barcos, vigilengas<sup>33</sup>, canoas, montarias<sup>34</sup>, velas, mastros; redes e mosquiteiros; frutas; objetos de cerâmica; água suja e oleosa que embala o lixo na maré alta, lama e urubus que devoram peixe podre na maré baixa; meninos pedintes; velhos abandonados; loucos que levam em montes de entulho seu mundo imaginário; prostitutas que, tais quais os produtos, são ofertadas em prostíbulos; e, de longe, mas geograficamente bem próximo dali, o poder público que a tudo invisibiliza, se mantém abrigado em seus edifícios quase suntuosos<sup>35</sup>.

33. Vigilengas: termo popular e regional usado no estado do Pará para definir uma canoa de pesca de formato arredondado.

34. Montarias: pequena canoa feita de tronco escavado, utilizada pelos ribeirinhos da Amazônia.

35. Nas proximidades do Ver-o-Peso e centro comercial estão situados: Prefeitura Municipal de Belém, Ministério Público do Estado, Poder Judiciário, Assembleia Legislativa do Estado do Pará, Tribunal Regional Eleitoral.



36. "Bilha. *S. f. l.* Pequena vasilha bojuda e de gargalo estreito, de barro ou de folha de flandres, própria para conter líquidos potáveis. 2. Bras., MA. V. moringa (l)." Fonte: Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, 1988.

37. Folha moída da mandioca (*Manihotesculenta crantz*) que dá origem à maniçoba, prato tradicional da culinária paraense.

38. Um dos valores agregados ao Ver-o-Peso e que o transformou em produto turístico conhecido internacionalmente.

Quando amanhece o dia, é para lá que se desloca uma pequena multidão de pessoas a fim de adquirir produtos como açaí, bilhas<sup>36</sup>, alquidares, esculturas populares, maniva<sup>37</sup>, sementes e fibras vegetais, caranguejos, peixes e camarões, farinha d'água, tapioca, tucupi, folha moída de maniva, frutas da região. O movimento é aquecido pelo sol escaldante e pela grande umidade. Aos poucos se vai abrandando o ritmo e a temperatura e dando vasão à noite que guarda outros tantos *ver-o-pesos*.

Nesse movente corpo espalmado, enquanto um território ampliado é importante reconhecer a imensidão do Ver-o-Peso também como espaço humano, onde convivem diariamente homens e mulheres que tecem as histórias do lugar. Construídas pelas inserções de quem apenas o frequenta – seja o consumidor que vai à feira, ou os sujeitos que trabalham nas imediações e que têm de transitar diariamente por suas ruas ou, ainda, os turistas que são atraídos pelo exótico<sup>38</sup> – ou daqueles que trabalham diariamente no mercado livre. Dividindo o mesmo ambiente, esses sujeitos invisibilizados – especialmente os trabalhadores que ocupam os espaços livres do Ver-o-Peso e Comércio – compõem outras paisagens, ocupando seus territórios para transformá-los mais ainda na imagem de uma cidade carcomida por problemas sociais crônicos.

Os percursos construídos pelos sujeitos que se apropriam do espaço cotidiano agregam valores e interferem em seu todo e em suas partes, criando estética, ambiental, cultural e socialmente as várias interfaces da realidade.

Além disso, o Ver-o-Peso marca a cidade de Belém no espaço e no tempo. Nele vive o transitório, pois é um lugar de passagem permanente. É onde estão agregados valores culturais, históricos, patrimoniais, ambientais, por ser a síntese da cultura local. Ao mesmo tempo, esses valores são cada vez relatados somente pela História, pois seu

39. Paisagem artificial, segundo Milton Santos, é a paisagem transformada pelo homem. "Quanto mais complexa a vida social, tanto mais nos distanciamos de um mundo natural e nos endereçamos a um mundo artificial." (SANTOS, 1997, p.64 - 65).

espaço e tempo denunciam processos danosos que se verificam na paisagem artificial<sup>39</sup>, com suas edificações depredadas e modificadas – resquícios do período histórico de grandes influências de estilos europeus na construção de seu conjunto arquitetônico.

Para Malheiros (2013), Belém tinha sua aparência estrutural urbana antiga moldada no estilo europeu, por isso:

Relaciona-se a sua imagem aos ambientes das cidades medievais europeias, visto que na época a cidade caracterizava-se pela consolidação de uma trama urbana estruturada por fortificações, pelas construções das ordens religiosas e pelo emolduramento da mata virgem, definindo um ambiente de defesa e proteção. [...] A queda das muralhas da cidade transformou os conceitos de *urbe*, ao contrário do que significava na Idade Média: o delimitado, o protegido, o emoldurado foi substituído por sua configuração infinita e dinamicamente vicejante. [...] (MALHEIROS, p. 261, 2013).

A transformação da paisagem de Belém, marca segundo Malheiros (2013), a passagem para uma nova configuração urbana, que da proteção de suas muralhas e de um conceito de formação urbana tradicional salta para um formato que contemplava as inspirações modernas. Sem dúvida essas transformações não somente marcam a nova ordenação da cidade "como também a mudança da percepção, dos usos e costumes de seus habitantes." (MALHEIROS, apud WARNKE, p. 35-41, 1993).

De acordo com Maria de Nazaré Sarges (2010), as transformações urbanas em Belém, ocorriam principalmente com os fluxos econômicos que até nas primeiras décadas do século XIX, manteve sua produção e seu comércio voltados à exploração das "drogas do sertão" – canela, cravo, frutas, plantas medicinais; em seguida, cana

40. O grande fluxo de dinheiro na região de Manaus e Belém gerado por conta do ciclo da borracha potencializou variadas atividades econômicas. Segundo Drum (2012), “o aumento da cultura urbana no século XIX foi acompanhado pelo crescimento concomitante da prostituição. [...] Logo no início da década de 1880, mulheres estrangeiras causam sensação em Belém. [...] A tradicional incapacidade amazônica em manter imigrantes europeus e até mesmo luso-brasileiros e a pequena porcentagem de mulheres brancas, em uma região na qual a maioria de seus habitantes era fenotipicamente, senão socialmente, de cor, estabeleceu um prêmio sobre as caucasianas. Em Manaus, os observadores chamaram atenção para os ‘poucos de raça branca pura’ e ‘mulheres muito longe de serem brancas’. [...] Ser visto na companhia de uma elegante caucasiana não brasileira, definitivamente gerava *status* socioeconômico para aquele que poderiam arcar com as despesas. [...] A década de 1890 viu em muitas sociedades o escárnio de convenções burguesas acompanhadas pela abertura sexual na literatura e na arte. Membros da elite e da classe média ascendente na Amazônia estavam bem atentos e avidamente devotados na imitação das tendências morais, culturais e sociais contemporâneas. [...] As habitantes dos bairros de luz vermelha em Manaus e Belém eram consideradas aberrações públicas e visíveis, lembranças desconfortáveis da realidade étnica amazônica- negra, mulata, cabocla e cafuza.” (DRUM, 2012, p. 5-6-7-14).

de açúcar, algodão, tabaco, arroz e café, Assim, continuavam “diretamente vinculados à Europa [...] com enquadrando-se na linha do antigo sistema colonial” (SARGES, 2010, p.91).

Para Edna Castro (2009), essas influências determinadas pelo mercado por ocasião da economia da borracha estabeleceu como deveria ser o processo de urbanização da Amazônia. As cidades tiveram seu desenvolvimento atrelado à comercialização de mercadorias vindas principalmente do extrativismo. A *Belle Époque*: período que marca o desenvolvimento urbano, saneamento, embelezamento da cidade de Belém, no fim do século XIX e início do século XX, impulsionou o comércio em seus mais variados seguimentos com destaque para as casas de prostituição<sup>40</sup>. Essas mudanças promovidas pelo intendente Antônio Lemos, passaram a ser o marco da institucionalização dos “traços de um ideário urbano ocidental, emergente em um momento em que a cidade europeia e sua urbanização romantizada se tornou expressão maior da modernidade.” (CASTRO, 2009, p. 34).

Thomas Drum (2012) refere-se a Belém e Manaus como “centro financeiros, administrativos, intelectuais, culturais e sociais da região.” (DRUM, p. 2. 2012). Naquele momento era construída a classe emergente empoderada economicamente pela exploração da borracha dos seringueiros nativos da Amazônia. Desfrutavam de um estilo de vida e de um ambiente aos moldes da sofisticação europeia para serem ostentados cotidianamente, pois detinham prestígio por seu status social que a legitimava enquanto classe dominante. Assim, era implantada a condição social e econômica da população de Belém, dominada por um seletivo grupo que fechado em seus interesses, marcava o distanciamento entre as classes através da distribuição de renda desigual.

Uma vez que essa riqueza estava pobremente distribuída, um pequeno grupo controlava uma concentração significativa de bens e recursos. Essa vantagem permitiu à classe privilegiada viajar

41. "Com a queda do velho Lemos, no Pará, os Alcântara se mudaram da Vinte e Dois de Junho para uma das três casas iguais, a do meio, de porta, e duas janelas, nº160, na Gentil Bittencourt. [...] Longe estava da sorte dos Resendes, lemistas de cabo a rabo, hoje coitados se acabando nos Covões.". Assim trata a literatura, de um dos acontecimentos históricos mais importantes do Pará. O texto acima, extraído da obra 'Belém do Grão-Pará' de Dalcídio Jurandir (2004, p.45), mostra as famílias que faziam parte da classe dominante e que viveram glamorosamente o período da administração de Antônio Lemos, que foi de 1897 a 1910, e em situação de penúria após o declínio econômico da borracha e queda de Lemos, que terminou com a sua expulsão da cidade e o incêndio de seu jornal A Província do Pará.

e adquirir experiência na Europa, onde foi exposta às tendências sociais, culturais e intelectuais do continente. [...]. Paraenses e amazonenses com recursos, provavelmente visitaram a Europa mais de uma vez, já que esta era, se não geograficamente, mas espiritualmente mais próxima que o Rio de Janeiro. A disponibilidade da rápida navegação a vapor tornou a travessia do Atlântico menos difícil. Muitos foram enquanto jovens para estudar e/ou viajar no continente, depois já adultos, para férias ou negócios. Belém e Manaus não apenas imitaram a reconstrução de Paris feita pelo Barão Haussman e ainda o espaço de floresta urbana do Bois de Bologne, como também abraçaram a noção da França enquanto fonte cultural da qual todas as ideias afluíam. (ORUM, 2012, p. 3-4).

No entanto essa atmosfera de modernidade implantada em uma Amazônia culta e intelectualmente preparada para absorver a cultura e o estilo de vida europeu, teve seus dias contados a partir da quebra de exclusividade na produção da borracha, que se deu com o contrabando, feito pelos ingleses, de mudas de seringueira para serem plantadas racionalmente na Malásia, nos chamados seringais de cultivo. Com isso, a produção na Malásia destacou-se em quantidade e qualidade, superando a produção dos seringais nativos da Amazônia e conquistando definitivamente o mercado internacional. Assim acabava o ciclo da borracha marcado pela sofisticação, opulência e ostentação. Agora restava a falência da classe até então endinheirada e a derrocada da era Lemista<sup>41</sup>.

Os lucros substanciais do boom da borracha, como toda economia baseada em recursos primários, foram cíclicos. Em pouco menos de uma geração a Amazônia passou de provedora de 88% a 10% do abastecimento de borracha mundial. A maioria dos historiadores já considerara a região sem importância econômica depois do severo declínio no preço do mercado de 1910-1911 (Ibid., p.16).

Sarges (2010), diz que o extrativismo na Amazônia foi a base de uma economia predominantemente de exportação. "A partir dessa tradição de relacionamento comercial com o exterior, a produção regional sempre esteve sujeita às oscilações do mercado internacional consumidor, além das crises internas que atingiram essa economia" (SARGES, 2010, p.91).

De acordo com Wilma Leitão (2010), o mercado do Ver-o-Peso é “um ambiente comercial por excelência. Todos que frequentam aquela praça de mercado pretendem uma negociação”. O Ver-o-Peso continua sendo um entreposto não somente comercial, mas também cultural. Seu espaço se tornou o suporte que guarda as impressões que apenas o tempo é capaz de esgotar para dar seguimento a novas inserções. Sua (des)ordem é reordenada em novas organizações, criando repetidos processos que mantêm relações entre antigas e novas práticas.

Vemos isso na venda de produtos inseridos num hábito de consumo particular à cultura paraense e que resiste no mercado informal – como lamparina, ralador de coco, ratoeira, pente fino de chifre de boi; além do feijão, arroz e milho no saco de sarrapilheira vendidos a granel; das barracas de ervas, artesanatos, artigos de Umbanda e diversos outros produtos vindos de pequenos municípios do interior do estado.

Esses múltiplos usos, práticas e saberes coletivos ganham materialidade no aglomerado que se espalha ao longo da territorialidade espalmada e movente, que vai além dos rios que a cercam e a mantêm aberta a todas as ancoragens. O rio faz infinitos fluxos num trazer-levar construindo confluência entre as margens da floresta e da cidade.

Leitão (2010) evidencia a importância do Ver-o-Peso na liminaridade rural/urbano. “A observação nas feiras e mercados permite identificar a produção e manutenção de práticas e saberes ‘ribeirinhos’ em ambientes urbanos” (LEITÃO, 2010, p. 25). Sua localização na foz dos rios Amazonas e Guamá umedece esta proximidade.

Há muitas feiras no Ver-o-Peso e a melhor maneira de conhecê-las é percorrendo suas vielas e barracas. Este mercado a céu aberto tem na verdade muitos horários e pequenas feiras dentro dele. Horários e feiras se entrecruzam, opõem-se, entreadjudam-se e, ao mesmo tempo, permanecem eles mesmos com seus códigos, suas estéticas e moralidade (LEITÃO, 2010, p. 47).

42. Richard Schechner caracteriza ritual como aquilo visto, ouvido e/ou praticado em determinado espaço ou espaço-tempo, por pessoas ou animais em forma de indivíduo, grupo ou cultura, conduzido por uma dinâmica, abordando e promulgando mudanças por meio de suas estruturas, funções, processos e experiências. É aplicado em estudos correlacionados, como é o caso da performance (“ritualização de sons e gestos [...] comportamento altamente estilizado [...] ou pode ser congruente ao comportamento da vida diária” - SCHECHNER apud LIGIÉRO, 2012, p.49); cujo entendimento parte da definição de ritual como ação.

43. Ver: SANTOS, Milton. *Metamorfose do espaço habitado*. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 25.

### O espaço estético-social do Ver-o-Peso na dimensão da cidade

Na imensidão do Ver-o-Peso, intervenções cotidianas acontecem através de diferentes rituais<sup>42</sup>. Falam sobre a cidade, revelando períodos diversos de sua história. Isso o recria no momento atual, coatuando com seus vestígios arquitetônicos, que ainda resistem em nichos de uma memória predestinada ao esquecimento. “Todavia, estamos acostumados a pensar que o passado está morto, e que nada do passado pode ser também presente.” (RUSSEL apud SANTOS, 1997, p. 9).

O passado passou, e só o presente é real, mas a atualidade do espaço tem isto de singular: ela é formada de momentos que foram, estando agora cristalizados como objetos geográficos atuais; essas formas-objetos, tempo passado, são igualmente tempo presente enquanto formas que abrigam uma essência dada pelo fracionamento da sociedade total. Por isso, o momento passado está morto como “tempo”, não, porém como “espaço”; o momento passado, já não é, nem voltará a ser, mas sua objetivação não equivale totalmente ao passado, uma vez que está sempre aqui e participa da vida atual como forma indispensável à realização social. (SANTOS, 1997, p. 10).

Toda a profusão de paisagens mostra *um sistema formado por coisas*<sup>43</sup> que ocupam a dimensão da cidade, mantendo equidistante seu espaço relacional local da dimensão global. Há, na realidade, de maneira evidente, um dinâmico e permanente estado de relacionalidade, pois em cada espaço de paisagens existem registros da presença da sociedade em constante movimento. A sociedade é por si só um conjunto de possibilidades que realiza cotidianamente uma interconecção mediando unidade e pluralidade na construção do diverso.

O universo espalmado e movente do Ver-o-Peso é a própria diversidade que reúne estados de coisas e relações, impulsionadas por uma constância de representações. Nessa dinamicidade ocorrem manifestações

resultantes de fenômenos assimilados ao longo da história, criados e interpretados por códigos, com infinitas possibilidades de significação. Perceber esses significados requer construir processos que permanecerão abertos a constantes ressignificações e interpretações. Nas palavras de Milton Santos (1997):

A percepção é sempre um processo seletivo de apreensão. Se a realidade é apenas uma, cada pessoa a vê de forma diferenciada; dessa forma a visão pelo homem das coisas materiais é sempre deformada. Nossa tarefa é a de ultrapassar a paisagem como aspecto, para chegar ao seu significado (Ibid., 1997, p. 62).

Os estudos sobre esse lugar de comércio e de muitas outras relações não se esgotam aí. Aspectos de sua paisagem cultural têm ampliado as releituras de quem o percebe esteticamente. Registos imagéticos realizados nos séculos XVI, XVII, XVIII – como pintura, desenho, gravura e fotografia – são mais que objetos artísticos, tornam-se documentos históricos que vão relatar e eternizar um fato, um acontecimento histórico e artístico.

O estado da arte voltado para o Ver-o-Peso tem seus registros desde o fim do século XIX, com “as primeiras imagens da Docca do Ver-o-Peso, ainda sem o Mercado de Ferro, impressas em cartões postais” (LIMA, p.71, 2010).

Depois de 292 anos da chegada dos portugueses e da construção do Forte do Presépio, Theodoro Braga pinta a “Fundação da Cidade de Belém”<sup>44</sup>. Nela, o artista compõe (a partir de documentos escritos) a visualidade de um ambiente recriado, idealizado de como poderia ter sido de fato o lugar e a ocasião da chegada dos portugueses em terras dos povos nativos. A pintura mostra o encontro do povo Tupinambá com os portugueses, a construção do Forte do Presépio em taipa<sup>45</sup>, a baía do Guajará e a foz do igarapé do Pirí com indicação da mata nativa. Nesta pintura, há uma interpretação de como poderia ter sido o lugar mais remoto onde mais tarde o Ver-o-Peso e suas feiras começariam a se espalmar até os dias atuais.

44. Pintura de autoria de Theodoro Braga, óleo sobre tela, com dimensão de 2260 x 5004 mm, de 1908. Essa obra faz parte do acervo do Museu de Arte de Belém (Catálogo Belém – Cenas e Imagens, Caminhos da Cultura, 1994). Prefeitura Municipal de Belém, Fundação Cultural do Município de Belém.

45. Sistema construtivo usado na execução de paredes e muros que emprega como material de construção básico a terra argilosa, umedecida ou molhada, sem nenhum beneficiamento anterior. Outros materiais, como areia, cal, cascalho, fibras vegetais e estrume animal, podem ser adicionados a terra, dando maior plasticidade e resistência à taipa. (Série Restauro, p. 494, 2006).

46. Belém do Pará  
[...] Me obrigarás a novas saudades  
Nunca mais me esquecerei do teu Largo de Sé  
Com a fé maciça de tuas maravilhosas igrejas barrocas  
E o renque ajoelhado de sobradinhos coloniais tão  
bonitinhos  
Nunca mais esquecerei  
Das velas encarnada  
Verdes  
Azuis  
Na Doca do Ver-o-Peso  
Nunca mais [...]  
(LIMA, p.73, 2010 apud BANDEIRA, 1981).

Outros registros fotográficos serão feitos ao longo do século XX, sendo que em 1927 Mario de Andrade, ao passar por Belém, registra imagens do “interior do Mercado de Carne e a Doca do Ver-o-Peso. Também escreveu uma pequena prosa, em que menciona a “lverdeza” das velas coloridas na doca e o cheiro acre do mercado” (Ibid., p.73, 2010). Manuel Bandeira (1886-1968) também passou por aqui no mesmo ano e escreveu o poema “Belém do Pará”<sup>46</sup>, um típico poema a uma típica cidade e seu conjunto de casarios antigos. Na década de 1940, as fotografias de Pierre Verger (1902-1996) e Michel Gauterhot (1910-1996) marcam a história da fotografia no Pará. Nas décadas 1930 e 1940 Antonieta Feio e Waldemar da Costa Guimarães (1904-1982), representantes da pintura modernista no Norte, traduzem imagetivamente a paisagem cotidiana de Belém (LIMA, 2010 apud, FERNANDES, p.75, 2007).

A literatura também constrói importantes referências para a área de estudos artísticos e culturais do Pará. Bruno de Meneses adequou seus princípios modernistas para recriar realidade local, escreve em 1959 sua obra “São Benedito da Praia – folclore do Ver-o-Peso”. A prosa “Belém do Grão Pará”, de Dalcídio Jurandir, é editada em 1960. A “Gostosa Belém de Outrora”, de Campos Ribeiro em 1966; “Aruanda Banho de Cheiro”, de Eneida de Moraes, em 1962, e a obra de José Ildone, “Chão d’água”, em 1979. “[...] abordam o Ver-o-Peso em crônicas urbanas, mesclando memória afetiva, registros históricos e cotidianos em forma de prosa [...]” (LIMA, p.73-74, 2010). João de Jesus Paes Loureiro e Max Martins (1926-2009) trazem um outro lado do Ver-o-Peso, onde as diferenças sociais e culturais denunciam a condição e a relação do sujeito com o lugar. Em 1983, Paes Loureiro escreve, “[...] patamar de urubus [...] festa dos vermes. Lama”; Max Martins, em seu poema de 1992, denuncia, [...] “No mercado deixa o peixe. No mercado encontra a fome [...]” (Ibid., p.74-75, 2010). Sobre o Ver-o-Peso se destaca ainda os estudos “na arquitetura (MALHEIROS, 1996),



fotografia (BRAGA, 2008), cinema (GUEDES et.al., 1984), no teatro (SALLES, 1981), além de infindáveis referências na prosa e poesia musicadas ou não” (Ibid., p.22, 2010).

Certamente a poética construída nesse período passaria por transformações, mas não deixaria de influenciar a produção artística posterior. Artistas com diversas atuações encontrariam no Ver-o-Peso ainda mais inspiração, muitos deles atravessariam décadas na tentativa de decifrar os segredos moventes desse corpo espalmado. O cinema dos documentaristas Sônia Freitas, Januário Guedes e Peter Roland mostra “Ver-o-Peso” em 1984 aos olhos do cais, que recebe todos daqui e de terras estrangeiras, num caos particular. Enquanto o Grupo de Teatro Experiência há aproximadamente 31 anos encena “Verde Ver-o-Peso”, uma crítica bem humorada do cotidiano da feira, incluindo não só representações da cultura regional como também críticas político-sociais do dia a dia de seus trabalhadores. Em 1987, o cantor Pinduca grava a música “Feira do Ver-o-Peso” em seu 16º disco, um exemplo do carimbó urbanizado, em que apresenta o espaço como uma identidade de Belém. Em 1992, a banda Mosaico de Ravena grava Cave Canem, o álbum trouxe a faixa Belém-Pará-Brasil, composição do vocalista Edmar da Rocha que se tornaria hino da crítica social aos rumos que a capital tomara, incluindo o Ver-o-Peso como um dos ícones culturais que não poderia ser destruído pelas intenções do capital neoliberal, e seria regravaada pela banda ao retornar a Belém no álbum Memorial, em 2007.

A arte contemporânea adentra o Ver-o-Peso justamente na década de 1990, demarcando um novo território de apropriação artística que misturaria elementos das artes cênicas e visuais às novas formas de intervenção urbana. Paula Sampaio, Berna Reale, Armando Sobral, QUALQUER QUOLETIVO são alguns nomes das novas formas de criação artística paraense voltadas para a cidade. Colocam como temática a condição humana e o Ver-o-Peso. O lugar

de muitas histórias, acontecimentos e identidades reconhecido como lugar de trabalho, de passagem, marginal, de criação, de expressão, sendo o lugar próprio da arte e de seus fluxos.

Em 2006, dentro do Projeto Folhas Impressas, Paula Sampaio publica a “Folha do Ver-o-Peso”, após incursões pelos principais sítios históricos de Belém (bairros da Campina, do Comércio e da Cidade Velha), a artista adentra a feira para compor uma folha sobre as transformações no cotidiano, nas relações de trabalho e na memória do lugar. Berna Reale escancara em 2009 o descaso humano, mesmo “Quando Todos Calam!” ela performa deitada à beira do cais do Ver-o-Peso, nua, sustentando vísceras de animais no corpo e atraindo urubus famintos. Em 2010, Armando Sobral instala urnas ao longo da Pedra do Ver-o-Peso e expõe mantas de carne de pirarucu; o trabalho (Prêmio Funarte de Arte Contemporânea) compõe a série “Labirinto Ver-o-Peso” a partir de esculturas em cerâmica e xilogravuras em grandes dimensões. Há quase 20 anos o artista pesquisa sobre a feira, este ano trouxe junto às suas “Notas sobre o Esquecimento, Caderno das Águas e Outras Páginas”, artefatos cotidianos, muitas vezes invisíveis, recolhidos no Ver-o-Peso para discutir memória, esquecimento e transitoriedade. Em 2012, Lucas Gouvêa protagoniza “Um surto Psicótico – Ver-o-Peso”, vídeo-performance-experimentação na madrugada marginal da feira; sob entorpecências, gritos, devaneios, brigas, dúvida tanto o performer quanto os frequentadores do lugar confessam seus medos particulares. Lucas é filmado por Matheus Moura, ambos integrantes do Projeto Jamcine, idealizado por QUALQUER QUOLETIVO.

O Ver-o-Peso encontra-se, então, como um espaço estético-social para além da dimensão materializada da cidade, invadindo a dimensão intuitiva e abstraída da arte. Evidencia-se por estar/ser o centro da cidade, mas tem situados em suas margens evidências da periferia, que se caracteriza por uma imagem entrecortada pontuando suas

trajetórias histórica, cultural e social. Mergulhados na atmosfera de natureza diversa, os sujeitos atuam e coatuam compondo um cenário abundante de sons e imagens produzidas em uma fusão de fragmentos. O diverso e o caótico constroem a paisagem que segue ao longo do dia construindo fronteiras imaginárias vindas de várias entranças.

Irene Machado (2001) parte do campo da Semiótica da Cultura, apropriando-se do conceito de fronteira para compreender a dinâmica dos fenômenos culturais.

[...] *fronteræes* sobre todo zona de conflictos, de concentraci3n de signos [...]. *Frontera* es ante todo el mecanismo responsable la dinámica de los fenómenos culturales, no una línea divisoria que, una vez establecida, necesita ser derrocada para permitir las aproximaciones entre los elementos envueltos. Entendida como filtro, la *frontera* une en vez de separar. [...] *Frontera* aquí es un mecanismo semiótico sine cual no es posible hablar de semiosis ni de ninguna forma de mediación. (Ibid., 2001, p. 20-21).

Há várias fronteiras no Ver-o-Peso e são nítidas suas existências. Estas medeiam encontros de signos que traçam seus percursos através de sucessivas ilhas de conflitos. O caos/ordem ou (des-) ordem são estabelecidos por meio das regras da ordem global, cultural e econômica, determinando diretamente a dinâmica do lugar. Todas se evidenciam por meio das inúmeras perspectivas lançadas em seus lugares onde cocriam e traduzem – como as novas formas de concebê-los, reinventá-los, desconstruí-los, multiplicá-los, subordiná-los, padronizá-los, marginalizá-los, pois resultam dos possíveis modos de vê-los e deles se apropriar.

Uma zona de conflito aparente é a desordem na forma de ocupação dos espaços da imensidão espalmado e movente do Ver-o-Peso. Mostra-se como um reflexo da demarcação preestabelecida que os sujeitos ritualizam para que a dimensão do lugar e da paisagem siga numa dinâmica ao mesmo tempo particular e pluridentitária. “A

diversidade de situações sociais que o mercado apresenta pode parecer um problema para alguns quando não se entende como as relações e as categorias estão organizadas” (LEITÃO, 2010, p. 26). Mais do que isso: há na atmosfera do lugar um estado de compulsão dramática estilhaçada também através de seu *continuum imagético e sonoro*.

### **Intervenções cotidianas temporárias-permanente**

Obrar o Ver-o-Peso revela o sub-trabalho, a sobrevida. A obra-trabalho-labor se mistura ao obrar-fabricar-defecar na imensidão do Ver-o-Peso. Espalmados estão os corpos assoberbados pelo trabalho ou ausência dele. A marca humana e movente perambula pelo *através* em paralelo à realidade forjada diariamente.

Hannah Arendt (2007), fala da existência de três atividades humanas: trabalho, obra, ação, que correspondem a três condições humanas: vida, pertencer-ao-mundo e pluralidade. Segundo Arendt “[...] a condição humana do trabalho é a própria vida [...] a condição humana da obra é pertencer-ao-mundo” (ARENDR, 2007, p.9). Portanto, trabalho e obra pertencem ao mundo. O Ver-o-Peso vive em um estado de trabalho. Vive também uma condição de obrar cotidianamente no sentido de produzir, fabricar tudo que possa ser dejetado, resto a exalar o fétido - rejeitos que provocam repulsa e negação.

A grande obra do Ver-o-Peso está no obrar o espaço, inundar sua superfície e adentrar suas entranhas com o odor vindo de sua mundanidade justificada por seu corpo espalmado movente.

Em sua imensidão, existe um não lugar<sup>47</sup> que abriga o impessoal, o abandono, o caótico porque é privado ao *não-sujeito*, gerado pela especulação das existências, pela manipulação da realidade, pela crise das identidades, pelo controle da gestão pública que o condena a uma sobrevida e que o enquadra como descontrole social.

47. Flávia Rieth, a partir do conceito de não lugar de Marc Augé (1994), nos diz: “[...] os não lugares não se definem como identitários, relacionais ou históricos. Através dos não lugares se descortina um mundo provisório e efêmero, comprometido com o transitório e com a solidão. Os não lugares são a medida de uma época que se caracteriza pelo excesso factual, superabundância espacial e individualização das referências, muito embora os lugares e não lugares sejam polaridades fugidias” (RIETH, p. 271, 1995).

O Ver-o-Peso reflete a imagem ampliada da cidade amotinada. De perto, assume uma forma imprecisa e absolutamente desordenada. Sua imagem aglomera um efeito devastador que por si só fala da condição social dos sujeitos que dali sobrevivem, diante da realidade que instituiu a exclusão como condição social.

Uma intensa movimentação de pessoas encobre outras atividades que se desenvolvem no local: [...] o contrabando de animais silvestres, drogas e afins, a prostituição, além de pequenos furtos [...] É o território dos boêmios, homens e mulheres da noite, dos meninos e meninas de rua que irão escolher um local para passarem a noite, dividir os lucros do dia e '*cheirar cola*'. (CAMPELO, 2010, p. 49).

Há também outro fenômeno que reflete localmente uma questão global, a qual é necessário fazer referência: trata-se do processo de desestruturação do mercado de trabalho que causou uma grande fragilidade no meio social, transformando o que era aparentemente provisório em situação permanente, legitimando com isso a institucionalização da precarização do trabalho.

Essa condição fica evidenciada na área comercial de Belém, situada em parte do Centro Histórico da cidade – ocupado por vendedores ambulantes que obstruem o espaço de ir e vir dos pedestres, comercializando aparelhos eletroeletrônicos, mídias e roupas piratas, toda espécie de miudezas, objetos de uso domésticos feitos artesanalmente, alimentação, essências e ervas curativas da Amazônia, dentre outros produtos – em condições de higiene precárias.

O inchaço caótico no centro comercial de Belém mostra a outra margem da imensidão do Ver-o-Peso. O trabalho provisório-permanente<sup>48</sup> se estabeleceu e se transformou em uma cultura organizacional, capaz de provocar intervenções/apropriações urbanas coletivas, regidas pelos códigos culturais e sociais.

48. De acordo com Luiz Paulo Oliveira, *trabalho provisório-permanente* é a condição provisória enfrentada pelo trabalhador resultante da desestabilização do mercado de trabalho (OLIVEIRA, 2005, p. 237).

Os produtos populares estão na trajetória cotidiana como interferências perturbadoras estético-espaciais, abertas a outras tantas interferências dos sujeitos envolvidos – personagens que criam e recriam infindáveis paisagens instantâneas de múltiplas dimensões e identidades, sempre frequentes nos espaços de feiras e comércios de qualquer cidade.

É justamente por conta das urgências do presente que o discurso neoliberal afirma a necessidade de positivar o desmonte da sociedade salarial, e para isso, é preciso forjar uma nova cultura do trabalho sustentada em valores que afirme o engajamento pessoal do trabalhador no processo de trabalho e na 'desconstrução' da noção de trabalho assalariado, mas protegido, em outras palavras, do emprego com carteira assinada; no seu lugar o autoemprego ou o par empregabilidade/empreendedorismo ocupa o núcleo central da moderna forma de trabalho do capitalismo flexível. (OLIVEIRA, 2005, p.15-16).

No Brasil, a nova cultura do trabalho de que fala Oliveira passou a ser representada por uma nova modalidade – o microempreendedor individual – lançada em 2009 pelo Governo Federal. Agora, o trabalhador temporário-permanente pode se tornar um empresário enquadrado no Simples Nacional. Com isso, terá seu negócio formalizado, adquirindo grandes facilidades que o colocarão como um empreendedor e não mais como alguém pertencente ao mundo do trabalho não legalizado.

A cultura do autoemprego defendida pelo capitalismo flexível, ao ser institucionalizado, torna-se estratégia do Estado de adaptação às regras neoliberais da economia mundial. O movimento crescente do trabalho temporário-permanente ao longo do século XX e na primeira década do século XXI demonstra a atitude neoliberal em legitimar a informalidade, causando de certa forma uma inversão nas relações de trabalho e consolidando formas e relações

desprotegidas socialmente. Aparentemente, o Estado destituiu sua responsabilidade em promover a seguridade social e atuar contra a exploração do trabalho humano e o desemprego, que ainda existem em índices preocupantes no país.

Orientada pelos interesses do mercado, a imagem da cidade, onde foi plantado o Ver-o-Peso, emerge de seu marco de fundação à beira de um abismo de águas abundantes. Visto de longe, assume ares de modernidade, mas de perto se tornou uma passagem, um labirinto, uma cópia de qualquer lugar de chegada ou partida. Conceber a cidade passou a ser a tarefa de um tempo preciso e voraz que, alheio ao espaço e ao sujeito, forjou-a em uma lógica distante de sua realidade cultural, social e ambiental.

[...] o espaço social distingue-se das formas vazias pelo próprio fato de sua cumplicidade com a estrutura social. Eis porque, com o desenvolvimento das forças produtivas e a extensão da divisão do trabalho, o espaço é manipulado para aprofundar as diferenças de classe. Esta mesma evolução acarreta um movimento paradoxal: o espaço que une e separa os homens. O espaço que, para o processo produtivo, une os homens, é o espaço que, por esse mesmo processo produtivo separa. [...] O que une, no espaço, é sua função de mercadoria, ou de dado fundamental na produção de mercadoria. O espaço, portanto, reúne homens tão fetichizados quanto a mercadoria que eles vêm produzir nele. Mercadorias eles próprios, sua alienação faz de cada homem um outro homem. (SANTOS, 1997, p.21-22).

Nas relações estabelecidas junto aos trabalhadores do comércio informal do Ver-o-Peso e seu corpo espalmado movente estão contidas representações de uma ordem econômica dominante, padronizadora dos meios que impõem poder e regras aos sujeitos. No entanto, em sua condição de assimiladores, estes subvertem a ordem por meio de sua capacidade de inventividade e de suas próprias referências culturais.

Quando De Certeau (2008) analisa as imposições das culturas exógenas sobre as populações tradicionais durante um processo de colonização, aponta as transformações que estas realizavam nas *representações ou leis que*

*lhes eram impostas.* Certamente construíam algo diferente do que o *colonizador julgava obter por elas.* Presos à condição de dominados, as etnias, compreendidas como *referências estranhas*, introjetavam o poder em seus rituais somente a partir do momento em que o subvertiam. “Seu modo de usar a ordem dominante exercia o seu poder, que não tinha meios para recusar; a esse poder escapava sem deixá-lo” (DE CERTEAU, 2008, p.39-49). Portanto, desconstruir a cultura dominante passa a ser uma estratégia de adequação e, ao mesmo tempo, resistência às condições impostas.

De Certeau traz as relações de domínio e poder ocorridas na colonização comparando as relações entre sujeito, produto e consumo como *definidas e ocupadas pelo sistema de produção.* Nessa relação de domínio – como na colonização – desconstruir o poder se dá agora com a ressignificação do consumo. O que poderia estabelecer uma relação óbvia de dependência, controle e domínio, mostra-se vulnerável às intervenções e adequações e aos ajustes dessa relação, revelando assim o que as classes populares realizam diante das “culturas difundidas e impostas pelas ‘elites’ produtoras de linguagem” (Ibid., 2008, p.40).

Descolamos essas percepções para a dimensão do mercado de trabalho no que diz respeito à condição provisória-permanente dos trabalhadores situados no Ver-o-Peso. Enquanto consumidores de produtos impostos pela ordem econômica dominante reproduzem e intercedem para o consumo popular suas representações e comportamentos assim como seus produtos.

O direito ao trabalho como elemento de integração dos sujeitos à sociedade, o qual assegura a cada trabalhador direitos sociais, e o estatuto de cidadão tem sido o alvo de desregulamentação por parte das políticas neoliberais nos países centrais e nos países latinoamericanos (OLIVEIRA, 1995, p.13). É nesse drama da sociedade que



se encontram submersos a pobreza, a cidadania e o trabalho. A condição precária de trabalho torna-se permanente e insegura, gerando um modo de dominação institucionalizada.

A imagem da cidade de Belém já não é a imagem da chegada. Tornou-se um entreposto que une seu lugar de origem à fusão de outros lugares e outras identidades. A imagem da cidade se dilui em cada tempo para assumir em forma deformada e corrompida uma imagem fiel à tradição, à história, à cultura que a identificariam como um lugar de referência.

49. Em uma das várias reflexões sobre simulação e simulacro, Baudrillard nos fala da representação, que "em sua tentativa de absorver a simulação como falsa representação, faz com que a simulação envolva o próprio edifício da representação como simulacro [...]. Já as imagens elas dissimulam, são assassinas do real. [...] Em suas fases, a imagem é reflexo de uma realidade profunda; ela mascara e deforma uma realidade profunda; ela mascara a ausência de uma realidade; ela não tem relação com qualquer realidade: ela é seu próprio simulacro puro." (BAUDRILLARD, 1981 p.12-13 ).

O Ver-o-Peso traduz a imagem de uma cidade que se perdeu no tempo, assumindo um simulacro<sup>49</sup> que o mantém único, exótico, mas contraditório. Nele está o que restou da permanente mestiçagem cultural e que passa a ser valorado como produto por conta da mundialização. Esta se apropria de suas tradições culturais para submetê-las às determinações do mercado global.

### **Anatomia de um Corpo Espalmado Movente**

Estas pulsações me levam a propor, assim, os primeiros apontamentos do que seria um Corpo Espalmado Movente – conceito proposto neste trabalho.

– Geograficamente, o complexo tombado do Ver-o-Peso e seu centro comercial; poeticamente, a imensidão guardada no Ver-o-Peso;

– A metaforização de um organismo espalhado, multiplicado;

– Ambiente em expansão regida por suas movências;

– Espaço estilhaçado de histórias e memórias;

- Espaço-Lugar físico + orgânico + subjetivo;
- Espaço-Corpo urbano + humano;
- Espaço-Corpo-Margem de transições e fronteiras borradas;
- Espaço mundano e plural;
- Espaço obrado;
- Espaço margeado de odores, sentidos, silêncios, vozes, ruídos, umidescências, transições, transgressões,

suores, pulsações, sofreguidão.

Que começa a ser construído a partir da memória de minha infância em Cametá, quando minha mãe se referia à palma de sua mão para exemplificar lugares amplos, explicar sobre a grandiosidade de objetos ou referir-se a algo espalhado, cujo fim não se sabia.

**Paisagem Visual** ■ O espaço urbano  
na criação de traduções imagéticas

Um campo de possibilidades abre-se diante do que vejo através das buscas de perto e de dentro no corpo espalmado movente do Ver-o-Peso. Com esse entendimento reinício, assinalando o quanto as traduções imagéticas, percebidas nesse lugar enquanto metáforas espaciais, nos dão “múltiplas interpretações possíveis – processos de interferência, mistura e incorporação [...]” (PEIXOTO, 2003, p. 243), pois “uma imagem nunca está só. O que conta é a relação entre imagens [...]” (DELEUZE, 1992, p. 69).

Mas como encontrar sua própria imagem na desordem das imagens? Como fabricar imagens que fiquem, que deixem rastros? Não há mais imagens simples, elas estão todas imbricadas. Cadeias de imagens escravas umas das outras, sobre os quais perdemos todo o poder. Cada um de nós então é uma interrupção potencial: *une image juste/juste une image.*” (PEIXOTO, p. 242, 2003).

A imagem de matriz fotográfica, ao se tornar a linguagem de apropriação da realidade, também se torna o método de busca, apreensão, fragmentação e interferência do cotidiano. Estar perto e dentro através da imagem fotográfica revela esse instante um todo fragmentado até então imperceptível, que diz, mesmo assim, sobre a essência do lugar em sua totalidade.

Na imensidão espalmada e movente pulsa um contínuo estado de passagem. O lugar cocriado pelos sujeitos que ali trabalham, transitam, consomem, aglutina uma cultura marcada por intensa representação visualmente conflituosa enquanto ordem estabelecida para o uso do espaço. Sua paisagem visual é tão ampliada quanto sua paisagem sonora. A profusão visual aliada ao intenso calor causa inicialmente um estado de torpor diante da diversidade de produtos ali comercializados e do contingente humano que para ali é atraído diariamente.

50. Tomo o que Deleuze (1996) compreende por Corpo sem Órgãos (CsO) para dar ao corpo espalmado movente outros sentidos e características, considerando as representações de suas várias realidades. Assim aproximo o corpo deleuziano do corpo espalmado movente do Ver-o-Peso, por este também ser um “[...] *corpo hipocôndriaco*, cujos órgãos são destruídos, a destruição já está concluída, nada mais acontece; [...] *corpo paranóico*, cujos órgãos não cessam de ser atacados por influências, mas também restaurados por energias exteriores; [...] *corpo masoquista*, mal compreendido a partir da dor e que é antes de mais nada uma questão de CsO; ele se deixa costurar por seu sádico ou por sua puta, costurar os olhos, o ânus, a uretra, os seios, o nariz; deixa-se suspender para interromper o exercício dos órgãos, esfolar como se os órgãos se colassem na pele, enrabar, asfixiar para que tudo seja selado e bem fechado.” Mas o CsO de Deleuze é “[...] também pleno de alegria, de êxtase, de dança[...]” (DELEUZE, 1996, p. 9-10).

51. Termo usado por Bourdieu ao se referir à forma de ver e agir da prática científica, “...um modo de percepção, um conjunto de princípios de visão e de divisão, a única maneira de o adquirir é a de o ver operar praticamente...”. Aqui utilizamos para representar o que compreendemos sobre a forma de ver e agir no cotidiano do Ver-o-Peso. (BOURDIEU, p. 22, 1989).

Realizar uma tradução visual utilizando metáforas espaciais do imenso Ver-o-Peso, amplia as possibilidades criativas e inventivas e marca sempre um necessário retorno ao seu interior, suas bordas e fronteiras, pois é grande a intensidade de elementos visuais existentes e das várias paisagens construídas ao longo do dia, que compõem e se decompõem na manutenção cotidiana de sua dinâmica totalidade.

Incorporada por uma incessante vitalidade, a paisagem visual ao se acomodar no leito urbano daquele corpo<sup>50</sup> multifacetado, abstrato, assimétrico, adquire tal organicidade como num espaço-habitat do gigantesco corpo espalmado movente que se multiplica geometricamente, replicando seu *habitus*<sup>51</sup>.

Esse modo de fazer/perceber descreve o efeito produzido pela precária condição humana forjada no lugar de fronteira – vivido e praticado através dos encontros/choques culturais, sociais que acontecem em espaços similares na aparência – por compartilhar referências visuais comuns, mas que agregam estados de individualidade que se faz perceber quando consideramos suas funções e sinais específicos de suas referências.

Toda essa informação visual é facilmente obtida através dos diversos níveis da experiência direta no ato de ver, pois [...] toda a experiência visual está fortemente sujeita à interpretação individual [...] (DONDIS, 1991, p. 88).

Todos nós somos a câmara original; todos podemos armazenar e recordar, para nossa utilização e com grande eficiência visual, toda essa gama de informações visuais. As diferenças entre a câmara e o cérebro humano remetem à fidelidade da observação e à capacidade de reproduzir a informação visual. Não há dúvida de que, em ambas as áreas, o artista e a câmara são detentores de uma destreza especial (DONDIS, 1991, p.87).

A recepção-interpretação-tradução visual, realizada no corpo espalmado movente do Ver-o-Peso, fragmenta a paisagem. Assim conduzo a coleta de imagens para que siga um sentido crescente da abstração, podendo, em certo

estágio, ser identificável a partir de numa relação com o espaço e n'outras vezes atingir a abstração pura, isenta de qualquer significado que possa criar relação ou identificar o lugar da pesquisa. Com isso abstraio a paisagem visual do Ver-o-Peso a ponto de sua imagem ser-estar em qualquer lugar.

Utilizar a imagem de matriz fotográfica na releitura da paisagem visual tendo como referência os elementos visuais potencializa a abstração, pois a realidade é toda feita de visualidade, a ponto de nos permitir tatear a materialidade dos elementos. Segundo Nöth (2007), a cultura material é toda tridimensional, palpável o que não ocorre com a cultura imaterial. Isso permite “descrever a cultura como um espaço e, obviamente, descrevê-la amplamente em termos metafóricos.” (NÖTH, 2007, p. 83). Portanto, ver a realidade decodificando os elementos visuais, potencializando sua expressividade e sua ampla possibilidade compositiva só é possível com o uso de “[...] metáforas que representam conceitos abstratos na linguagem cotidiana.” (NÖTH apud, FAUCONNIER; LAKOFF, p. 84, 2007).

Neste sentido desvelo meu processo artístico para entender que a arte “preexiste em nós” (PAREYSON, apud, PROUST, 1991, p. 189) e, ao mesmo tempo, está potencializada na realidade enquanto forma e conteúdo, com suas existências vinculadas num acontecimento, num instante de uma ação, de um pensamento. “Forma e conteúdo são vistos assim na sua inseparabilidade: o conteúdo nasce como tal no próprio ato em que nasce a forma, e a forma não é mais que a expressão acabada do conteúdo” (PAREYSON, 1991, p. 56). Forma e conteúdo estão na superfície e no subsolo; estão liquefeitas enquanto veículos diluidor e coagulador dos acontecimentos, porque fazem parte do por vi do ato expressivo-inventivo-criativo. Pareyson ainda nos diz “que a atividade artística consiste propriamente no

52. Termo faz referência a uma nova atitude do sujeito diante da percepção da arte moderna, considerada arte difícil por não mais representar a realidade de forma mimética. A desautomatização permite ao sujeito uma percepção mais criteriosa e contínua. Segundo Ferrara o receptor deixa de ser espectador para ser um usuário da linguagem; são as dimensões e possibilidades desse uso que conferem significado à mensagem artística. O significado não é ou está, mas processa-se. (FERRARA, p.43, 1986).

*“formar”*, isto é, exatamente em executar, produzir e realizar que é, ao mesmo tempo, inventar, figurar, descobrir” (Ibid., p. 26).

Em minha tradução visual do corpo espalmado movente é intencional (in)acabar, adulterar, distorcer a forma para fugir do óbvio e levar a imagem ao mínimo de sugestão onde tudo pode ser. Isso está no desejo em simbiotizar som e imagem para que forma e conteúdo alcancem aderência capaz de oferecer ao receptor<sup>52</sup> percepções e sensações, provocadoras de reflexões e pensamentos críticos. Além disso, é esperado que as imagens causem percepções de ritmos/pulsações/movimentos, proporcionando inúmeras decodificações diante da profusão de elementos cruzados que se sobrepõem em imagens isoladas, agregadas, multifacetadas, fragmentadas.

### **O processo da coleta/construção de imagem**

O processo de coleta e construção das imagens foi simultâneo à captura sonora, pois “cada função está ligada ao processo e a circunstância, pois a visão não só nos oferece opções metodológicas para o resgate de informações, mas também opções que coexistem e são disponíveis e interativas ao mesmo momento” (DONDIS, 1991, p. 25).

Uma imensurável variedade de imagens iniciou o processo de chegada, corporificando-se em forma digital. Até então, as imagens ocupavam um espaço de grandes dúvidas. Qual a forma mais adequada de representar o tema em questão? Existe forma adequada? Como desencadear o processo físico de construção de imagens que terá também uma dimensão digital – considerando a feitura do ensaio audiovisual?

A imagem é uma criação pura do espírito, ela não pode nascer duma comparação, mas da aproximação de duas realidades distantes. Quanto mais longínquas e justas forem as relações que se estabelecem entre essas duas realidades, mais a imagem será forte. Duas realidades que não tenham nenhuma relação não podem ser aproximadas de modo útil [...]. Uma imagem não é forte porque é brutal e fantástica, mas porque a associação das ideias é longínqua e justa. (PEIXOTO, 2003 apud REVERDY, 2003)

Algumas tentativas foram frustrantes, houve dificuldade em perceber/apreender a imagem/forma do lugar. As imagens estavam, até então, submersas – em mim. A grande dificuldade era por em prática as ideias que pulsavam e me fazia crer que nesta pesquisa havia consistência e sentido. Inicialmente não percebia uma interligação do formato das ideias com o lugar da práxis que me permitisse dar início ao processo de construção das composições. Experimentações frustradas causaram perdas de imagens em busca daquilo que não tomava corpo.

Entendi a imensidão do corpo espalmado nesse processo de perseguição, de corporificação de suas imagens. Ao mesmo tempo em que isso acontecia, eu criava intimidade com os equipamentos e ainda experimentava acessórios que complementavam suas capacidades de registro, especialmente a câmera fotográfica-filmadora. As formas de compreensão e uso tanto do espaço quanto das técnicas de apreensão do momento me desafiaram a enxergar dentro de uma cegueira espalmada.

O uso da baixa tecnologia ficava aquém do que eu imaginava criar enquanto tradução visual do lugar. Então, utilizei artifícios para me aproximar de uma imagem plasmada, que pudesse contemplar meu desejo de algo mais pigmentado, desfocado, embrutecido, como a própria ação de obrar naquele corpo espalmado. Era a tradução consequente da pesquisa e interpretação realizadas. Quando fotografava, estavam sempre comigo e fixados à lente,



película de filme negativo, papel celofane, fita transparente autocolante e a própria mão espalmada que deixava apenas uma fresta escapar.

Toda essa busca pela imagem foi necessária para que houvesse a percepção de que há uma infinidade de entendimento acerca das coisas da vida. Era preciso esperar para encontrar a anatomia adequada, um olhar mais afinado, e afiado, que desencadeasse a poética da criação e enfim revelasse a imagem que ainda estava por vir. Era preciso desbastar o monolítico até a forma desejada começar a surgir, até poder sentir a cor, a luz, a forma, a textura, o volume da imagem de matriz fotográfica.

A ideia de ter o Ver-o-Peso como um corpo espalmado e movente se estende também às imagens fotografadas, dando assim maior densidade ao seu sentido metafórico, criando uma outra realidade que atravessasse suas já existentes.

Ter experimentado em outro tempo a tinta sobre tela em abstrações da realidade, trouxe uma certa proximidade em lidar com os elementos básicos visuais. Koestler (1964), citado por Dondis (1991,) diz que "o pensamento por conceitos surgiu do pensamento por imagens através do lento desenvolvimento dos poderes de abstração e de simbolização, assim como a escritura fonética surgiu, por processos similares, dos símbolos pictóricos e dos hieróglifos." (DONDIS, apud KOESTLER, 1991, p.14).

Dessa forma, visualizar<sup>53</sup> a realidade do corpo espalmado movente com um olhar fotográfico e ao mesmo tempo pictórico me levou naturalmente a percebê-lo plasmado a partir dos elementos da linguagem visual e vê-lo em abstrações.

53. Segundo Dondis (1991) "visualizar é ser capaz de formar imagens mentais." [...] (DONDIS, 1991, p.14).

[...] o ponto, a unidade visual mínima, o indicador e marcador de espaço; a linha, o articulador fluido e incansável da forma [...]; a forma, as formas básicas, o círculo, o quadrado, o triângulo e todas as suas infinitas variações, combinações, permutações de planos e dimensões; a direção, o impulso de movimento que incorpora e reflete o caráter das formas básicas, circulares, diagonais, perpendiculares; o tom, a presença ou a ausência de luz, através da qual enxergamos; a cor, a contraparte do tom com o acréscimo do componente cromático, o elemento visual mais expressivo e emocional; a textura, óptica ou tátil, o caráter de superfície dos materiais visuais; a escala ou proporção, a medida e o tamanho relativos; a dimensão e o movimento, ambos implícitos e expressos com a mesma frequência. São esses os elementos visuais; a partir deles obtemos matéria prima para todos os níveis de inteligência visual, e é a partir deles que se planejam e expressam todas as variedades de manifestações visuais, objetos, ambientes e experiências (Ibid., p.23).

### **O diálogo traçado com os sujeitos**

O diálogo traçado com os sujeitos e o lugar da pesquisa conspira favorável à minha inserção pelo universo amazônico/global do Ver-o-Peso. Estar nesse espaço de aprendizagem e trocas de saberes proporcionou estar envolta em seu acervo mítico, pluricultural e pluriétnico, que se revela no processo de construção das imagens a partir da abstração de sua paisagem visual.

Adentrar no lugar da pesquisa é encontrar com a imagem. É iniciá-la a fazer sua chegada. Necessário é assumir o espaço. Utilizar linhas que juntas organizam formas. Agregar cores – todas elas. A partir daí, a profusão da diversidade, da essência de muitos lugares chega por meio de recortes. É preciso causar pulsação, inserir tudo no fragmento, esquadrihar o espaço e compor a imagem sugerindo sempre uma continuidade, um *está por vir*. Também necessário é reger a profusão de signos – visível, inicialmente, enquanto forma e cor.

O cuidado em desenvolver composições sempre assimétricas indica a tendência à construção de uma imagem de pluriformas para acompanhar o marcante uso da metáfora quando geralmente se poetiza sobre o Ver-o-Peso. E com tantos fragmentos compor o todo – um todo que em seu corpo espalmado movente é somente uma parte.

Traduzir esse corpo através da imagem fotográfica é fazer um caminho inverso, seguir um percurso paralelo ao inusitado e, principalmente, abrir-se ao inesperado. Aí está o evento da cocriação. Se desprender de padrões de formas, cores, sons para não cair no óbvio é a tentativa, talvez, de criar uma antiverossimilhança, às tantas traduções feitas para representar o instante da Amazônia Paraense-Belemense e seus sinais globais, vividos no cotidiano do Ver-o-Peso.

[...] a anti-representação é, antes de tudo, negação, diferença, distância entre significante e significado, entre o que está dito e o que se quis dizer, porque a obra passa a ter sua própria linguagem, sua materialidade que é sua própria fala [...]. Em síntese, a representação remete ao todo do universo e à anti-representação sugere, alude ao outro, à diversidade do todo. (FERRARA, p.43, 1986).

A necessidade de mostrar mais a forma e cor provocou uma síntese do espaço, valorizando a composição de forma mais resolvida e com a possibilidade de ampliar as representações acerca do tema.

As primeiras imagens tiveram início a partir da apropriação absoluta do espaço. Percebe-se uma imagem com intensos fragmentos na tentativa de recriar o universo pluridimensional amazônico. O gesto intencional segue uma sequência de ações na busca por produzir a relação que ocorre entre a ação representada e aquela que é produzida no ato da representação. A imagem descobre a ação real e a plasma, pois está imersa em possibilidades.

O movente corpo espalmado do Ver-o-Peso é carregado de visualidade tátil e isso instiga o contato físico. Abstrair o universo amazônico em forma, metaforizando-o, possibilita transformar as imagens e ouvir mais atentamente seus gritos estridentes e pequenos sussurros úmidos, vindos em vozes escondidas nos desassossegados espaços de ausência.

As imagens são reveladas através do fugidio aprisionado nas estruturas de concreto ou no vento que vem da outra margem, do limo escorregadio, da teia de linhas decompostas que sustentam os corpos em forma, cor, textura, luz, plano, profundidade.

Essas experimentações/sensações reagem ao processo de construção deste trabalho. A certeza de que há ainda inúmeras possibilidades para as recriações faz com que o desejo pela busca da imagem incerta constata a força que o fenômeno estético desencadeia no processo das criações – sejam elas vindas de traduções, leituras ou releituras. O que há de mais claro depois de tudo, é que fazemos parte de um todo de cocriações.



Imagem 01: Torres do Mercado de Peixe



Imagens 02 e 03: Reforma no interior do Mercado de Peixe





Imagem 04: Boias



Imagem 05: Redes de pesca





Imagem 06: Estrutura interna (caverna) de barco

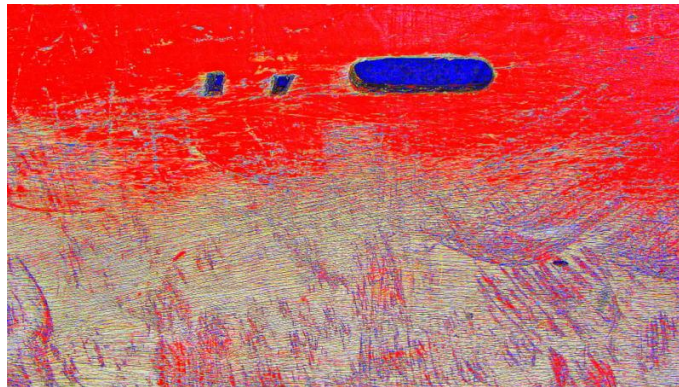


Imagem 07: Prancha



Imagem 08: Proa





Imagem 09: Pneu de proteção para casco de barco



Imagens 10 e 11: Urubus à praia



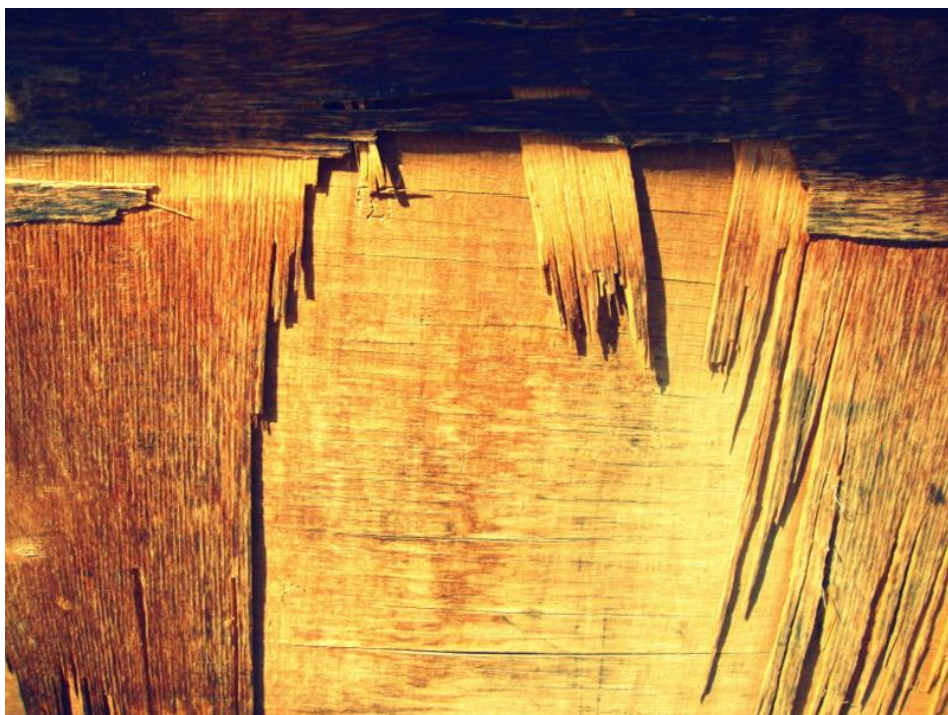


Imagem 12: Tapume cru

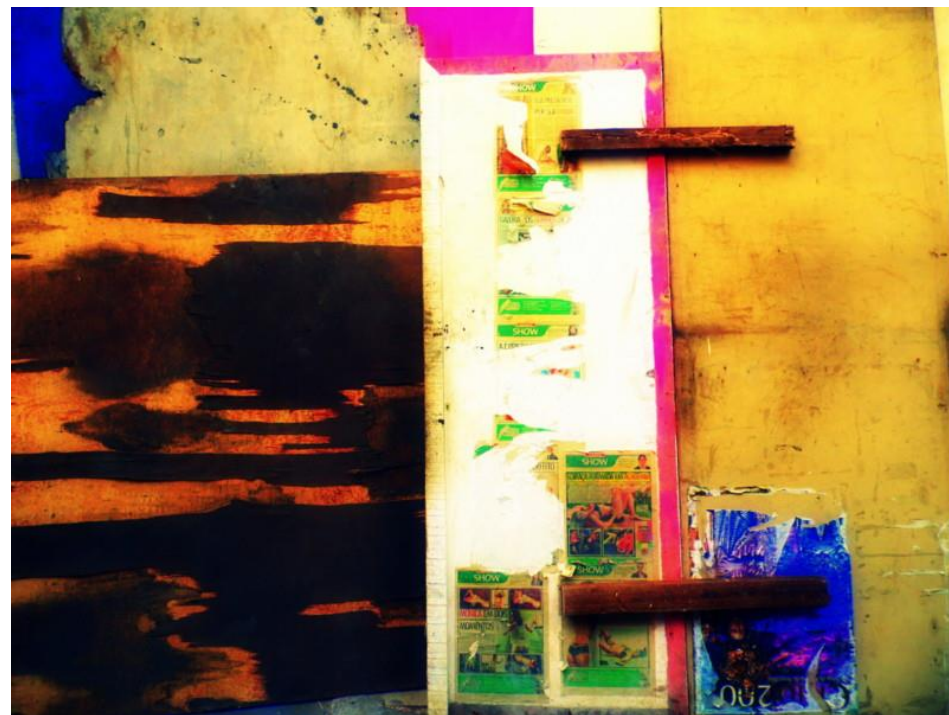


Imagem 13: Tapume colorido

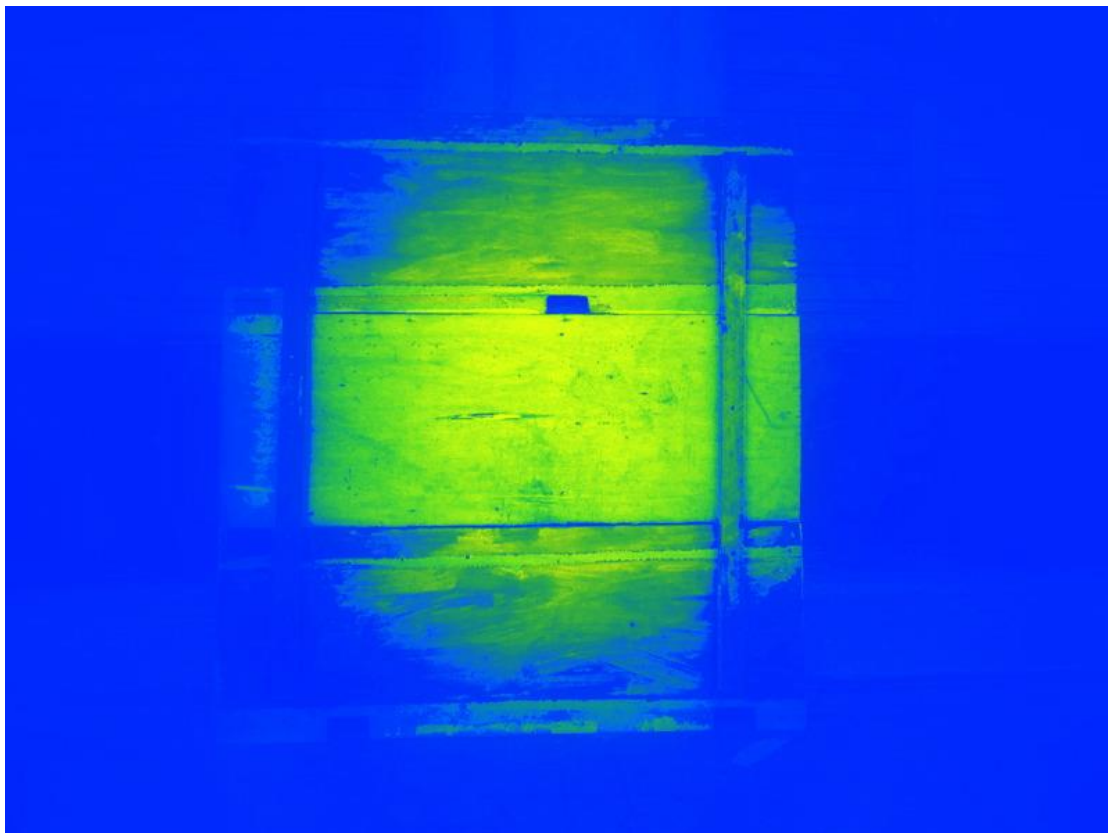
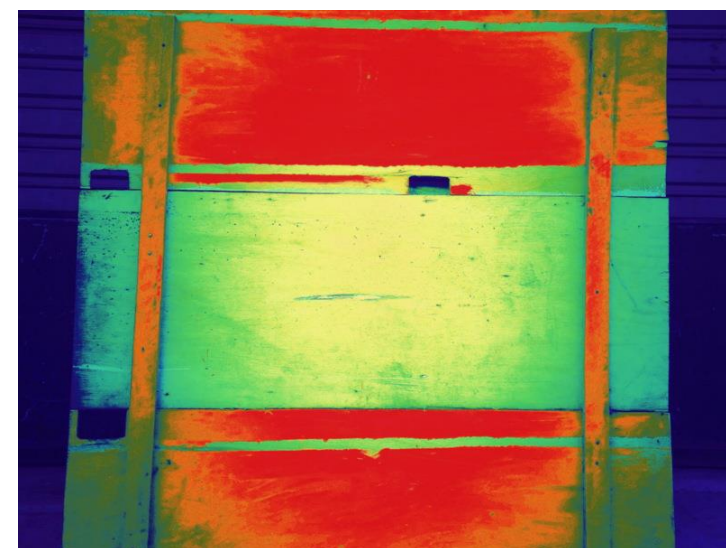


Imagem 14: Tapume colorido em centro comercial



Imagens 15 e 16: Tapume colorido em centro comercial





Imagem 17: Cabeça de boi encostada na parede do antigo necrotério, na Feira do Açáí



Imagens 18, 19 e 20: Varal em entrada de hotel  
na Boulevard Castilhos França



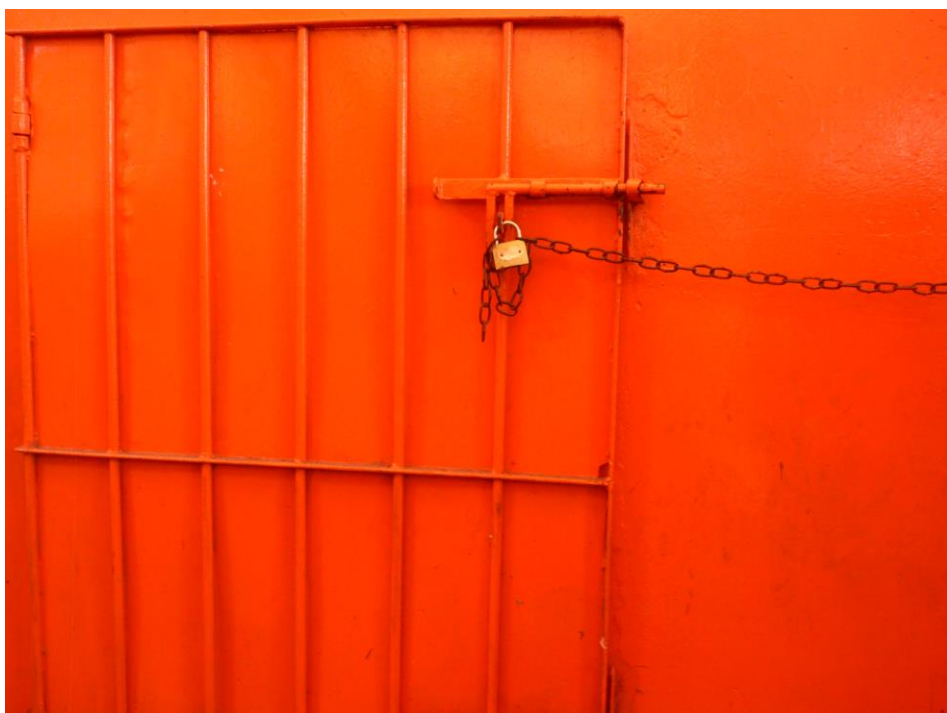


Imagem 21: Depósito de mercadorias dos feirantes

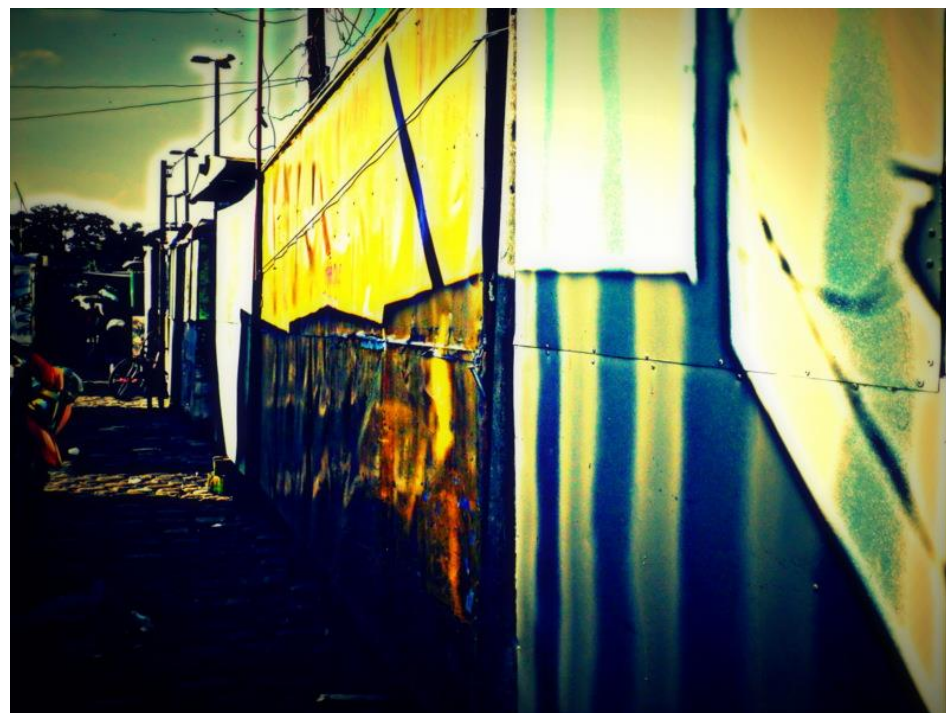


Imagem 22: Fundos de barracas na Feira do Açai



Imagem 23: Portão ▪ Imagem 24: Pilha de papelões



Imagem 25: Gambiarra (rua João Alfredo)

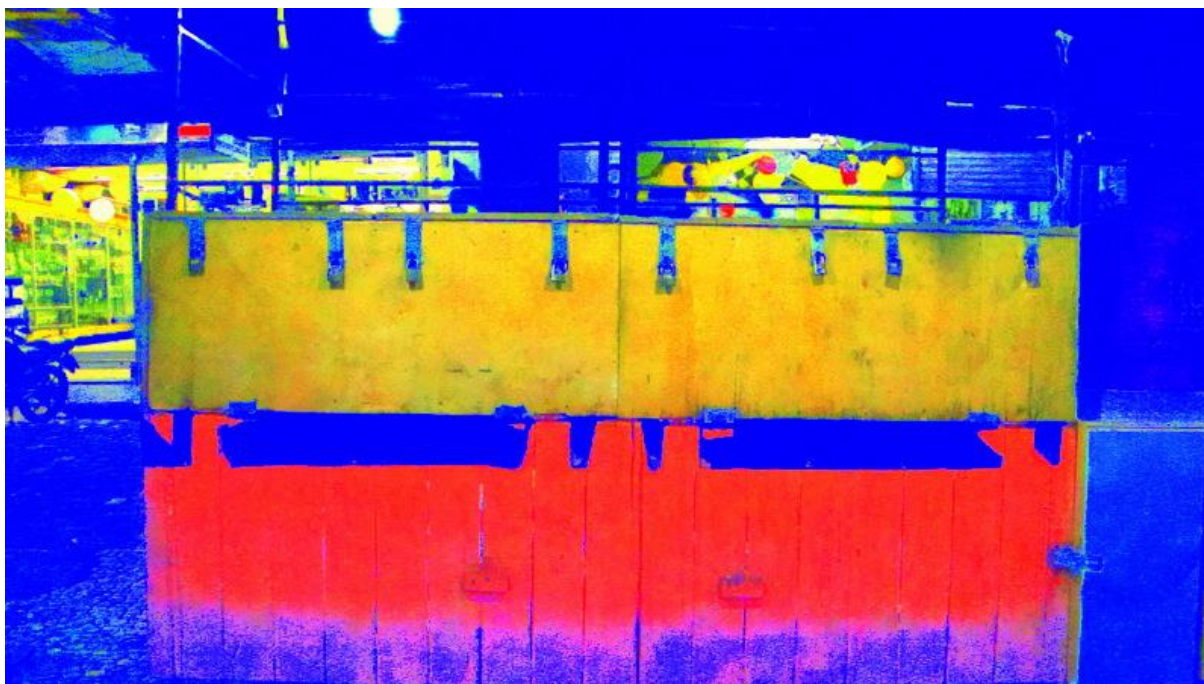
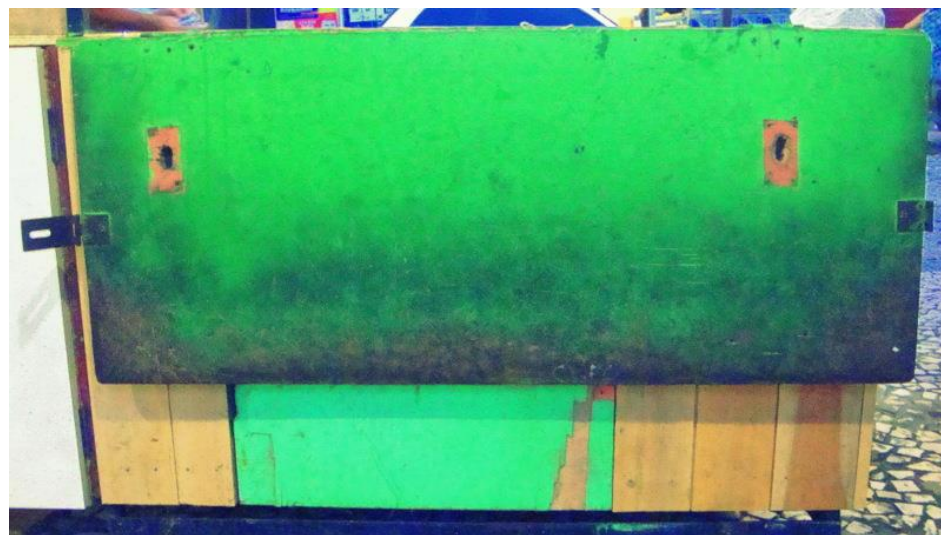




Imagem 26: Balança no Mercado de Carne



Imagens 27 e 28: Bico de luz



Imagens 29 e 30: Barracas fechadas (rua João Alfredo)





Imagem 31: Amarração de lona



Imagem 32: Lona azul

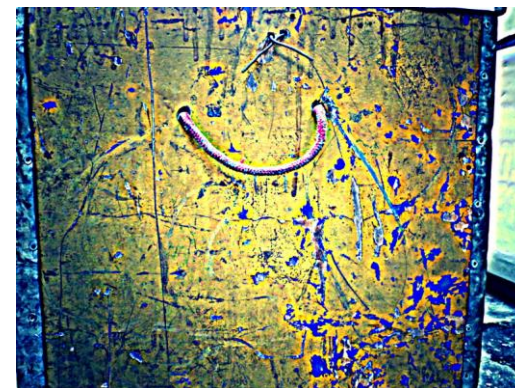


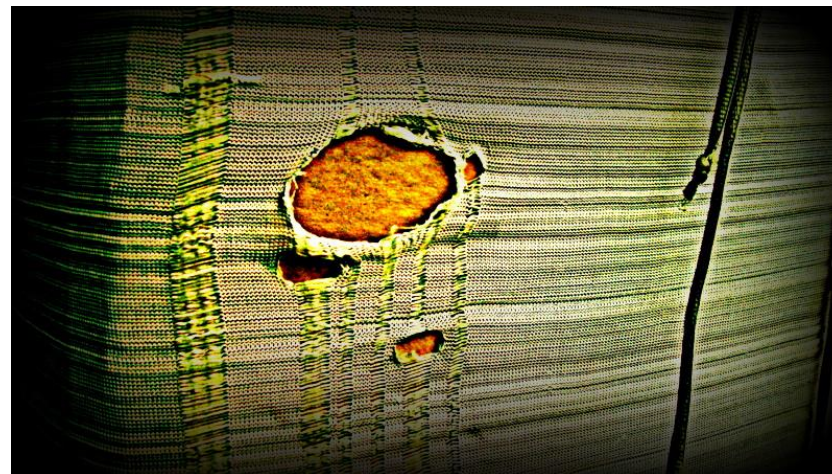
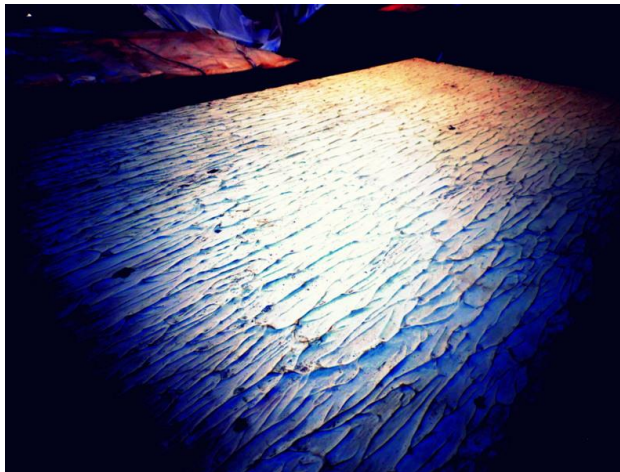
Imagem 33: Detalhe da lateral de caixa





Imagem 34: Barraca de luz

**Imagem 35:** Superfície de caixote



**Imagem 36:** Malha esgarçada



**Imagem 37:** Vestígios na parede



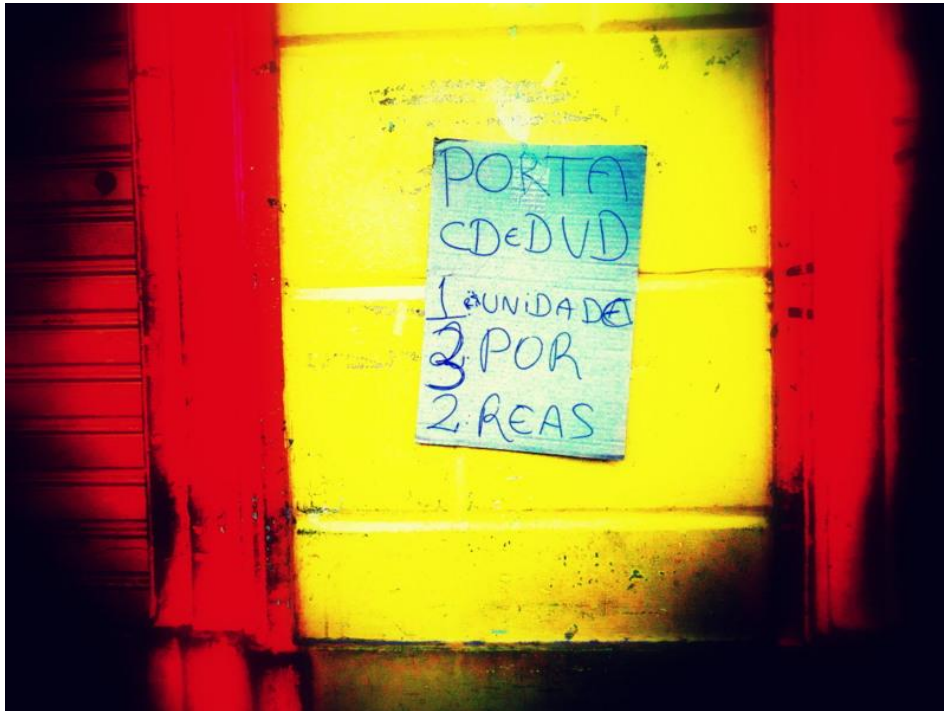
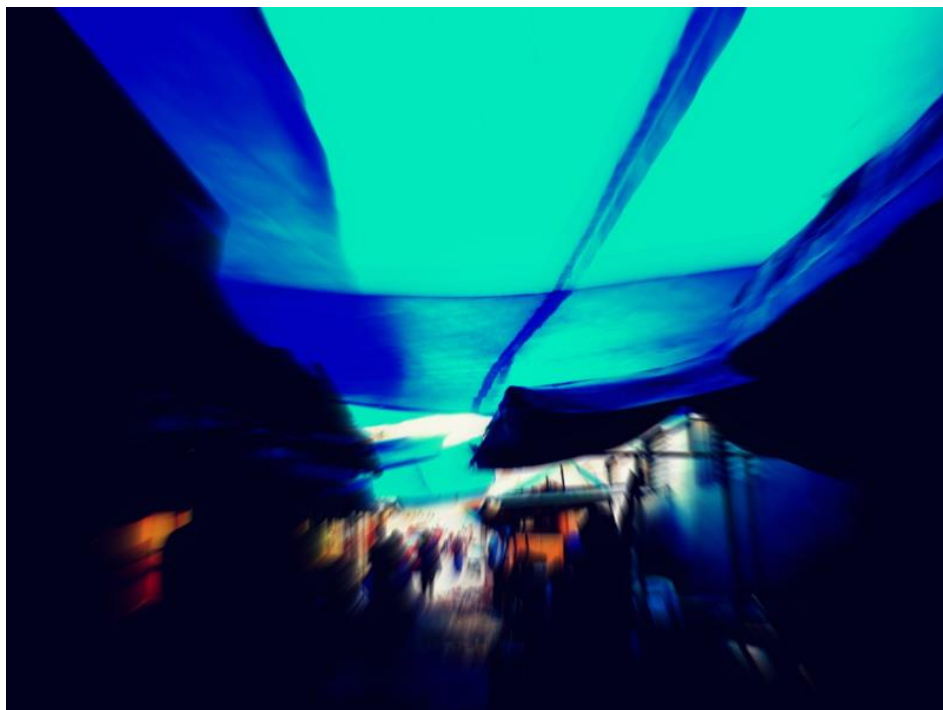


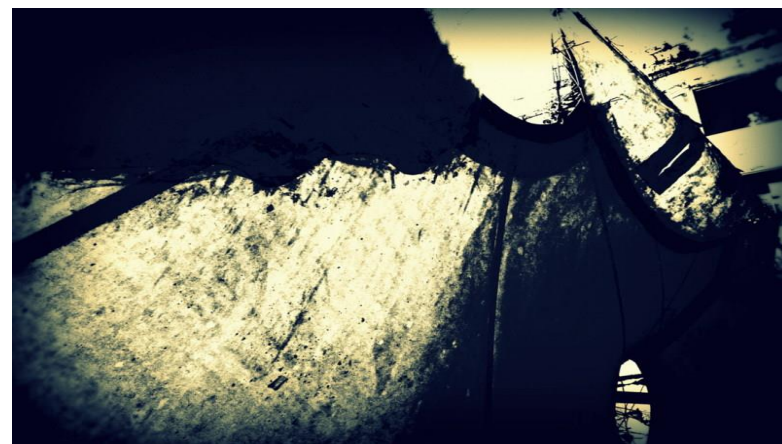
Imagem 38: Promoção (rua João Alfredo)



Imagem 39: Barraca do Marcelo na Feira Livre



Imagens 40: Túnel das barracas de alimentação (Tv. Campos Sales)



Imagens 41, 42 e 43: Detalhes das lonas da Feira Livre





Imagem 44: Bancos





Imagem 45: Ervas



Imagem 46: Loja de ervas e sementes

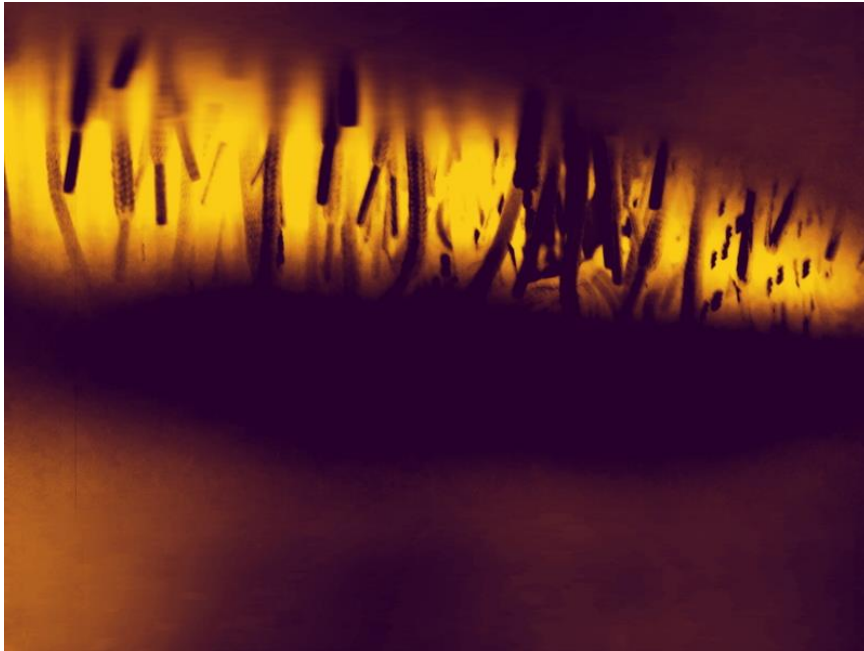




Imagem 47: Garrafas com tucupi



Imagem 48: Barraca de utensílios usados



**Imagem 49:** Detalhe de cadarços de sapato à venda



**Imagem 50:** Carrinho de raspa-raspa



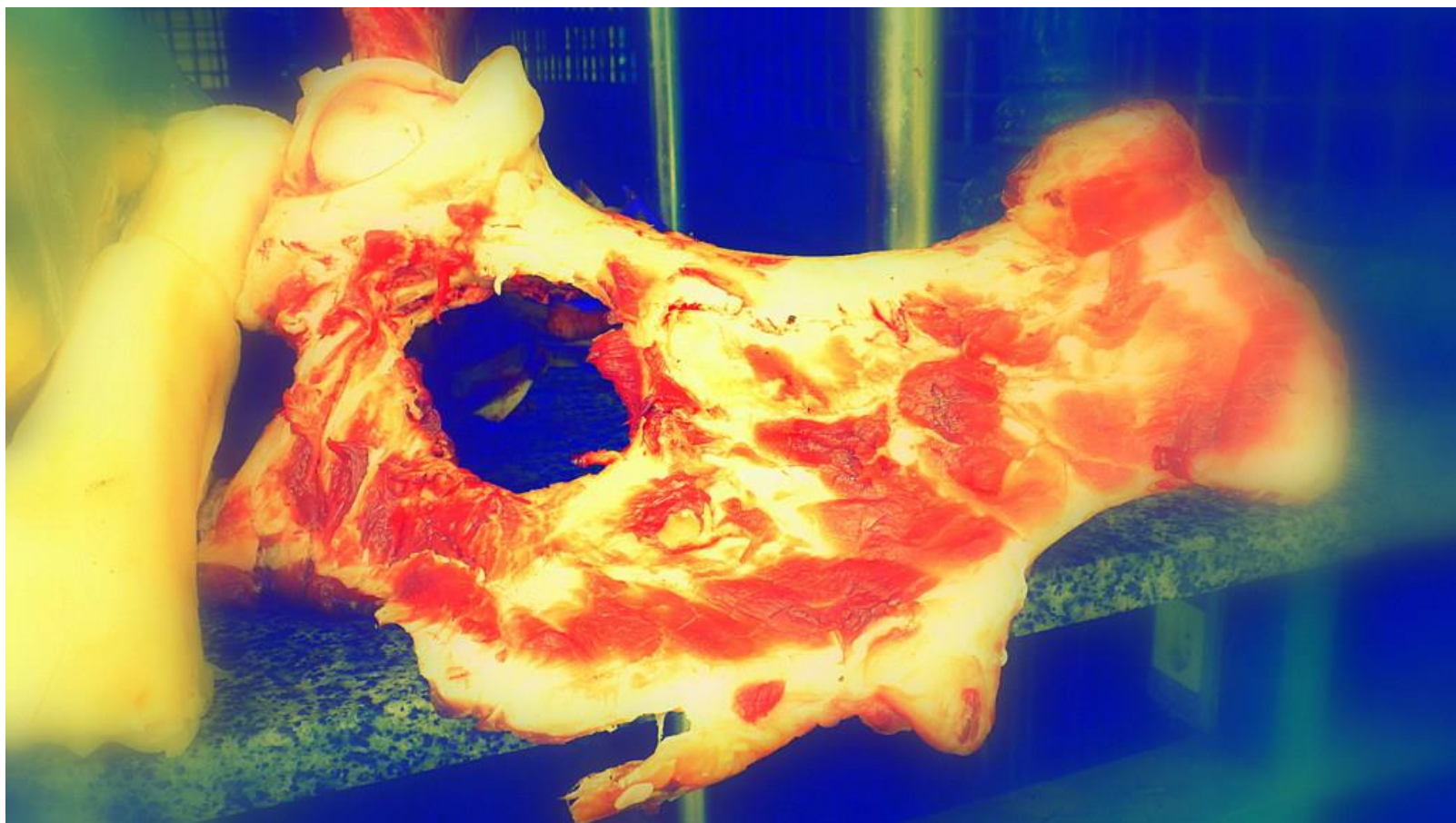


Imagem 51: Ossos no Mercado de Carne



Imagem 52: Festa da barraca de eletrônicos

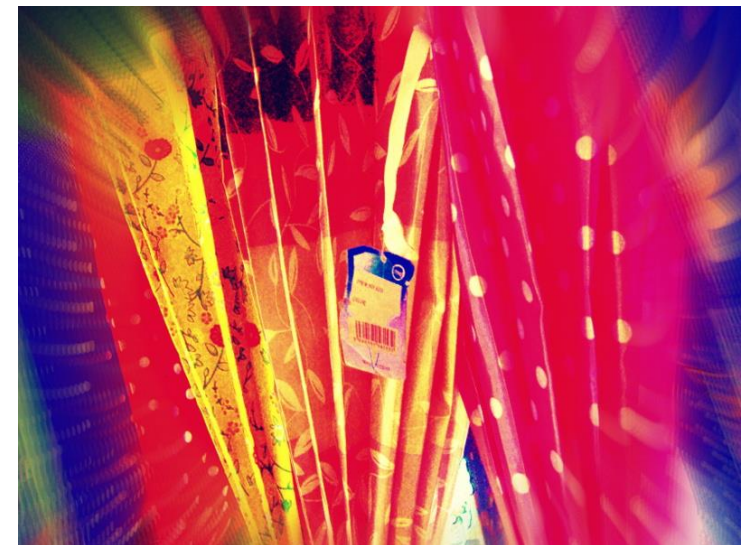
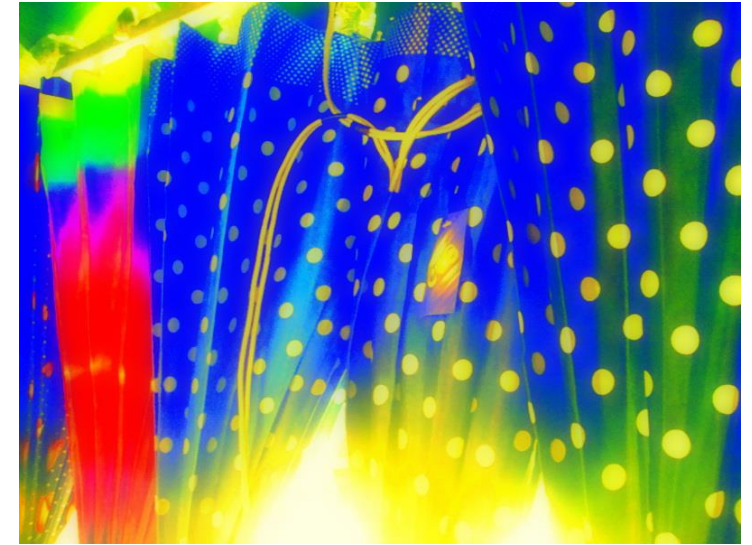


Imagem 53 e 54: Sombrinhas





Imagem 55: Imagem de entidade em loja de umbanda no Solar da Beira



Imagem 56: Essências da barraca das erveiras



Imagem 57, 58 e 59: Paneiros na Feira do Açúcar



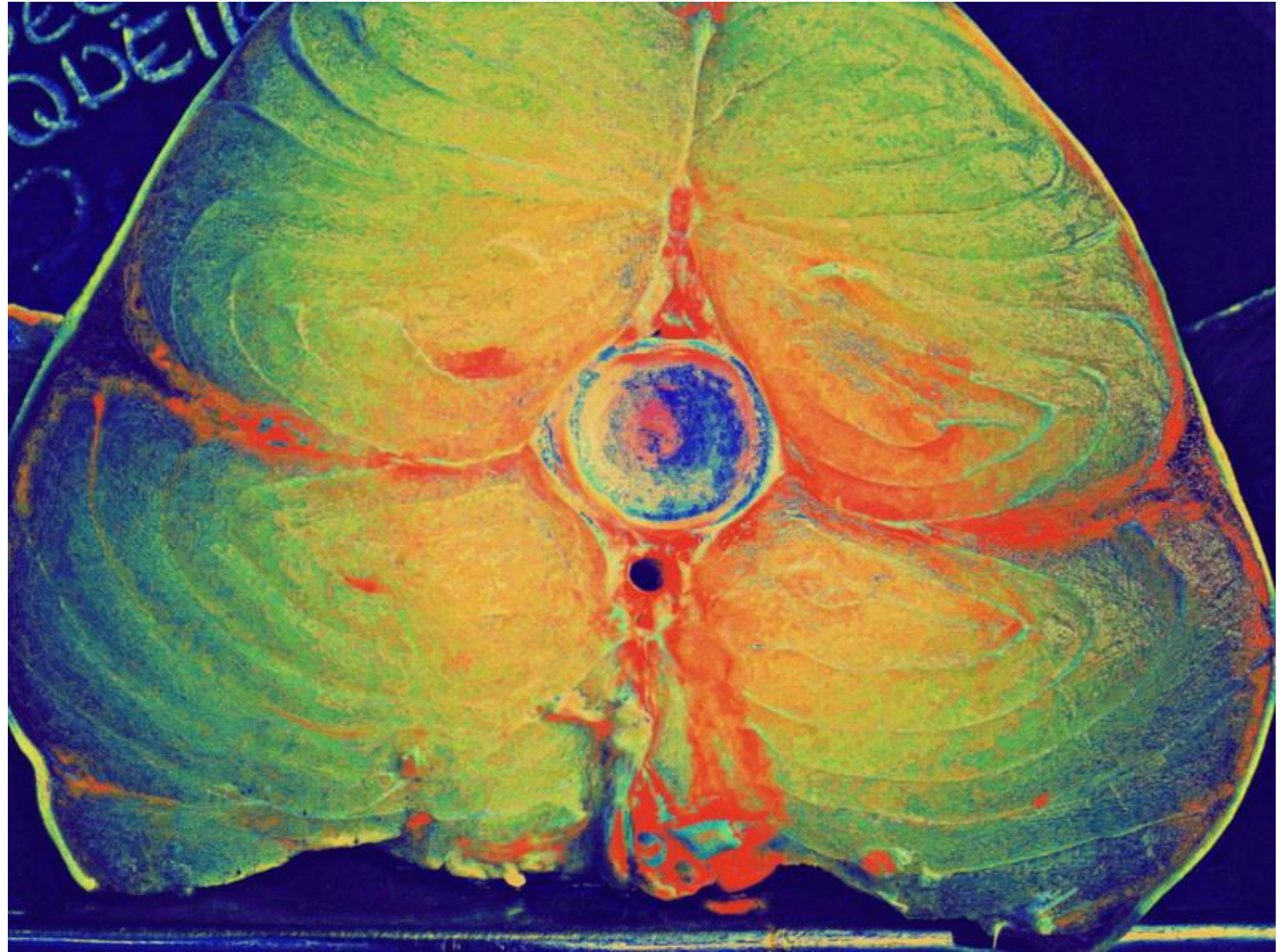
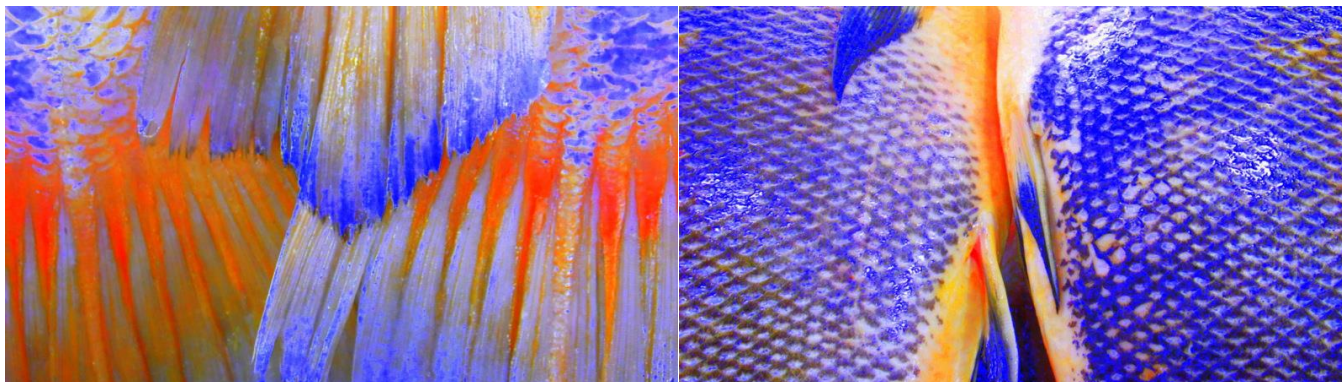


Imagem 60: Posta de Dourada



Imagens 61 e 62: Detalhes de Pescada Amarela



Imagem 63: Dourada no Mercado de Peixe





Imagens 64, 65 e 66: Detalhes da pele de Pintado



Imagem 67: Botas à venda



Imagens 68 e 69: Açougueiro Douglas no Mercado de Carne



Imagens 70, 71 e 72: José Luís espremendo massa da macaxeira para produção do tucupi





Imagens 73 e 74: Pescadores na ponte de pedra à beira do cais



Imagem 75: Mergulho



Imagem 76: Augusto José, vendedor de pentes e Sebo de Holanda



Imagens 77: Detalhe do vendedor de jambu



Imagens 78: Decoração do Círio na Feira Livre



**Imagem 79:** Peixeiro



**Imagem 80:** Açougueiro Danilo no Mercado de Carne



Imagem 81: Barraca de Aviú



Imagens 82 e 83: Charles, vendedor de limão na Feira Livre





Imagem 84: Redes para o descanso do pescador



Imagem 85: Diego, vendedor de bijuterias



Imagem 86: Roosevelt, vendedor de verduras



Imagem 87 e 88: vendedores na Feira do Açai





Imagem 89: Descascador de macaxeira



Imagem 90: Por trás do balcão



Imagem 91: Carregadores de saca de açai



Imagens 92 e 93: Venda de peixe na Pedra





Imagem 94: Manoel Bernardino, descascador de macaxeira



Imagem 95: No corredor de ervas



**Paisagem Sonora** • **o som espalmado** em texto visual

O Ver-o-Peso é abstraído em sua realidade recriando corpos sonoros que ritualizam cotidianamente, ganhando materialidade e fazendo com que as paisagens aconteçam de acordo com a dinâmica social. Segundo o compositor americano John Cage (1912-1992), representante da música aleatória, todo som em nossa volta é música. Baseado nesta afirmação, o músico Murray Schafer (2001) diz que “hoje todos os sons fazem parte de um campo contínuo de possibilidades, que *pertence ao domínio compreensivo da música*. Eis a nova orquestra: o universo sonoro! E os músicos: qualquer um ou qualquer coisa que soe!” (SCHAFER, 2001, 19-20).

54. Conceito/termo cunhado pelo compositor canadense Raymond Murray Schafer (1933), com base no termo *landscape*, no âmbito da sua investigação na área da ecologia acústica. Fonte: The New Soundscape (1969), The Turning of the World (1977), disponível em: <[http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=1527&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1527&Itemid=2)>.

Ao falar das sonoridades em ambientes urbanos, Schafer (2001) define paisagem sonora<sup>54</sup> como um *ambiente multifacetado* onde os sujeitos estão no centro como receptores (e produtores) de sonoridades emitidas a partir de campos sonoros. É na paisagem sonora que ocorre a *reterritorialização, tornando específica a acústica indiferenciada do campo sonoro*. (SCHAFER, 2001).

A Revolução Elétrica acrescentou novos efeitos próprios e introduziu recursos para acondicionar sons e transmiti-los esquizofonicamente através do tempo e do espaço para viverem existências amplificadas e multiplicadas. Hoje o mundo sofre de uma superpopulação de sons. Há tanta informação acústica que pouco dela pode emergir com clareza. (SCHAFER 2001, p.107).

Isto é percebido ao adentrar no universo sonoro e visual do Ver-o-Peso e imergir em seus códigos culturais, existentes no espaço das formas cotidianas de sua área comercial. Nesse trajeto estético são manifestadas as expressividades compositivas que Schafer chama de *eventos ouvidos* quando se refere à paisagem sonora.

A paisagem sonora não consiste de *objetos vistos*. Contar a história das sonoridades que compuseram os vários tempos do Ver-o-Peso é bem mais difícil que verificar suas mudanças estruturais, que por serem matérias são

visualmente verificadas, palpadas. Estas são mais evidentes, principalmente se comparadas a antigos documentos fotográficos que conservam a memória do lugar.

Os registros sonoros contam apenas uma história recente e relatam uma paisagem com intensidades sonoras que representam o contraditório, o desigual, o que obstrui e imobiliza as possibilidades de transformar o caos estabelecido. Não há registros sonoros que nos mostre quais as modificações ocorridas através do tempo, pois o som não pode ser mensurado por ser *silente* (Ibid., 2001, p. 24). Por isso, os sons produzidos quando da formação do primeiro núcleo urbano que originaria a cidade de Belém, assim como sua expansão urbana que tanto violou a geografia original, tiveram sua existência soterrada – como foi o caso do igarapé do Piri<sup>55</sup>.

Talvez só as memórias imaginadas – aquelas construídas, criadas a partir da elaboração de imagens mentais baseadas ou não em acontecimentos e percepções do tempo e espaço de cada lugar – sejam capazes de rastrear os sons passados que compunham as paisagens sonoras mais remotas da imensidão do Ver-o-Peso. Elas só existem submersas num tempo suspenso no ar e que agora percebemos terem sido forjadas a partir do espaço natural para dar lugar a um sentido de cidade vinda d’além-mar, pautada no modelo de modernidade.

O espaço acústico do corpo espalmado e movente do Ver-o-Peso é ampliado. Seu som modula, oscila, lateja, efervesce simultaneamente. Em sua paisagem sonora, assim como na música, existe um *som fundamental* – sinais, marcas sonoras. O som fundamental é antes de tudo criado pela natureza e se apresenta através do vento, da chuva, da água, dos bichos, das plantas, e que de maneira intensa manifesta-se nos sujeitos. Há de forma orgânica grande influência nesse encontro. E essa relação é manifesta numa forte diversidade identitária.

55. Igarapé que fez parte da paisagem natural de Belém do século XVII. Diante da beleza da cidade entrecortada por igarapés que compunham as bacias do Piri e do Reduto, o capitão Gaspar Gerardo de Gronsfeld, engenheiro alemão da Comissão Demarcadora dos limites entre as terras das colônias de Portugal e Espanha, hoje referente à região da Amazônia Brasileira, declarou que Belém poderia ser mais bela que Veneza. Gronsfeld idealizava interligar os igarapés que cortavam os bairros da Cidade Velha, Nazaré e Campina para potencializar as vias fluviais e assim utilizar canoas como meio de transporte prático e popular. A Corte de Lisboa desaprovou o projeto. Belém não ficou mais bela que Veneza e ainda teve seus igarapés aterrados gerando inúmeros problemas agravados até hoje. (ANDRADE, p. 35-36, 2004).

De acordo com Schafer, som fundamental enquanto termo musical refere-se à “[...] nota que identifica a escala ou a tonalidade de uma determinada composição.” (Ibid., 2001, p. 26). Mas qual será o som fundamental, o som básico do corpo espalmado movente do Ver-o-Peso? É possível definir um som que represente a identidade do lugar? Qual o som que ainda predomina na composição da estética cotidiana do lugar e que é possível identificar como o som fundamental? Schafer garante que o som fundamental é capaz de nos fazer perceber quem são os sujeitos que ali agem diariamente.

Por mais que ocorram mudanças no som do ambiente, o som fundamental não se perde enquanto referência e garante que as coisas ao redor permaneçam com sua essência, mas evidentemente dinâmicas. Porque, para Schafer (2001) “os sons fundamentais não precisam ser ouvidos conscientemente; eles são entreouvidos, mas não por serem examinados, já que se tornam hábitos auditivos, a despeito deles mesmos.” (Ibid., p. 26).

Identidade, quantidade, predominância. Acredito que o som fundamental do Ver-o-Peso se recria na sobrevivência diária, na ação intensa das muitas falas, no trabalho exaustivo, na velocidade atroz em que o tempo da ordem econômica global acelera as transformações espaciais devorando o sujeito. É na paisagem visual e sonora que traduzem sua natureza sociocultural para em seguida reinventá-los em processos sucessivos. De acordo com Deleuze e Guattari (1997),

cada meio é vibratório, Os meios são abertos no caos, que os ameaça de esgotamento ou de intrusão. Mas o revide dos meios ao caos é o ritmo. O que há de comum ao caos e ao ritmo é o entre-dois [...]. É nesse entre-dois que o caos torna-se ritmo, não necessariamente, mas tem uma chance de tornar-se ritmo. O caos não é o contrário do ritmo, é antes o meio de todos os meios. Há ritmo desde que haja passagem transcodificada de um para outro meio, comunicação de meios, coordenação de espaços-tempos heterogêneos. (DELEUZE, p. 103-104).

56. Ritornelo é um termo musical que se refere ao canto circular, o voltar sobre o mesmo tema, o voltar ao início da música e tocá-la novamente. (FERRAZ, 2005)

57. A dimensão topoceptiva da forma do espaço urbano preocupa-se em observar o comportamento frente às experiências sociais de orientar-se nos lugares. Recurso utilizado no planejamento urbano para avaliação do espaço público. (KOHLSDORF, 1993)

Do som ao ritmo, a modulação, o *ritornelo*<sup>56</sup>, o vibrato medeiam rituais cotidianos na construção da obra, do labor, da ação. O som fundamental de um lugar nos indica o sujeito que é afetado por ele. Indica também o itinerário de ações tracejadas que vão dando novos sentidos topoceptivos<sup>57</sup> geradores de sensações, percepções, interpretações e inserções.

Percebe-se a atmosfera de diversidade sonora do corpo espalmado e movente do Ver-o-Peso como um evento consistente que ocorre em um período cíclico, capaz de ser percebido e distinguido, voltando a ser executado cotidianamente. Por isso, o *ritornelo* em Deleuze e Guattari (1997) transpõe o sentido dado pelo termo musical, para ser compreendido como a pulsação do meio aberto em tempo-espaço, a vibração que dinamiza todos os estados e sentidos dos elementos que compõem uma totalidade orgânica-inorgânica, correlacionada, transcodificada, comunicante.

O ritornelo é o ritmo e a melodia territorializados, porque tornados expressivos — e tornados expressivos porque territorializantes. Não estamos girando em círculo. Queremos dizer que há um automovimento das qualidades expressivas. A expressividade não se reduz aos efeitos imediatos de um impulso que desencadeia uma ação num meio: tais efeitos são impressões ou emoções subjetivas mais do que expressões.

[...] chamamos de ritornelo todo conjunto de matérias de expressão que traça um território, e que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais (há ritornelos motores, gestuais, ópticos, etc.). Num sentido restrito, falamos de ritornelo quando o agenciamento é sonoro ou "dominado" pelo som [...] (DELEUZE; GUATTARI, p.108, 115, 1997).



É nesse território ritmado em espaço-tempo que os acontecimentos de todas as paisagens sonoras do corpo espalmado movente se entrecruzam, cocriando em caos as identidades manifestas em oralidades, modos de fazer e ofícios que geram as visualidades e sonoridades do lugar.

Nas cidades onde há grande volume e diversidade sonora, o sujeito passa a ter uma vida social condicionada pelo som ambiente. Torna-se refém dos emissores sonoros e quando ocorrem os breves estados de silêncio, isso implica no aumento de uma pré-disposição à tolerância acústica<sup>58</sup>. Afinal, os sons “podem mesmo afetar o comportamento e o estilo de vida de uma sociedade [...]” (Ibid., p.26).

Herman Hesse em sua obra “O jogo das contas de vidro” aborda uma teoria chinesa que diz haver uma relação entre música e Estado, “[...] o ambiente acústico geral de uma sociedade pode ser lido como um indicador das condições sociais que o produzem e nos contar muita coisa a respeito das tendências e da evolução dessa sociedade.” (SCHAFER, 2001, p. 23).

Por isso a música de uma época harmoniosa é calma e jovial e o seu governo é equilibrado. A música de uma época inquieta é excitada e colérica e o seu governo é mau. A música de uma nação em decadência é sentimental e triste e seu governo corre perigo. [...] o igualitário e iluminista reinado de Maria Tereza e a graça e o equilíbrio da música de Mozart não são acidentais. Ou que as extravagâncias sentimentais de Richard Strauss estão perfeitamente de acordo com o declínio do Império Austro-húngaro. Em Gustav Mahler, encontramos esboçadas por ácidas mãos judaicas, marchas e danças alemães de tal sarcasmo que nelas temos uma espécie de antevisão da *dance macabre* [dança macabra] política que logo se seguiria. (Ibid., 2001, p. 22).

A paisagem sonora da imensidão do Ver-o-Peso vibra na (de)cadência das relações humanas, o que implicou ao longo do tempo na diluição de seu som fundamental. Este somente é percebido através das bordas<sup>59</sup>. Quando

58. Ver em FORTUNA, Carlos. Paisagens sonoras: sonoridades e ambientes sociais urbanos. In: BRAGA, Sérgio Ivan (org.). Cultura popular, patrimônio imaterial e cidades. Manaus: EDUA, 2007, p.36.

59. Termo extraído de Cultura de Bordas, conceito criado por Jerusa Pires Ferreira para fazer referência ao que está a beira do sistema, às manifestações culturais que estão na periferia enquanto segmento não institucionalizado e não canonizados. (FERREIRA, 2010, p.11).

60. Pitiú: Termo utilizado na região da Amazônia Paraense para identificar o cheiro característico de peixes.

61. Pairé: Nome dado ao paneiro, cesto feito de tala vegetal, utilizado para as compras na feira das pequenas cidades do interior do Pará.

invocado, traz memórias de sons vindos do cingir das canoas nas águas; misturado ao *pitiú*<sup>60</sup> dos pescados no fundo do *pairé*<sup>61</sup>; do cheiro exalante das frutas nativas; da ciência da sabedoria popular que cultiva a empiria como método de apreensão do saber/fazer tradicional, aprendido, apreendido e repassado oralmente por várias gerações.

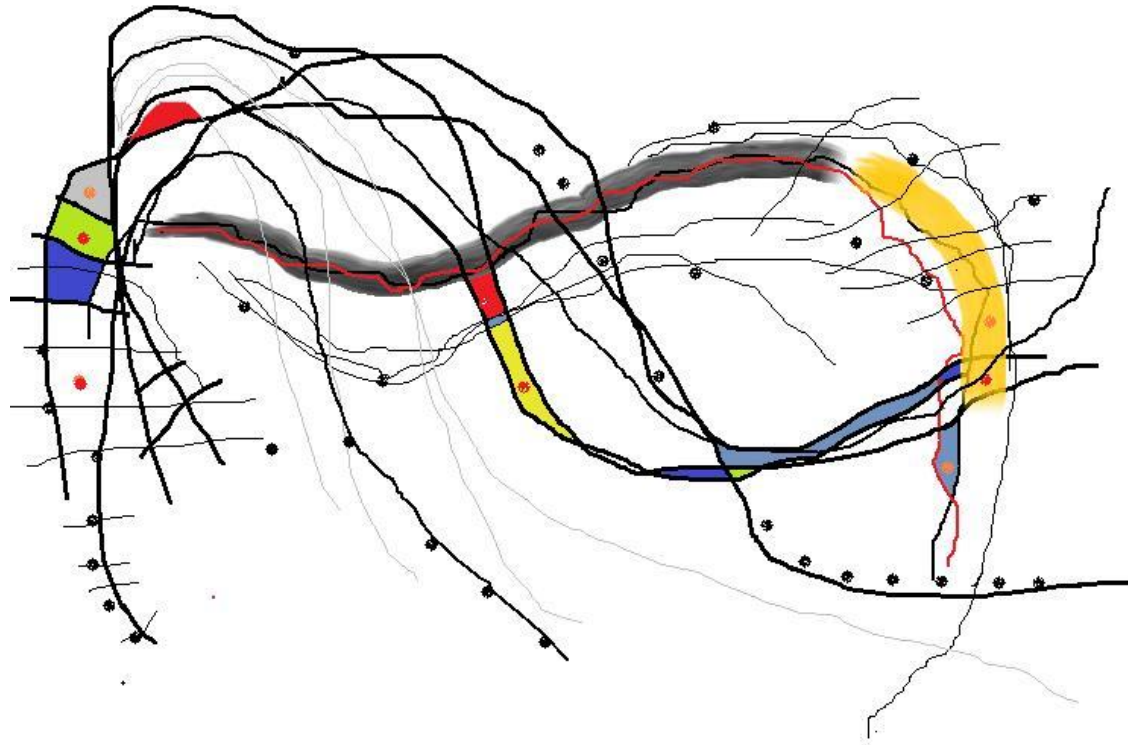
Descrever a sonoridade desse corpo passa a ser o desafio maior desta pesquisa. Como representar graficamente o som do lugar? O fato de não ser do campo da música traz grande dificuldade em interpretar a paisagem sonora de um ambiente com tamanha complexidade.

Apesar disso, a própria etnografia de passagem me permite atravessar o campo sonoro desse complexo corpo, pois considera a subjetividade condição necessária para estar perto e dentro do ambiente multifacetado, além de considerar “que o espaço da semiosfera apresenta um caráter abstrato” (NÖTH, apud, LOTMAN, 2007, p. 83). Com isso, lanço mão de metáforas espaciais para ter ampla interpretação do espaço a partir de sua organicidade latente.

Interpretar graficamente a paisagem sonora espalmada e movente, partindo do entendimento de que é possível representar por meios simples seus sons através de textos visuais, reflete um estado de empiria atado na intuição. Reflete um caráter etnográfico da pesquisa movido pelas ligações existentes no lugar, que por ser liminal tem a presença de identidades que trago.

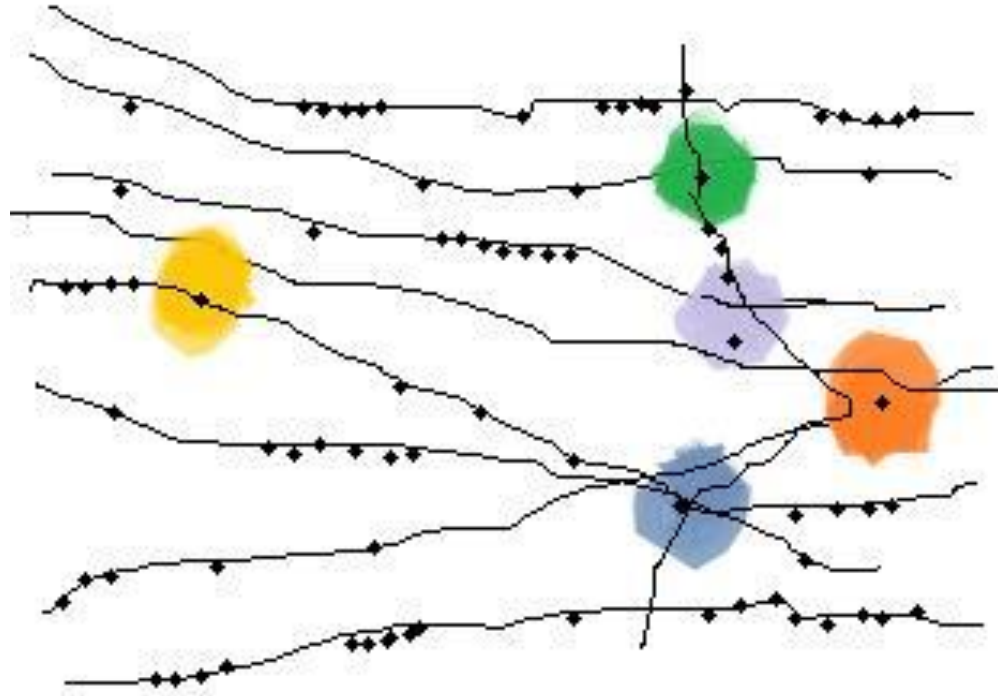
O desenho de criação, na especificidade das artes visuais, age como campo de investigação, ou seja, são registros de experimentação: hipóteses visuais são levantadas e vão sendo testadas e deixam transparecer a natureza indutiva da criação. (SALLES, 2006:114). Assim, decodifico o som do lugar de forma a abstrair e fragmentar sua paisagem sonora conflitante. Intuo para que a expressividade do desenho alcance a espontaneidade do fenômeno sonoro que acontece diariamente no corpo espalmado sonoro e movente do Ver-o-Peso.

Eventos ouvidos trazem a grafia da paisagem abstraída do *continuum sonoro* do corpo espalmado movente



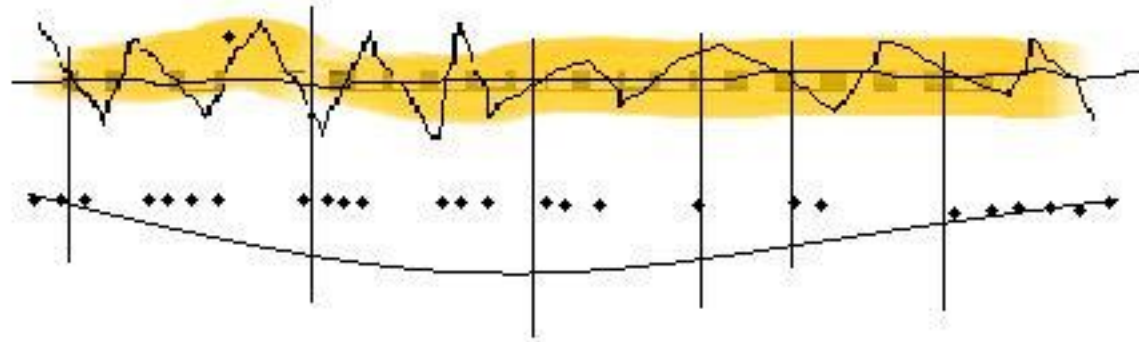
**Imagem 96:** Sons em movimento percutado no ambiente espalmado expressam a liminalidade no encontro de rios e ruas, raízes, trajetos, umidade, cardumes, aglomerados e fugas. Estado de sons capturados nas fronteiras da Feira do Açaí e Pedra do Peixe.

**Intensos sons, tensões, confusões, suspensões. Não lugares de sons inaudíveis, repetições condicionadas pelas vibrações marcadas em graves e agudos sonoros**



**Imagem 97:** Paralelas de sons marcados, saltitantes em *alegro* e repetições agudas. Tons e sons percutidos na pulsação cotidiana do trabalho espalmado por ruas-rios moventes. Paisagem sonora abstraída das ruas do Comércio des-ordenadamente humanas – grafia capturada da trama de ruas e travessas que compõem a geografia urbana e humana do Ver-o-Peso.

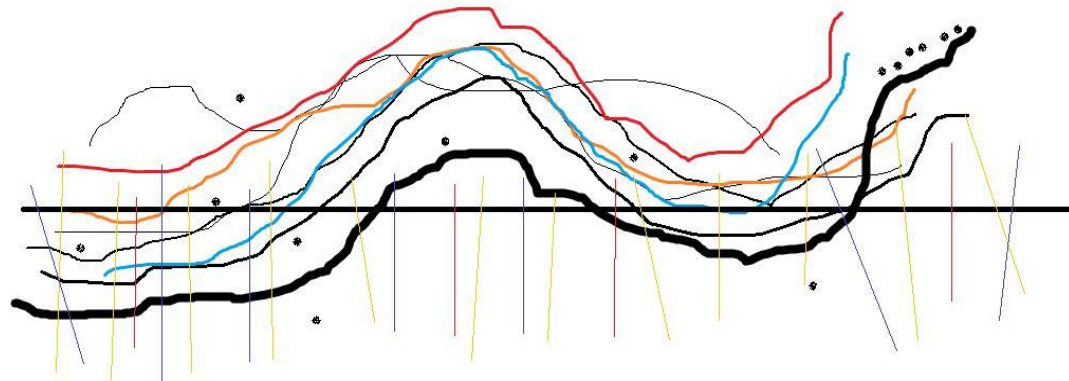
## Trilha de sons



**Imagem 98:** Ínfimos sons desaguados das memórias, deslizados das fissuras e rugas dos sobrados; sons estriados pelos trilhos invisíveis que conduzem a todos os lugares ziguezagueantes. Sons grafados vindos a partir dos casarios e trilhos ainda presentes no Centro Histórico de Belém.



**Aguados sons gotejantes, liquefeitos em suores labutados à beira rio-margem**



**Imagem 99:** Volutas a serpentear pelas beiras, travas, treva, larvas, largas curvas em voláteis agudos toscos, moucos, rústicos. Brevidades de silêncios e vazios. Tufões de volumes sonoros permanentes. Por entre barracas de cheiros, polpas e sumos, temperos e texturas da Feira Livre.

**Imagens Moventes** ■ Um **ensaio audiovisual** experimental

61. Refere-se ao processo de produção de um vídeo através de edição de imagens fotográficas ou gravadas em movimento e seus efeitos visuais.

O processo criativo-expressivo de tradução audiovisual, ao dar movimento às imagens e incorporar os sons<sup>61</sup> abstraídos do corpo espalmado movente do Ver-o-Peso, exige não somente imergir nas paisagens visuais, sonoras, mas, sobretudo, nas identidades e memórias, presentes na dinâmica das vozes e dos movimentos de um ambiente cultural repleto de diversidade. Porque adentrar na subjetividade do que há de concreto amplia a percepção do que se abstrai enquanto fenômeno.

A escolha da linguagem audiovisual para criar um discurso que represente a sonoridade e a visualidade de um lugar de diversidade, de um espaço de trabalho multiplicado cotidianamente pelos sujeitos que trabalham, frequentam, atravessam e vivem no Ver-o-Peso, permite que a ideia seja construída através de um relato, de um experimento, de uma intenção dilatada, intuitiva, errática.

O intento maior é compartilhar a percepção apreendida na imensidão do lugar – da vida que corre e de sua mundanidade<sup>62</sup>, não apenas reproduzindo uma de suas realidades – por mais subjetiva que possa ser – mas possibilitando fomentar a construção de uma estética que subverta o olhar, que reinvente o processo expressivo, que dilua o rigor de pensamentos críticos, causadores de reflexões e expressões em torno dos entrelaces, resultantes dos trajetos históricos e culturais de um povo. Estou falando, por certo, de uma ideia que utiliza a fotografia e o vídeo como instrumentos que facilitam as intenções etnográficas desta pesquisa. O filme etnográfico, portanto, é “a representação de um povo através de um filme” (Weinberger, 1994, p. 20).

O corpo espalmado e movente do Ver-o-Peso torna-se, então, um audiovisual que com múltiplas linguagens se encaixa no processo criativo que constrói discursos subjetivos e reflexivos sobre o mundo. O registro imagético e

62. Do sentido de pertencer-ao-mundo, uma das três condições humanas pensadas por Hannah Arendt (1981).

63. "Termo controverso que ainda está sendo testado, mas que se caracteriza, sobretudo, pelo seu caráter dêitico, isto é, dependente do contexto. Bernadette Lyra, coordenadora do mestrado em comunicação da UAM e fundadora do grupo de pesquisa, esclarece que essa ideia de 'bordas' é emprestada da antropologia, originária de um texto de Jerusa Pires Ferreira relativo à obra do escritor Rubens Luchetti, *Heterônimos e cultura das bordas*." (LUCHETTI 1989-90).

sonoro em muito abstraído tem como foco questões de memória, oralidade e paisagens culturais construídas, ainda, por grupos e pessoas consideradas à margem.

A vida das pessoas que ali trabalham em seus significados, suas impressões, contradições e diferenças remete-nos, mais uma vez, ao conceito de Cultura das Bordas, de Jerusa Pires Ferreira (1994). O mesmo conceito conduz à estética do Cinema das Bordas<sup>63</sup>, que tenho como inspiradora para realização do ensaio audiovisual experimental que aqui trago. O Cinema de Bordas traduz *zonas de fronteiras* entre segmentos diversos da cultura, através de diferentes modos de interação entre *filmadores* e *filmados*.

Fazer um ensaio audiovisual a partir de um corpo espalmado movente é, sem dúvida, registrar somente um fragmento da imensidão da semiosfera (enquanto o *habitat* dos signos), de um lugar onde o acontecimento cultural – em seu conceito mais amplo praticado cotidianamente pela sociedade – se coloca em cena por intermédio do gesto, da palavra, do som, do movimento, da forma, do fragmento de tudo, manifestos enquanto trabalho, produzidos do saber-fazer de homens e mulheres, como um feixe sógnico espalmado pelo lugar transmudado por ser movente.

Registrar por meio da imagem e do som o Ver-o-Peso reinventa um estado das coisas que fazem parte de um universo onde estou e me realizo. Um ambiente dotado de concretude e subjetividade que provoca o saber-fazer enquanto ação-reflexão a promover o trabalho como ato necessário e vital à manutenção da vida. Tudo isso alimentou o desejo de decifrá-lo.

Ao rastrear o trabalho humano nesse corpo Ver-o-Peso, trabalho E é também dessa forma que me insiro neste cenário onde trabalho rastreando a imagem de forma bruta e imprecisa, furtando um anônimo, um momento, um movimento, um desvio, um conflito, um sossego, uma imensidão. Esse é o grande vínculo – o trabalho. A vida

laborada diariamente e finalmente obrada como essência desta pesquisa que se configura nos fragmentos arquitetônicos, nos modos de saber-fazer e ofícios, na oralidade – que ainda resistem ao tempo e contam a história dos lugares do Pará – nas identidades que margeiam os lugares e os não lugares oscilantes entre o centro e a periferia de tudo que há; em tudo aquilo que os sujeitos criam, recriam, substituem, desusam, no espaço natural ou construído culturalmente, que se deixa ver e ouvir e se torna referência para outros usos e evocações.

No lugar desta pesquisa relato, vivencio e experimento através das mesmas passagens físicas e humanas – que em tempos foram modificadas – mas com outras entranças que organizo, assim como a feira que é livremente desordenada. Ao tomar o Ver-o-Peso como comprovação, especulação, reinvenção, aproprio-me de seu corpo espalmado movente para entrecortá-lo em infinitas imagens, borrá-lo com excessivas cores, redimensioná-lo em novos lugares para cocriá-lo em outras possibilidades, que podem ser sentidas tanto por só um aspecto como em seus múltiplos universos de ações e pensamentos.

O ensaio de imagens sonoras e moventes vai revelar uma etnografia de passagem, uma etnografia de rua onde o encontro com as pessoas nasce por meio dos itinerários-urbanos-humanos necessários para subtrair do lugar a sobra, a réstia de imagem e som. E assim me apoio no dizer de Rocha e Eckert (2001) para reafirmar o estado de passagem por entre o Ver-o-Peso:

[...] A cidade é estrutura e relações sociais, economia e mercado; é política, estética e poesia. A cidade é igualmente tensão, anonimato, indiferença, desprezo, agonia, crise, e violência. Conhecer uma cidade é, assim, não só apropriar-se de parte de um conhecimento do mundo, ou seja, os saberes e fazeres dos habitantes e o que conheço desta experiência de pesquisa junto a eles, quando desvendar o conhecimento na busca de situar meu próprio ser em relação ao ser do Outro na cidade. (ROCHA; ECKERT, 2001, p.1-2).

64. Claudine de France (1998) desenvolveu as bases conceituais da nova disciplina, a antropologia fílmica, em seu livro *Cinema e Antropologia*, constituindo um marco decisivo para o desenvolvimento deste novo domínio científico. (RAMOS; SERAFIM p.167, 2007).

A fala do ensaio de som e imagens moventes, portanto, descreve a ação dos sujeitos sobre o seu meio ambiente urbano de trabalho, revelando as maneiras de viver e de pensar desse grupo cultural – em que dele mesmo faço parte. Ao mesmo tempo em que as imagens irão desvelar acontecimentos, memória viva, transmissão de valores e de fatos, vão ilustrar as representações mentais (crenças, mitos) da sociedade amazônica.

De France<sup>64</sup> (2000) fala que, apoiando-se na evocação verbal e na reconstituição audiovisual dos fatos e dos ambientes, o cineasta, neste caso, é também o pesquisador, o antropólogo, que se aventura simultaneamente no campo do historiador. Isto porque existem

acontecimentos, ações não mostráveis, que se desdobram no eixo do tempo e que somente a palavra ou a reconstituição histórica podem evocar. Histórias de vida, testemunhos individuais ou coletivos sobre acontecimentos de um passado inacessível à imagem direta, que representam fragmentos da unidade de um grupo humano cujo esquecimento é, assim, evitado. (DE FRANCE, 2000: 22).

Para a autora, “a realização e a apresentação a outrem de um filme etnográfico podem ser consideradas, nessa perspectiva, o desdobramento de um rito cerimonial coletivo de tradição oral durante o qual, por intermédio das imagens, alguns seres humanos mostram-se, ou mostram seres humanos a outros seres humanos” (DE FRANCE, 2000).

Contudo, *Ver-o-Peso* = A Obra: trabalho, imagem e som, é uma proposta de discurso audiovisual experimental que utiliza a composição plástica, como os movimentos, cores, sons e música, possibilitando a relação deles todos entre si, construindo assim uma trama, uma tessitura, um *continuum sonoro e imagético*. Portanto, um discurso que



ultrapassa o verbal e valoriza com igual importância a construção de imagens e sons, utilizando para isso, se preciso for, elementos da ficção. A proposta, portanto, não é de apenas reproduzir uma realidade, tal qual ela se apresenta, mas acima de tudo interpretá-la, como propôs o cineasta russo Dziga Vertov, com o seu cinema de invenção, totalmente analítico, conceitual e de permanente interpretação dialética dos fatos. Vertov sabia que

para interpretar o que chamava de fenômenos vivos à nossa volta não bastava capturar a imagem, pois que a percepção real do mundo era invisível à mera captação de imagens. Queria na verdade tornar visível o invisível, e explicar através do cinema a estrutura da sociedade, usando como método o que chamou de *cine-olho (kinoglaz)* e como princípio estratégico o que cunhou de *cine-verdade (kinopravda)*, criando um verdadeiro movimento dentro desses dois conceitos. (RENNÓ, 2005: p.16).

Um audiovisual se realiza de uma determinada forma e acaba sempre atestando a individualidade do seu filmador/fotógrafo. Enquadra-lo num dos modos de representação fílmica (e suas características) que, segundo Bill Nichols (2005), funcionam como "subgêneros do gênero documentário propriamente dito", poderia ser adotado para auxiliar na construção de suas estruturas compositivas. Nichols, em "Introdução ao Documentário", identifica seis modos de representação documental como modelos: Poético, Expositivo, Participativo, Observativo, Reflexivo e Performático. Para ele, "cada documentário tem sua voz distinta. Como toda voz que fala, a voz fílmica tem um estilo ou uma 'natureza' própria, que funciona como uma assinatura ou impressão digital" (NICHOLS, 2005: 135).

Assim, considerando que a ideia que norteia o processo criativo do audiovisual é ter a liberdade de representar de maneira subjetiva, intensa e expressiva o mundo histórico e cultural do corpo espalmado movente do Ver-o-Peso, optei por transversalizar os modos de representação, compartilhando traços de um e de outro,

compondo, portanto, com formas alternativas e diferentes de transmissão de sensações, percepções e conhecimentos.

Ao pensar em compor imagens que não se limitam apenas a transmitir informações, mas além disso podem causar sentimentos ou impressões sobre determinada coisa ou situação, estou incluindo o audiovisual no “modo poético”, modo este que retira do mundo histórico sua matéria-prima, mas a transforma de maneiras diferentes. Segundo Bill Nichols, no modo poético “a voz do cineasta dá a fragmentos do mundo histórico uma integridade formal e estética peculiar” (NICHOLS, 2005). Ele explica:

O modo poético começou alinhado com o modernismo, como uma forma de representar a realidade em uma série de fragmentos, impressões subjetivas, atos incoerentes e associações vagas. Essas características foram muitas vezes atribuídas às transformações da industrialização, em geral, e aos efeitos da Primeira Guerra Mundial, em particular. O acontecimento modernista já não parecia fazer sentido em termos realistas e narrativos tradicionais. A divisão do tempo e do espaço em múltiplas perspectivas, a negação de coerência a personalidades sujeitas a manifestações do inconsciente e a recusa de soluções para problemas insuperáveis cercavam-se de uma sensação de sinceridade, mesmo quando criavam obras de arte confusas ou ambíguas em seus efeitos. Embora alguns filmes explorem concepções mais clássicas do poético como fonte de ordem, integridade e unidade, essa ênfase na fragmentação e na ambiguidade continua sendo um traço importante em muitos documentários poéticos. (NICHOLS, 2005: p.140).

Outra possibilidade que muitas vezes mistura sensações de perspectiva histórica com formas de envolvimento emocional, e que permite ao espectador experimentar um encontro mais subjetivo com acontecimentos históricos, é o “modo performático”. Nichols nos diz que este é o modo que se aproxima do domínio do cinema experimental, ou de vanguarda, e que

apresenta “sua dimensão expressiva relacionada com representações que nos enviam de volta ao mundo histórico em busca de seu significado essencial.” (NICHOLS, 2005).

Penso que “A Obra: Ver-o-Peso, trabalho, imagem e som”, compartilha de outras características a que Bill Nichols se refere, quando fala deste tipo de ensaio audiovisual. É quando ele relaciona o modo performático à autoetnografia, ou seja, “os acontecimentos reais são amplificados pelos imaginários. A combinação livre do real e do imaginário é uma característica comum do documentário performático.” (NICHOLS, 2005: p.170).

O que Bill Nichols afirma, e que me faz compartilhar com este tipo de documentário para a proposta do discurso audiovisual em *Ver-o-Peso - A Obra: trabalho, imagem e som*, é o “desvio da ênfase que o documentário dá à representação realista do mundo histórico para licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas”. (NICHOLS, 2005).

Trato minha experiência com audiovisual também como o modo reflexivo, aquele que “tenta reajustar as suposições e expectativas de seu público [...]” (NICHOLS, 2005). Bill Nichols explica que por esta razão, os documentários podem ser reflexivos tanto da perspectiva formal quanto política:

De uma perspectiva formal, a reflexão desvia nossa atenção para nossas suposições e expectativas sobre a forma do documentário em si. De uma perspectiva política, a reflexão aponta para nossas suposições e expectativas sobre o mundo que nos cerca. Ambas se baseiam em técnicas que nos chocam, que alcançam algo semelhante ao que Bertolt Brecht descreveu como ‘efeitos alienantes’ ou ao que os formalistas russos denominaram de *Ostranenie*, ou ‘estranhamento’. Isso se parece com a tentativa surrealista de ver o mundo cotidiano de maneiras inesperadas. Como estratégia formal, transformar o familiar em estranho lembra-nos de que maneira o documentário funciona como um gênero cinematográfico cujas afirmações a respeito do mundo talvez recebamos de maneira muito descuidada; como estratégia política, ele nos

lembra de como a sociedade funciona de acordo com convenções e códigos que talvez achemos naturais com muita facilidade. (NICHOLS, 2005: 167).

Convidar o espectador a refletir sobre o processo pelo qual o filme é construído por meio da montagem, como são os documentários de modo reflexivo, é o que também proponho em *Ver-o-Peso - A Obra: trabalho, imagem e som*. Aquilo que Nichols argumenta: “em lugar de ver o mundo por intermédio dos documentários, os documentários reflexivos pedem-nos para ver o documentário pelo que ele é: um *constructo* ou representação”. (NICHOLS, 2005).

Por se tratar de um audiovisual etnográfico, é imprescindível que o filmador/fotógrafo (ou o cineasta) vá a campo, participe, esteja presente, do mesmo modo como faz o pesquisador-antropólogo, que precisa viver no meio de um povo por determinado período, habituando-se corporalmente à forma de viver, em um determinado contexto, para então refletir e relatar sobre a experiência. Esta é a forma de “documentário participativo”, onde a presença do cineasta é de extrema importância, desde a captação de imagens pela câmera. Bill Nichols fala que:

O documentário participativo dá-nos uma ideia do que é, para o cineasta, estar numa determinada situação e como aquela situação conseqüentemente se altera. Os tipos e graus de alteração ajudam a definir variações dentro do modo participativo do documentário. (NICHOLS, 2005: 153).

Diante disso, ao me colocar como filmadora, fotógrafa e roteirista considero a extrema importância de adotar para *Ver-o-Peso - A Obra: trabalho, imagem e som* uma relação participativa com os sujeitos do lugar que são também personagens centrais do vídeo idealizado. Através do olhar da câmera e da interação direta com o lugar e os sujeitos, é possível examinar mais detalhadamente, para então poder interferir e atuar nas complexidades que ocorrem no desenrolar dos acontecimentos, durante as filmagens e fotografias.

Essa experiência exigiu uma atitude cautelosa ao lidar com tantas situações adversas àquela que me movia na busca pela imagem. Mas ser surpreendida por quaisquer acontecimentos que pudesse causar fragilidade à construção da pesquisa fazia parte do esperado. Assim, meus sentidos se multiplicavam em percepções aumentadas, mantendo-me sempre consciente do inesperado como um alvo dos acontecimentos que buscava.

Assegurar que a coleta de material se manteria fiel ao fluxo natural dos acontecimentos cotidianos era minha maior tarefa. Então permanecia diluída às outras intenções que percebia existirem simultâneas à minha, a deslizarem por dentro das várias movências daquele corpo.

Ir ao encontro de todas as informações imagéticas abertas a outras intervenções – que entraria num tempo oportuno – constatava a imensidão do Ver-o-Peso diante de meus olhos e a difícil tarefa de sintetizá-lo em um resultado com formato fotográfico e audiovisual.

Não exerço qualquer poder sobre ele (o trabalho), pois ele é acometido por uma vitalidade abundante que não está toda ali. Está espalmada, e é movente. Aqui está o que furtei. Tirei um pouco da alma do lugar pra fazer alquimias, mandingas, misturadas à cura dos meus *maus-olhados* ao Ver-o-Peso.

Ver-o-Peso ▪ A Obra: trabalho, imagem e som apresenta-se em movimento por imagens em constante pulsação. Sua sonoridade é acomodada na anatomia impecável da música de John Cage, o criador da Música Aleatória. Aproprio-me de sua composição, TV Koln, para necessariamente auscultar o que traduzi do Ver-o-Peso. Então passo a pensar com os ouvidos que me lavaram a criar imagens mentais infindáveis para este trabalho. E ele, que de tudo é só uma réstia, mostra-se em imagens moventes em sons brutos e em momentos silentes; em crosta e cascas, em lodos

e chorumes, em encantamentos que mexem as belezas – que em muito são tão singelas, pois têm a obra ainda em construção pelas pessoas que o dão a vida diária.

Ver-o-Peso ▪ A Obra: trabalho, imagem e som é, portanto, um ir tomar fôlego na superfície do grande rio pra continuar o mergulho, pois ela estará sempre inconclusa num estar por vir *continuum* de sonoridades e visualidades. (Percebi-me embrutecida como as sobras de coisas e pessoas ao meu redor. Não me restou outro porto para ancorar e naufraguei com minha bruteza no perau do lugar. Aquela pele escamosa e brilhante, ainda sedutora me orientava; aquele hálito irrespirável vindo das muitas entranhas era meu grande desafio – parte dele aprisionei em percepções que mostro sintetizadas neste trabalho. Outras partes, não as alcancei – ficaram escondidas ou longe de mais de meu corpo e meus sentidos, para continuarem vivas no corpo espalmado movente fecundo, à espera de outros desejos, óvulos, sêmens e fecundações.).



**Referências**

ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia. Ed. Martins Fontes, São Paulo, 2007.

AMARAL, Ana Lúcia. Dicionário de Direitos Humanos. ESMPU. 2006. Disponível em:  
<<http://www.esmpu.gov.br/dicionario/tiki-index.php?page=Pertencimento>>. Acesso em: 21 jul. 2013.

ANDRADE, Paulo de Tarso. Belém e suas Histórias – de Veneza paraense à Bellé Époque. Kanga Editora, Belém-Pará, 2004.

BAKHTIN, Mikhail M. Estética da criação verbal. Tradução: Paulo Bezerra, 4ª edição, São Paulo, Martins Fontes, 2003.

BATESON, Gregory e MEAD, Margaret. Bathing Babies in Three Cultures. 1954. Disponível em:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=Z7PYGc7cZis>>. Acesso em: 20 maio 2014.

CAGE, John. "Imaginary Landscape No. 4" for 12 radios. 1951. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=A0BNs8lzQII>>. Acesso em: 19 out. 2013.

\_\_\_\_\_. Questão de literatura e de estética: a teoria do romance. Tradução do russo por Aurora F. Bernardini, José P. Junior, Augusto G. Junior, et al. 4ª ed, São Paulo, Ed. Unesp/ Hucitec, 1998.

CAMPELO, Marilu Márcia. Conflito e espacialidades de um mercado. In: LEITÃO, Wilma Marques. Ver-o-Peso: estudos antropológicos no mercado de Belém. Belém: NAEA, 2010.

CASTRO, Edna (org.). Cidades na Floresta. São Paulo, Annablume, 2008.

CLÜVER, Claus. INTER TEXTUS / INTER ARTES / INTER MEDIA. Aletria. jul. – dez. 2006. Disponível em:  
<<http://www.lettras.ufmg.br/poslit>>. Acesso em: 15 mar. 2014.

DELEUZE, Gilles. Conversações. São Paulo: Ed.34, 1992.

\_\_\_; GUATTARI, Felix. Tradução de Suely Rolnik. Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 4. São Paulo: Ed. 54, Coleção TRANS, 1997.

DE CERTEAU, Michel. A invenção do cotidiano. Vol. 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 35-53.

DE FRANCE, Claudine. Cinema e antropologia, Campinas: Editora da Unicamp, 1998, p. 7-52.

DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS DE CARLOS CEIA. Disponível em:

<[http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=1527&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1527&Itemid=2)>. Acesso em: 19 out. 2013.

DONDIS. Donis A. Sintaxe da linguagem visual. Martins Fontes. São Paulo, 1991.

DRUCK, Graça; OLIVEIRA, Luiz Paulo. A condição "provisória permanente" dos trabalhadores informais: o caso dos trabalhadores de rua da cidade de Salvador. Revista VeraCidade, Ano 3 - nº3 - Maio de 2008.

FERREIRA, Jerusa Pires. Cultura e Memória. Revista da USP. São Paulo: EDUSP, dez-fev, 1994.

FORTUNA, Carlos. Paisagens sonoras: sonoridades e ambientes sociais urbanos. In: BRAGA, Sérgio Ivan (org.). Cultura popular, patrimônio imaterial e cidades. Manaus: EDUA, 2007, p. 29-53. Também publicado como Imagens da Cidade: sonoridades e ambientes sociais urbanos. In: RCCS, nº 51, 1998, p. 21-41.

HELLER, Agnes. O cotidiano e a história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

JAKOBSON, R. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. Linguística e comunicação. 8ªed. São Paulo: Cultrix, 1975.

JAAR, Nicolas. Space Is Only Noise. 2010. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=3ThQ8Agg7cc>>. Acesso em: 15 jun. 2014.

JURANDIR, Dalcídio. Belém do Grão-Pará. Coleção Ciclo do Extremo Norte. Belém: EDUFPA; Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2004.

GRANJA, Sergio. Heteroglossia, cronotopo, transgrediência e outras leituras bakhtinianas. 2011. Disponível em: <<http://laurocampos.org.br/2011/02/heteroglossia-cronotopo-transgrediencia-e-outras-leituras-bakhtinianas/>>. Acesso em: 23 jun. 2014.

KOHLSDORF, Maria Elaine. Dimensões Topológicas do Processo de Urbanização. Relatório de Pesquisa nº4. Brasília. Universidade de Brasília, março de 1993.

LEITÃO, Wilma Marques. Mercado do Ver-o-Peso: práticas no mundo do trabalho. In: LEITÃO, Wilma Marques. Ver-o-Peso: estudos antropológicos no mercado de Belém. Belém: NAEA, 2010.

LIE, Rico. Revista Elementa Comunicação e Cultura. Sorocaba, v. 1, n. 1, jan./jun. 2009.

LIGETI, Gyorgy. Atmospheres. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=fXh07JJeA28>>.

LIGIÉRO, Zeca (Org.). Performance e Antropologia de Richard Schechner. Mauad X, Rio de Janeiro, 2012.

LINHARES JR., José. Intervenção Urbana. Disponível em: <<http://www.guesaerrante.com.br/2006/1/19Pagina638.html>>. Acesso em: 17 out. 2013.

LOTMAN, Iuri. La Semiosfera I – Semiótica de la cultura y del texto. Ediciones Cátedra, S.A, 1996. (Seleção e tradução do russo Desiderio Navarro. Tradução do último capítulo: Manuel Cárceres).

LUCHETTI, Rubens. Heterônimos e cultura das bordas. Revista USP, n.4, dez/jan/fev de 1989-90, pp. 169-174). Disponível em: <[cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252008000200026&script=sci\\_arttext](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252008000200026&script=sci_arttext)>. Acesso em: 17 out. 2013.

MACHADO, Arlindo. As linhas de força do vídeo brasileiro. In: MACHADO, Arlindo (org). Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

\_\_\_\_\_. O Filme Ensaio. In: Concinnitas. Rio de Janeiro, ano 4, no. 5, dez 2003.

MACHADO, Irene (Org.). Semiótica da Cultura e Semiosfera. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. Revista Brasileira de Ciências Sociais, 2002. VOL. 17, Nº 49. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v17n49/a02v1749.pdf>>. Acesso: em 20 fev. 2013.

MALHEIROS, Ubiraélcio da Silva. A imagem de Belém e do Ver-o-Peso: seguindo os passos da modernidade. In: MONTEIRO, R. H. & ROCHA, C. (Orgs.) Anais do VI Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual. Goiânia – Go: UFG, FAV, 2013.

MARX, Karl. O Capital. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975.

MORAES, Maria Cândida. O Paradigma Educacional Emergente. São Paulo: Papirus, 1997.

OLIVEIRA, Luiz Paulo. A condição “provisória-permanente” dos trabalhadores informais: o caso dos trabalhadores de rua na cidade de Salvador. 2005. p. 237. Disponível em: <<http://www.flexibilizacao.ufba.br/dissertacaoluizpaulo.pdf>  
[acesso em 27/12/20012](#)>. Acesso em: 04 fev. 2014.

OLIVEIRA, Relivaldo Pinho De. Amazônia, cidade e cinema em Um dia qualquer e Ver-o-Peso. Belém, IAP, 2012.

DRUM, Thomas T. As Mulheres das Portas Abertas: judias no submundo da Belle Époque amazônica, 1890-1920. Revista Estudos Amazônicos, vol. VII, nº 1 (2012), pp. 1-23. Disponível em: <[http://www3.ufpa.br/ifch/Thomas\\_Drum\\_1.pdf](http://www3.ufpa.br/ifch/Thomas_Drum_1.pdf)>. Acesso em: 01 ago. 2014.

PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética. Martins Fontes, São Paulo, 1997.

PATTO, Maria Helena Souza. Conceito de cotidiano em Agnes Heller e a pesquisa em educação. Perspectivas, São Paulo, 16: 119-141, 1993. Disponível em: <<file:///H:/Downloads/775-2102-1-PB%20conceito%20de%20cotidiano%20agnes%20heller.pdf>>. Acesso em: 17 abr. 2014.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Paisagens Urbanas. Editora Sesc, 4ª edição, São Paulo, 2003.

PIRES, Vera Lúcia; TAMANINI-ADAMES, Fátima Andréia. Revista Estudos Semióticos - vol. 6, nº2 p. 66-67 Disponível em: <[http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es/eSSe62/2010esse62\\_vpires\\_fatamanini\\_adames.pdf](http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es/eSSe62/2010esse62_vpires_fatamanini_adames.pdf)>. Acesso em: 19 out. 2013.

PRADO, Fabiana. O Corpomídia e a Intervenção Urbana. ECA/USP, São Paulo, 2006.

RAMOS, Natália; SERAFIM, José Francisco. Cinema documentário, pesquisa e método Desafios para os estudos interdisciplinares. Revista Contracampo Programa de Pós-Graduação em Comunicação – UFF nº17, p. 163-178, 2007. Disponível em: <<http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/search/titles?searchPage=4#results>>. Acesso em: 8 mar. 2014.

\_\_\_\_\_. Cinema e mise en scène: histórico, método e perspectivas da pesquisa Intercultural. Revista Repertório, teatro e dança, p.89-97. AND 12 - Nº 13 - 2009.2. Disponível em: <[http://www.revistarepatorioteatroedanca.tea.ufba.br/13/arg\\_pdf/cinemaemiseenscene.pdf](http://www.revistarepatorioteatroedanca.tea.ufba.br/13/arg_pdf/cinemaemiseenscene.pdf)>. Acesso em: 27 mar. 2013.



RIETH, Flávia. Horizontes Antropológicos: revista do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRGS. Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 270-271, jul/set 1995. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/ppgas/ha/pdf/n2/HA-v1n2a26.pdf>>. Acesso em: 19 out. 2013.

ROCHA, A. L. C. de; ECKERT, C. Etnografia de rua: Um estudo de antropologia urbana. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/9160/5258>>. Acesso em: 25 maio 2014.

SALLES, Cecilia A. Uma Criação em Processo – Ignácio de Loyola Brandão e “Não Veras País Nenhum”. Tese de doutorado. Programa de Linguística Aplicada ao Ensino de Línguas – PUC/SP – 1990.

SANTOS, Lilian Engrácia. Aspectos do poema em prosa de Pierre Reverdy. São Paulo, 2009. Disponível em: <[file:///C:/Users/Lab01/Downloads/LILIAN\\_ENGRACIA\\_DOS\\_SANTOS.pdf](file:///C:/Users/Lab01/Downloads/LILIAN_ENGRACIA_DOS_SANTOS.pdf)>. Acesso em: 30 maio 2014.

SARGES, Maria de Nazaré. Belém: riquezas produzindo a Belle Époque (1870-1912). 3ª ed. Paka-Tatu, Belém, 2010.

SHAW, Bernard. Graphic Score in the Bernard Shaw. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=8vQJY477jX8>>. Acesso em: 30 maio 2014.

SÉRIE RESTAURO. FELIZ LUSITÂNIA: Forte do Presépio, Casa das Onze Janelas, Casario da Rua Padre Champagnat. v.4, SECULT/PA, 2006.

SCHAFER, R. Murray. Afinação do Mundo. Editora Unesp, São Paulo, 1997.

SILVA, Mary Anne Vieira. Cotidiano e Lugar: interpretações conceituais numa leitura geográfica para uma prática de ensino. Disponível em: <[file:///H:/Downloads/cotidiano\\_e\\_lugar%20em%20agnes%20heller.pdf](file:///H:/Downloads/cotidiano_e_lugar%20em%20agnes%20heller.pdf)>. Acesso em: 12 fev. 2014.

TOCANTINS, Leandro. Santa Maria de Belém do Grão Pará. Belo Horizonte: Itatiaia Ltda., 1987.

VERONEZE, Renato Tadeu. Agnes Heller: cotidiano e individualidade – uma experiência em sala de aula. Textos & Contextos (Porto Alegre), v. 12, n. 1, p. 162 - 172, jan./jun. 2013. Disponível em:  
<<file:///C:/Users/Lab01/Downloads/14217-55401-1-P8.pdf>>. Acesso em: 6 abr. 2014.

WEINBERGER, Eliot, "The Camera People" in Lucien Taylor (ed.) Visualizing Theory, selected essays from V.A.R., 1990-1994: 3-26, New York and London: Routledge, 1994.