



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

SIMONE DE OLIVEIRA MOURA

CIDADE COMO LUGAR DE EXPERIÊNCIA:
uma percepção pelas imagens dos fotógrafos Mariano Klautau Filho e Paula
Sampaio

BELÉM
2013

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

SIMONE DE OLIVEIRA MOURA

CIDADE COMO LUGAR DE EXPERIÊNCIA:
uma percepção pelas imagens dos fotógrafos Mariano Klautau Filho e Paula
Sampaio

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação, como requisito para
obtenção do título de Mestre em Artes.
Orientador: Prof. Dr. Orlando Maneschy
Co-orientador: Prof. Dr. Afonso Medeiros

BELÉM
2013

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFPA

Moura, Simone de Oliveira, 1984-

Cidade como lugar de experiência: uma percepção pelas imagens dos fotógrafos Mariano Klautau Filho e Paula Sampaio / Simone de Oliveira Moura. - 2013.

Orientador: Orlando Franco Maneschy;
Coorientador: José Afonso Medeiros Souza.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2013.

1. Arte e Sociedade - Pará(Belém). 2. Fotografia Documentária. 3. Fotógrafos. 4. Mariano Klautau Filho. 5. Paula Sampaio. I. Título.

CDD 23. ed. 701.0398115



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
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 treze (13) dias do mês de agosto do ano de dois mil e treze (2013), as nove (09) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Instituto de Ciências da Arte, sob a presidência do orientador professor doutor **Orlando Franco Maneschy** ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V "da Aprovação ou Reprovação da Dissertação", presenciar a defesa oral de Dissertação de **Simone de Oliveira Moura**, intitulada: **CIDADE COMO LUGAR DE EXPERIÊNCIA: uma percepção sensível pelas imagens dos fotógrafos Mariano Klautau Filho e Paula Sampaio**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores, Orlando Franco Maneschy (orientador/presidente); José Afonso Medeiros Souza e Ana Cláudia do Amaral Leão da Universidade Federal do Pará. Dando início aos trabalhos, o professor doutor Orlando Maneschy, passou a palavra à mestranda, que apresentou o sumário da 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, resultando em aprovação, com o conceito **Excelente**, com distinção, com recomendação de publicação integral da referida Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor Orlando Maneschy, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata foi lavrada, e após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela mestranda. Belém-Pa, 13 de Agosto de 2013.

Prof. Dr. Orlando Franco Maneschy

Prof. Dra. Ana Cláudia do Amaral Leão

Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza

Simone de Oliveira Moura

À mulher de beleza mais singular, inteligência e força, de amizade e amor incondicionais, educadora que traz inspiração e sabedoria aos meus dias, incentivadora da eterna busca pela construção de conhecimento, ela que não me permite desistir nunca e me faz ser uma pessoa melhor a cada dia,
MINHA MÃE.

Agradeço a meu pai, por estar sempre ao meu lado e me apoiar de todas as formas possíveis, mas, principalmente, por acreditar em meus sonhos e fazê-los brilhar verdadeiramente. Ao meu amor, cúmplice de realizações e futuro marido, Moyses. À minha família, em especial meus irmãos e minha querida tia Lúcia. À Tomiechan, pela amizade, escuta e carinho. À Renata, pelo conhecimento e alegrias compartilhadas. À Janice Lima, Ana Del Tabor, Zenaide Paiva, Milton Soeiro, Vânia Leal e Marisa Mokarzel, amigos e profissionais com os quais tive a oportunidade de aprender o enorme valor da Arte e da Educação. Aos queridos amigos de turma e aos professores de mestrado que compartilharam esse momento tão valioso. Ao Orlando Manesch, profissional de infinita sensibilidade, meu querido, paciente e compreensivo orientador. Ao Afonso Medeiros, co-orientador, professor admirável, obrigada por inspirar a inquietude transformadora em mim. Ao carinho de Wania Contente e Rúbia Oliveira. À atenção e informações disponibilizadas por Flavya Mutran e Patrick Pardini. À imensurável contribuição de Cláudia Leão. À caríssima Paula Sampaio, por sua generosidade e por aprender tanto com suas imagens e falas. Ao Mariano Klautau Filho, pelo afeto estabelecido e por, mais uma vez, me oportunizar escrever sobre suas fotografias. À todos os profissionais que tem trabalhado para instituir, manter e melhorar o Mestrado em Artes do PPGArtes e à Universidade Federal do Pará.

“[...] temos certamente o coração partido porque vivemos num mundo de coisas
partidas.”
James Hillman

“Todo coração é uma célula revolucionária.”
The Edukators (filme)

“Voilà mon couer, il vous appartient.”
Leonilson

RESUMO

Esta pesquisa desenvolveu o estudo da imagem da cidade produzida por dois fotógrafos contemporâneos que atuam na Grande Belém e em outras cidades, os quais são: Mariano Klautau Filho e Paula Sampaio. Partindo do entendimento de cidade e de imagem, tendo como referência o conceito de *aisthesis* proposto por James Hillman no sentir a cidade a partir da noção ampliada de realidade psíquica, a abordagem antropológica de imagem discutida por Hans Belting que distingue imagem e meio, e em diálogo com outros autores, buscou-se compreender que imagem da cidade é elaborada pelos fotógrafos sujeitos da pesquisa, levando em consideração os discursos, as experiências e as fotografias que eles constroem do ambiente urbano, delineando uma proposta de percepção da imagem da cidade. Este estudo foi feito por meio do levantamento, seleção e análise de parte da obra desses fotógrafos que emergiram a partir da década de 1980 no contexto artístico em Belém. O procedimento metodológico utilizado foi a abordagem qualitativa e a análise indutiva, utilizando os métodos bibliográfico, documental e entrevistas semi-estruturadas para o levantamento e conhecimento da produção fotográfica desses autores, seus discursos e experiências em Belém relacionada à temática urbana.

Palavras-chave: Fotografia. Cidade. Arte contemporânea. Belém. Amazônia.

ABSTRACT

This research was developed to study the city's image produced by two contemporary photographers working in Belém and other cities, which are: Mariano Klautau Filho and Paula Sampaio. Based on the understanding of the city and image, with reference aisthesis concept proposed by James Hillman in the city feel from the expanded notion of psychic reality, anthropological approach discussed by Hans Belting image that distinguishes image and medium, and in dialogue with other authors, we sought to understand what image of the city is developed by photographers research subjects, taking into account the discourses, experiences and photographs of urban environment, outlining a perception of the image of the city. This study was done by means of the assessment, selection and analysis of the work of these photographers that emerged from the 1980s in the artistic context in Belém. The methodological approach used was qualitative and inductive analysis, using the method bibliographic, documentary and semi-structured interviews to survey and knowledge of photographic production of these authors, their discourses and experiences in Belém related to urban themes.

Key-words: Photography. City. Contemporary Art. Belém. Amazon.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Imagem 1	Joseph Nicéphore Niépce's View from the Window at Le Gras. c. 1826. Photo by J. Paul Getty Museum	32
Imagem 2	Helmut Gernsheim & Kodak Research Laboratory, Harrow, England. Gelatin silver print with applied watercolor reproduction of Joseph Nicéphore Niépce's View from the Window at Le Gras. March 20-21, 1952	33
Imagem 3	Arco Triunfal construído pela Companhia do Amazonas para receber D. Pedro II em Belém e comemorar a Abertura dos Portos da Amazônia ao comércio exterior. Felipe Augusto Fidanza, 1867. Acervo Fundação Biblioteca Nacional	36
Imagem 4	Arco Triunfal construído pela Companhia do Amazonas para receber D. Pedro II em Belém e comemorar a Abertura dos Portos da Amazônia ao comércio exterior. Felipe Augusto Fidanza, 1867. Acervo Fundação Biblioteca Nacional	37
Imagem 5	Lançamento do Fotovaral. Belém, Junho 1982. Fotografia: Miguel Chikaoka	51
Imagem 6	Jornal <i>A Província do Pará</i> . Belém, Agosto 1985	54
Imagem 7	Da série <i>Hoppe</i> , de Mariano Klautau Filho	70
Imagem 8	Da série <i>Matéria Memória</i> 1998/2001, de Mariano Klautau Filho	72
Imagem 9	Da série <i>Matéria Memória</i> , de Mariano Klautau Filho	74
Imagem 10	Da série <i>Matéria Memória</i> , de Mariano Klautau Filho	75
Imagem 11	Da série <i>Hoppe</i> , de Mariano Klautau Filho	76
Imagem 12	Da série <i>Hoppe</i> , de Mariano Klautau Filho	77
Imagem 13	Da série <i>Hoppe</i> , de Mariano Klautau Filho	78
Imagem 14	Fotografias que compõem a instalação <i>Entre</i> , de Mariano Klautau Filho.	79
Imagem 15	Fotografias que compõem a instalação <i>Entre</i> , de Mariano Klautau Filho.	79
Imagem 16	Capa da <i>Folha do Ver-o-Peso</i> , de Paula Sampaio	84
Imagem 17	Retrato de Wlad Lima, atriz, diretora de teatro e professora. Fotografia: Paula Sampaio	87

Imagem 18	Retrato de Coracy Pantoja Chaves, vendedor. Fotografia: Paula Sampaio	87
Imagem 19	Retrato de Sônia Maria dos Santos Barbosa e Dona Guilhermina dos Santos Barbosa. Fotografia: Paula Sampaio	88
Imagem 20	Capa da <i>Folha da Campina</i> , de Paula Sampaio	89

SUMÁRIO

1 O ENTENDIMENTO DE CIDADE.....	11
2 NOTAS SOBRE IMAGEM, FOTOGRAFIA E CIDADE.....	22
2.1 O MUNDO DAS IMAGENS E A PRESENÇA IMAGÉTICA NO MUNDO.....	22
2.2 IMAGEM E REALIDADES.....	32
3 CIDADE-DESEJO: AS DÉCADAS DE 1980 E 1990 EM BELÉM	47
3.1 O RETORNO À PERAMBULAÇÃO: FLANAR AINDA É PRECISO.....	62
4 A CIDADE EM IMAGEM.....	67
4.1 MARIANO KLAUTAU FILHO E OS ESTADOS DE MELANCOLIA EM NARRATIVAS URBANAS.....	70
4.2 PAULA SAMPAIO E A FOTOGRAFIA COMO LUGAR DE ENCONTROS.....	82
5 AS CIDADES SUBMERSAS EM NÓS.....	91
6 REFERÊNCIAS.....	94
7 ANEXOS.....	99

1 O ENTENDIMENTO DE CIDADE

Entender a palavra “cidade” pode parecer uma operação tão simples e corriqueira quanto entender outro signo do cotidiano urbano, como a palavra “cadeira”, por exemplo. Ao ouvir esta sendo pronunciada, muitos pensarão em uma cadeira feita de madeira, plástico ou metal; outros terão em mente um modelo antigo, clássico ou com *design* inovador visto em um anuário de decoração. Há aqueles que logo se lembrarão da cadeira desconfortável do consultório do dentista ou a de metal frio do bar da esquina; e há, ainda, os que imaginarão uma cadeira completamente vermelha aos moldes de Cildo Meireles em *Desvio para o Vermelho* ou *A Cadeira – foto, objeto e definição do dicionário* – da instalação de Joseph Kosuth chamada *One and Three Chairs*.

Cadeira, substantivo feminino, assento para uma pessoa apenas. Para além de um simples objeto da cotidianidade, dotado de funcionalidade aparentemente tão trivial, a cadeira também pode conter em si a carga simbólica da permanência, do assentamento, da fixação em um lugar. O próprio ato de sentar e executar inúmeras atividades sentado em uma cadeira, que a subentende como elemento fundamental do cotidiano citadino a partir do momento de sua popularização, conduz à conotação de sedentarismo.

O filósofo Vilém Flusser (1990 *apud* BAITELLO, 2012, p. 27-28), na palestra intitulada “Reflexões nômades”, indicou que a humanidade passou por três grandes catástrofes em seu processo evolutivo. A primeira foi o fato de tornar-se bípede e andar ereta, a sua hominização, o que a fez descer da segurança das árvores para fazer-se nômade, capaz de acumular experiências e, dotada de suas ferramentas de pedra, apta a se deslocar em múltiplas direções e distâncias em busca dos animais que caçava. “Como o nômade não acumula objetos, é seu corpo (seu cérebro, suas vísceras, seu esqueleto e seus músculos, bem como sua pele) que guarda experiências, vivências e associações, memórias e projeções.” (BAITELLO, *ibid*, p. 34)

A segunda grande catástrofe foi há dez mil anos, sua transformação para uma vida fixa e em grupo, a “civilização” que a converteu em assentada e acumuladora de bens. Isto gerou novas necessidades e possibilidades: a domesticação de animais, o cultivo de plantas, a acumulação de bens e a criação

dos números e da escrita. A cadeira chega a figurar nessa conjuntura como elemento de diferenciação, apenas os que faziam parte das elevadas posições hierárquicas sociais é que tinham o privilégio de ocupá-la.

Somente nos últimos trezentos anos é que a cadeira populariza-se e é disseminada, passando a ocupar grande parte dos espaços por onde circulamos, “[...] viver sentado é uma mudança radical de vida, [...]. Significa assentar e acalmar o andarilho inquieto, sedar sua necessidade de movimento e sua capacidade de apreender (que significa agarrar) o que lhe cerca, de explorar curiosamente o mundo [...]” (BAITELLO, *ibid*, p.21). É, finalmente, neste mais recente contexto que a terceira catástrofe inicia-se, o atual e novo “nomadismo”, no qual o ser humano é impulsionado para fora de sua morada sem precisar deslocar o próprio corpo no espaço físico, retorna à condição de nômade sem deixar de estar “assentado”.

[...] a proteção e o aconchego das habitações deixaram de existir, pois nossas casas estão perfuradas por todos os lados, tornaram-se permeáveis aos “furacões da mídia”. Assim, nossas moradias se tornaram inabitáveis (e, alemão, “*ungenwöhnlich*”) e por isso inabitáveis (“*unbewohnbar*”), obrigando-nos a perambular, viajar, navegar, surfar – enfim, dar o fora. Só que nos caminhos, vias e estradas delimitados ou então nas ondas do virtual. Convidam-nos a estar lá onde não estamos, em cenários, paisagens e ambientes distantes e virtuais. O lugar onde estamos de fato – sempre sentados – é o lugar inóspito que não se deixa habitar porque está invadido pela ventania das imagens visuais e sonoras da mídia. [...] As imagens fluem celeremente e nós surfamos virtualmente nelas enquanto o corpo, em torpor, está sentado em alguma cadeira, sem alma ambos, corpo e cadeira. (BAITELLO, *ibid*, p. 27-28)

Trata-se de um nomadismo aparentemente dotado de leveza e fluidez, no qual o ser humano se crê pleno de “mobilidade ilimitada” e da sensação de “total liberdade” de ação, mas, ao mesmo tempo e paradoxalmente, este ser neonômade encontra-se imóvel, estático, confortavelmente entorpecido sobre seu assento. Esta circunstância humana se conecta com o presente estágio da era moderna intitulado de *Modernidade Líquida* pelo sociólogo Zygmunt Bauman (2001), onde o indivíduo entra em combate com o cidadão, levando a desintegração das agências de ação coletiva em prol das políticas de vida conduzidas individualmente.

Em palestra proferida na cidade de Natal e assistida pelo comunicólogo e semiótico Norval Baitello Júnior (2012, p. 79), o sociólogo Dietmar Kamper apresentou a seguinte estatística: para cada ser humano vivo no planeta, existem

quatro cadeiras à disposição para serem utilizadas. São quatro vezes mais que a população mundial. Basta olhar ao redor e as encontraremos em casa, no trabalho, no cinema, no shopping, na padaria, nas escolas, nos ônibus, carros, enfim, em todo lugar. E para que nos serviram tantos assentos além do número de habitantes da terra?

Baitello Júnior (2012), no livro *O pensamento sentado: sobre glúteos, cadeiras e imagens*, faz uma reflexão sobre a forma de conexão do ser humano com o mundo na contemporaneidade, tida muito mais por meio das imagens recebidas pelas telas dos aparelhos de televisão, computadores, celulares, *tablets*, etc., do que pela relação direta, multisensorial e multidimensional com o mundo em sua materialidade. “Sentados, estaremos anestesiados, sedados. E talvez seja realmente esta a intenção de tantas cadeiras e assentos: sedar. [...] as palavras ‘sentar’ e ‘sedar’ [...] vêm de ‘sedere’, que significa, [...] ‘sentar’ e ‘acalmar’.” (2012, p.21)

O dicionário define cidade como:

aglomeração humana de certa importância, localizada numa área geográfica circunscrita e que tem numerosas casas, próximas entre si, destinadas à moradia e/ou à atividades culturais, mercantis, industriais, financeiras e a outras não relacionadas com a exploração direta do solo (HOUAISS, 2001).

O cientista social e político Paulo Cesar Xavier Pereira (2001), em seu texto *Cidade: sobre a importância de novos meios de falar e pensar as cidades*, apresentado no seminário latino-americano do Programa Internacional *Les Mots de la Ville* (As Palavras da Cidade), realizado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio Grande do Sul com pesquisadores do Peru, Argentina e Brasil, problematiza a definição da palavra cidade partindo da discussão de seus usos.

Ele considera incoerente restringir cidade à ideia de população não agrícola, tendo em vista a existência de cidades com uma grande porcentagem de pessoas dedicadas às atividades do campo, como é o caso dos chamados bóias-frias no Brasil. Ressalta, ainda, que o tamanho da população não revela maior ou menor complexidade social e que se deve considerar não o quantitativo populacional como um aspecto definidor de cidade, mas, o seu constitutivo. Na ideia de cidade estão embutidas as relações de poder e autoridade (BENEVOLO, 1997, p. 23), apesar de,

comumente, ser o gigantismo da arquitetura e da população dois dos aspectos mais ressaltados nas oposições criadas entre as ditas “cidades grandes” e as “pequenas” localidades agrícolas.

No campo da geografia moderna, a cidade é tida como produto das relações sociais humanas construídas com o meio, independente das suas dimensões ou características. Para o geógrafo e etnólogo alemão Friedrich Ratzel, à cidade está associada à ideia de aglomeração durável, sedentarismo; assim como, para o geógrafo francês Max Derruau, à cidade estão implícitos aspectos como administração pública e existência de locais de troca, como mercados. (LENCIONI, 2008, p.115-116)

É impossível pensar a cidade sem levar em consideração os meios pelos quais o ser humano se relaciona com o mundo. O entendimento de cidade se dá na própria cidade vivida e em muito se difere de seus conceitos e definições. A partir da acepção atual de cidade no Brasil, é possível notar um grande distanciamento em relação àquela vista no dicionário. Conforme o Decreto-Lei 311, do ano de 1938, criado durante o Estado-Novo, cidade é considerada toda e qualquer sede de município¹ (BRASIL, 1938). Atualmente, como consta no mapeamento geográfico feito pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE (2008), a divisão territorial brasileira comporta 5.564 municípios. Foi uma alteração grande e acelerada na configuração do país nas últimas décadas, pois em 1940 o número de municípios era de apenas 1.574.

Tendo como parâmetro apenas um critério administrativo, como afirma o economista José Eli da Veiga (2004), não existe país com maior número de cidades que o Brasil, pois os demais se utilizam de critérios estruturais e funcionais, como: localização, número de habitantes, eleitores, moradias, densidade demográfica e existência de serviços indispensáveis à urbe.

Sempre foram principalmente funcionais as condições *sine-qua-non* da promoção de um povoado à categoria de cidade. Os próprios etruscos só consideravam como cidade um lugar que tivesse saídas para pelo menos três estradas, além de três templos: a Júpiter, Juno e Minerva. Dois milênios depois, o Brasil se distingue mundialmente por considerar como cidades até vilarejos onde não há sequer três

¹ O município é a área territorial pela qual são subdivididos os estados federativos brasileiros e que pode abranger distritos, áreas habitadas ou não, áreas naturais e áreas urbanizadas ou não. Cidade é a parte do município urbanizada considerada sua sede e que dá nome a este.

escolas. Onde nem existe cinema, teatro, centro cultural ou transporte coletivo. Onde a urbe é reles ficção. (VEIGA, 2004)

Mas o que, de fato, definiria uma cidade? O que a faria “digna” de sê-la? Podem existir características próprias e comuns, mas não plenamente universais a esta. A palavra em si pode não ter sofrido mudanças ao longo de sua existência a fim de acompanhar as alterações do objeto nomeado, mas, adjetivos foram agregados a ela na tentativa de traduzir seus mais diversos aspectos, mutações e peculiaridades.

O entendimento que aqui se busca perpassa a ideia de cidade como lugar de experiência, no qual se entrelaçam as mais complexas relações sociais, culturais e econômicas; configurada a partir dos que nela vivem, chegam ou estão de passagem; na forma que, com ela, se relacionam; composta pelo fluxo intermitente de histórias, lugares e objetos. A experiência da cidade tida diferentemente para cada um. Giulio Carlo Argan ressalta que “só recentemente a experiência da cidade foi considerada a partir da experiência individual e da atribuição pessoal de valor aos dados visuais.” (2010, p. 230)

A cidade enquanto imagem se manifesta tanto em sua própria concretude quanto ao experienciá-la. Os lugares frequentados, destinos cotidianos, os mais variados caminhos percorridos, fachadas de casas e prédios, placas, letreiros, *outdoors*, tudo está posto em relação do meio com o arcabouço de experiências pretéritas que o indivíduo carrega consigo.

O sentido da cidade, para Kevin Lynch (2009), é entendê-la como objeto percebido, mas também, como produto construído e modificado a todo momento por aqueles que nela habitam ou por ela passam. Neste sentido, é possível pensar a imagem da cidade elaborada pelas pessoas que a vivenciam – em especial artistas e fotógrafos – e dela se nutrem, deixando refletir em sua produção e criação artística visual aspectos relativos a ela.

A imagem, segundo a abordagem antropológica de Hans Belting, é pensada a partir da triangulação imagem/meio/corpo para o entendimento do “fitar”. No trânsito entre os planos físico e mental, diversos são os meios possíveis de tornar a representação passível de percepção. A arte encontra-se neste universo como o meio visual, o suporte da imagem.

As imagens acontecem entre nós, que as olhamos, e seus meios, com os quais elas respondem ao nosso olhar. Elas se fiam em dois atos simbólicos que envolvem nosso corpo vivo: o ato de fabricação e o de percepção, sendo este último o propósito do anterior. (BELTING, 2005, p.69)

Esta pesquisa busca analisar a representação da cidade a partir das fotografias, experiências e discursos de dois fotógrafos que atuam na Grande Belém e em outras cidades desde a década de 1980, os quais são: Mariano Klautau Filho e Paula Sampaio. A cidade pode não ser o tema explícito central no conjunto total da obra desses fotógrafos, mas de formas distintas, ambos, em suas fotografias, articulam aspectos relativos àquela.

Dessa forma, não é possível pensar o mundo e as coisas nele contidas como seres inanimados, sem vida. Se tudo está integrado e todos os elementos constitutivos da vida relacionam-se, interpenetrando-se e gerando imagens (interna ou externamente) dos lugares onde vivemos e de tudo aquilo que vemos, então se faz pertinente refletir, como propõe James Hillman (1993) em seu livro *Cidade e Alma*, sobre uma apresentação sensorial do mundo – *anima mundi* – enquanto aspecto gerador de uma reação estética, num sentir e imaginar a cidade, em uma *aisthesis*.

O mundo se revela em formatos, cores, atmosferas, texturas – uma exposição de formas que se auto-apresentam. Todas as coisas exibem rostos, o mundo não é apenas uma assinatura codificada para ser decifrada em busca do significado, mas uma fisionomia para ser encarada. Como formas expressivas, as coisas falam: mostram as configurações que assumem. Elas se anunciam, atestam sua presença: “Olhem, estamos aqui”. Elas nos observam independente do modo como as observamos, independente de nossas perspectivas, do que pretendemos com elas e como as utilizamos. Essa exigência imaginativa de atenção indica um mundo alado. Mais – nosso reconhecimento imaginativo, o ato infantil de imaginar o mundo, anima o mundo e o devolve à alma. (HILLMAN, 1993, p. 14-15)

Fotografando desde a década de 1980, Mariano Klautau Filho que nasceu em Belém e já morou em cidades como São Paulo e Paris, vem respondendo esteticamente ao embate com o universo citadino tanto em sua vida acadêmica, como professor e pesquisador, quanto em sua produção artística, terreno de significações múltiplas. Ele tem lançado um olhar arguto para o mundo ao seu redor,

passando por temas que vão desde o sujeito e o corpo até chegarem à paisagem urbana, sobre a qual vem se dedicando desde o início de sua carreira.

Há três décadas, ele preza pela memória da cidade que teima em manter-se pulsante frente às intensas ações que intentam extingui-la. Ele também imagina cidades. Ele as inventa em suas fotografias. Capta ambientes íntimos, captura pessoas dentro de suas casas ou quartos de hotel, apropria-se de imagens de pinturas ou cenas de filmes, recorta a vista panorâmica de uma rua, monta, desmonta, reconstrói. Cidades escuras ou repletas de luzes, vazias, silenciosas, acolhedoras, vistas de longe, de fora, e também observadas dentro dele mesmo.

É neste universo que a obra de Mariano transita. Ele revela seu olhar intimista sobre a cidade, deixando sempre escapar em suas narrativas visuais, histórias e personagens, a discussão que busca incitar sobre o apagamento da memória urbana.

A série *Finisterra* apresenta imagens montadas com um encadeamento narrativo, as fotografias possibilitam diferentes recombinações sequenciais, valorizando o exercício de construção ficcional do fruidor. A instalação *Entre* é um dos trabalhos da obra de Mariano com maior força simbólica, formada por quatorze fotografias frontais de portas cegas, encontradas em diversos bairros de Belém.

A fotojornalista Paula Sampaio, de origem mineira, desenvolve ao longo de boa parte de sua carreira um trabalho autoral voltado para os processos de migração na Amazônia, tanto nas margens das estradas, em locais de colonização, quanto dentro do espaço da cidade, nas ocupações urbanas.

Morou às margens das rodovias Transamazônica e Belém-Brasília quando criança e, já adulta, decidiu percorrer essas estradas registrando outros caminhos possíveis, pessoas, memórias e histórias de vida que surgiram ao longo do percurso de uma verdadeira *andarilha entre a floresta e o mar*². Ela mesma, uma imigrante, percebeu as implicações desses deslocamentos para a construção do sentido identitário de reconhecimento e pertencimento a um lugar.

A partir de 2006 um dado novo surgiu em sua produção, com o começo de uma perspectiva mais intimista em sua obra a partir da relação com o bairro onde mora e outros bairros históricos da cidade - a realização do projeto *Folhas*

² Expressão usada pela autora Janice Lima (2009) para referir-se à fotógrafa Paula Sampaio e que dá título ao texto do livro *Rios de Terras e Águas: navegar é preciso*.

Impressas. O principal objetivo desse projeto “[...] é provocar uma reflexão sobre questões como patrimônio, identidade e esquecimento, por meio de imagens e memórias orais, editadas em jornais tablóides com circulação gratuita nos bairros da Campina, Comércio e Cidade Velha.” (SAMPAIO, 2012)

A pesquisa aqui desenvolvida partiu da hipótese de que a análise das imagens fotográficas produzidas por estes artistas, juntamente com a atuação e relações que eles estabelecem com a cidade de Belém e os discursos por eles construídos, revelam a concepção crítica de imagem da cidade que os mesmos vêm elaborando nas últimas décadas, construindo obras visuais a partir da cidade para além dos estereótipos da paisagem exótica da região amazônica.

Este assunto despertou meu interesse em 2009 quando desenvolvi uma pesquisa sobre a produção do fotógrafo Mariano Klautau Filho para o projeto *Rios de Terras e Águas: navegar é preciso*³, do qual participei da concepção, elaboração, pesquisa e texto, ao lado das pesquisadoras Profa. Dra. Marisa Mokarzel e Profa. Ms. Janice Lima. Naquele momento, ao entrar em contato com o percurso de três décadas do fotógrafo Mariano Klautau Filho e suas fotografias de cidade, uma questão me atraiu: a postura diferenciada em relação à fotografia, adotada por ele e pelo grupo *Caixa de Pandora* no início da década de 1990.

Integravam o grupo, juntamente com Mariano, os fotógrafos/artistas Cláudia Leão, Orlando Maneschy e Flavya Mutran – à época. Suas produções, experimentações e exposições realizadas ao longo do país causaram uma expressiva ruptura com a chamada *visualidade amazônica* da produção artística local, a qual tinha fortes referências na exuberância da paisagem natural e ribeirinha da região (MOKARZEL, 2009, p. 4).

Isso me impulsionou, já em 2011, a optar inicialmente como pesquisa para o Mestrado em Artes do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, pelo estudo da produção fotográfica contemporânea paraense com foco na fotografia urbana, a fim de analisar de que forma se configuram os olhares sobre a urbe, buscando investigar os resquícios da chamada *visualidade amazônica*,

³ Este projeto teve como objetivo documentar e difundir a obra de seis artistas do Pará - Armando Queiroz, Elieni Tenório, Jocatós, Lise Lobato, Mariano Klautau Filho e Paula Sampaio -, que se encontram interligados por questões patrimoniais, culturais e artísticas e apresentam-se em um contexto cultural local, em que estes buscam suas referências, articulando-as ao espaço mais amplo da arte contemporânea. Foram produzidos um livro, um documentário em DVD e um site. Projeto patrocinado pelo Programa Petrobras Cultural e realizado pela Fundação Instituto para o Desenvolvimento da Amazônia - Fidesa e Universidade da Amazônia.

surgida na arte local durante a década de 1980. No entanto, ao longo das disciplinas do curso de mestrado, foi possível notar que minha busca era, de fato, pela experiência da cidade traduzida em imagem.

Diante disso, emergiram os seguintes questionamentos: como os fotógrafos eleitos sujeitos da pesquisa veem a representação da cidade em suas obras? De que forma eles se apropriam das referências estéticas e culturais locais em suas imagens da cidade? Que imagem da cidade é revelada a partir dos discursos, experiências e da produção fotográfica desses dois fotógrafos atuantes desde a década de 1980 na Grande Belém e em outras cidades do país e do mundo?

Definiu-se, então, como objetivo geral desta pesquisa: delinear uma percepção sensível da imagem da cidade por meio das fotografias, experiências e discursos de dois fotógrafos que atuam na Grande Belém e em outras cidades desde a década de 1980. Para tal, os objetivos específicos são: compreender de que forma os sujeitos da pesquisa veem a representação da cidade em suas obras; delimitar quais obras, dentro de suas produções, eles apontam como imagens da cidade; entender como eles se apropriam das referências estéticas e culturais locais em suas representações da cidade; analisar as fotografias selecionadas pelos sujeitos da pesquisa, estabelecendo relações com seus discursos, experiências e atuação no espaço da cidade.

O procedimento metodológico empregado foi a abordagem qualitativa e a análise indutiva. A abordagem qualitativa, segundo Bogdan e Biklen (1994, p. 50):

Não se trata de montar um quebra-cabeça cuja forma final conhecemos de antemão. Está-se a construir um quadro que vai ganhando forma à medida que se recolhem e examinam as partes. O processo de análise dos dados é como um funil: as coisas estão abertas de início (ou no topo) e vão-se tornando mais fechadas e específicas no extremo. O investigador qualitativo planeja utilizar parte do estudo para perceber quais são as questões mais importantes. Não presume que se sabe o suficiente para reconhecer as questões importantes antes de efetuar a investigação.

Para tal, foram utilizados os métodos bibliográfico, documental e entrevistas semi-estruturadas, gravadas em áudio e transcritas ou enviadas e respondidas por *email*, para o levantamento e conhecimento da produção fotográfica desses autores, seus discursos e experiências desde a década de 1980 relacionada à temática urbana.

A pesquisa de campo teve início em junho de 2012, quando foram definidos dez artistas participantes da pesquisa. Partiu-se, primeiramente, do levantamento da obra de fotógrafos que correspondiam às seguintes especificações: possuir uma produção fotográfica a partir de 1980; atuar na Grande Belém; tratar sobre a cidade em suas fotografias; apresentar um olhar não estereotipado sobre a paisagem amazônica.

Foram feitas consultas em catálogos de exposição, jornais e publicações, como o livro *Fotografia Contemporânea Paraense – Panorama 80/90* (PARÁ, 2002), que se constitui como uma das mais significativas publicações sobre a história da fotografia local, e o livro *Seqüestros: imagem na arte contemporânea paraense* (2007) que, segundo o próprio autor, “[...] delineia um panorama histórico da fotografia no Pará [...]” sinalizando “[...] os processos mais recentes, apontando para um mapeamento da produção emergente e pontuando grupos, percursos e origens da formação desses artistas, além de trazer informações e imagens de obras.” (MANESCHY, 2007, p. 9)

Em outubro de 2012 iniciaram as entrevistas com os artistas escolhidos. As entrevistas tiveram quatro perguntas que serviram como ponto de partida para a construção do diálogo: Como você vê a representação da cidade em sua obra? Indique uma série, ensaio ou de 5 a 10 imagens que você considera significativas dentro da sua produção sobre a cidade. Como você entende o urbano? O que você considera urbano em uma cidade como Belém? Como você percebe a representação da cidade na produção fotográfica contemporânea de arte em Belém? Até o momento do exame de qualificação foram realizadas apenas cinco entrevistas, o que, desde então, possibilitou perceber a necessidade de focar a pesquisa na obra de apenas dois fotógrafos, tendo em vista a amplitude do material coletado até aquele período.

A dissertação encontra-se dividida em cinco partes, sendo o prólogo, três capítulos e o epílogo. A primeira parte, na qual nos encontramos, *O entendimento de cidade*, faz um breve percurso sobre a definição, uso e compreensão do termo cidade, apresentando a pesquisa em sua trajetória.

O capítulo primeiro, intitulado *Notas sobre imagem, fotografia e cidade*, trata da fotografia enquanto imagem e suas relações com a representação da cidade. Destaca-se uma heliogravura produzida pelo francês Joseph Nièpce em 1826 e

duas fotografias do português Felipe Augusto Fidanza de 1867 do Arco Triunfal construído, supostamente de papelão, pela Companhia do Amazonas para recepcionar D. Pedro II, a última revela que o portal foi apenas um recurso cenográfico e não uma edificação de fato. As três são imagens de cidade e servem para introduzir o tema da pesquisa além de já incitar a discussão sobre a fotografia como possibilidade de criar frestas no “real”.

O capítulo segundo, chamado *Cidade-desejo: as décadas de 1980 e 1990 em Belém*, traz um breve percurso dos movimentos de maior relevância no campo da arte e da fotografia em Belém, como o FotoPará e a FotoAtiva. Constitui-se em um olhar sobre o recorte feito, sobre os fotógrafos participantes da pesquisa, mostrando o contexto histórico e cultural, a produção fotográfica e as relações com a cidade.

No capítulo terceiro, *A cidade em imagem*, é feita a análise das fotografias indicadas pelos sujeitos da pesquisa e uma reflexão aprofundada sobre a representação da cidade nas fotografias que fazem parte de *Finisterra* e *Entre*, de Mariano Klautau Filho, e do projeto *Folhas Impressas*, de Paula Sampaio, compondo um percurso possível de percepção sensível da imagem da cidade, evidenciando a representação da mesma de maneira não estereotipada e enquanto experiência, produzida por olhares de pessoas que vivenciam a cidade como organismo mutável, dela fazendo parte e por ela sendo estimulados.

2 NOTAS SOBRE IMAGEM, FOTOGRAFIA E CIDADE

2.1 O MUNDO DAS IMAGENS E A PRESENÇA IMAGÉTICA NO MUNDO

Chega a soar pleonástico discorrer por esses tempos sobre o quão demasiada é a quantidade de imagens produzidas e compartilhadas em toda a superfície terrestre e até mesmo fora dela. Vivemos um momento da história da humanidade que o grande diferencial localiza-se, ao que me parece, não apenas no número exacerbado de imagens, mesmo porque este aumento parece razoável tendo em vista o acesso às novas tecnologias e a atual e crescente população mundial de mais de 7 bilhões de pessoas, que praticamente triplicou no curto período de sessenta anos – em 1950 era estimada em 2,6 bilhões, segundo a Organização das Nações Unidas (2013) –, mas, também, no fato inédito de um equivalente processo de produção e descarte simultâneo dessas imagens.

As fotografias e até mesmo a imagem em movimento – o cinema e o vídeo – parecem não mais nos causar tanto fascínio e sedução como em seus primórdios, ou melhor, dito de outra forma, não nos seduzem mais pelos mesmos motivos de antes. A fixação da imagem projetada pela luz refletida pelos objetos, este refinamento técnico, ocasionou uma diferenciação abissal no processo de produção de imagens conhecido até início do século XIX pela humanidade. A fotografia surge como um grande e poderoso meio de “duplicação” da realidade, a tão intentada busca pela mais exata semelhança que, além de ser uma forma de interpretação, como o são a pintura, o desenho, a gravura e outras formas de representação visual anteriores, é principalmente um excepcional e inegável vestígio daquilo que representa.

A imagem de um ente querido fotografado logo após a sua morte ou ainda em vida possuía – e ainda possui em algumas culturas –, o papel de suprir o iminente desaparecimento humano, torna-se a presença de alguém que não está e nunca mais estará lá presente enquanto corpo físico, mas que pode permanecer enquanto imagem, “signo da presença imaginária de uma ausência definitiva” (KEMPE *apud* KEIM, 1971, p. 127, *apud* KOSSOY, 2002, p. 43). Da mesma forma, as fotografias de momentos e eventos familiares em um álbum constituem-se na

possibilidade de avivamento da memória daqueles que não mais se fazem presentes.

A imagem ocupa o papel daquilo que falta, de algo que não está presente, que não é possível de se deter no tempo. Ela preenche o espaço de uma vacuidade; de uma forma de representação simbólica utilizada na linguagem visual, ela vai ganhando desdobramentos extremamente intrincados, ao longo de sua sofisticação, no que tange à representação do “real”. Como efeito, ela passa a ter uma certa “autoridade” sobre aquilo que representa. Essa potência que a imagem emana, por sua capacidade de significar algo que “existe” e por representá-lo, em sua ausência, vai adquirindo maior força a partir de seu emprego no campo da vinculação. Através da imagem, é possível estabelecer um relacionamento com aquilo que é desejado, mas que não está disponível, cuja pretensão última é a de superar a própria morte. (MANESCHY, 2009, p. 24)

Do latim, *imago* referia-se à máscara feita de cera para uso em rituais de enterramento no mundo antigo e que possibilitava a recordação fisionômica do morto – eis a origem da palavra imagem. Na antiguidade grega, imagem passa a relacionar-se à ideia de reprodução do real, imitação, representação regulada pela *mimesis*. Desde o início, constitui-se atrelada à noção de duplo e de memória. (KERN, 2006, p. 16-17)

Como potencializadora desse sentido de aniquilamento da finitude da vida e superação da morte, a fotografia propaga uma de suas modalidades mais difundidas e poderosas: a imagem do rosto humano, o retrato, também do latim *retrahere*, que significa copiar e tem seu sentido primeiro na ideia de *mimese*. A fotografia em seu momento inaugural teve uma intensa produção de retratos que ajudaram a conferir à sociedade burguesa da época o status de ter seus rostos, projetados e eternizados na sociedade, valor anteriormente reservado à nobreza em suas pinturas. Com o surgimento da *carte de visite*⁴ e do negativo como matriz multiplicadora, o retrato fotográfico se tornou ainda mais acessível.

Produzir uma auto-imagem ou a imagem de outrem, sugestiona uma ação tão ordinária em nossos dias que não parece premente transpô-la para uma materialidade como o papel fotográfico, que compunha o álbum de família de outrora, e tentar preservá-la enquanto tal. A busca ao longo da vida pela elaboração

⁴ “A *carte de visite* nada mais era do que uma foto colada sobre um cartão suporte, com as dimensões de 5,25 x 10,2cm aproximadamente, e cuja finalidade era a de oferecer a amigos e parentes ‘como prova de ...’ (amor, amizade, etc.). Seu introdutor foi André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1890), que patenteou o processo em 1854 na França.” (KOSSOY, 1980, p. 38)

de uma imagem de si coerente e eternizante já foi há tempos deixada de lado. O que agora soa relevante é a “novidade”, produzir uma nova imagem logo após a outra *ad infinitum*.

Outra modalidade presente desde o início das práticas fotográficas é a fotografia de cidades. O registro do cotidiano e suas transformações, assim como, de lugares ulteriores, distantes e desconhecidos, era tarefa primordial na sociedade da segunda metade do século XIX, a qual se encontrava em processo de crescente urbanização. Os álbuns de cidade foram recursos encontrados pelos governantes da época para evidenciar as rápidas mudanças realizadas na urbe e apontar para construção de uma nova imagem da cidade, ligada a um ideal de modernidade advindo do progresso econômico e tecnológico que, no caso do Brasil, tentava deixar pra trás os traços de um país colonial.

Os primeiros viajantes que se aventuraram em produzir imagens dos quatro cantos do mundo, logo após os grandes avanços nos processos industriais de produção de imagens e, conseqüentemente, da maior viabilização de deslocamento do aparato fotográfico, criaram a possibilidade de acesso ao desconhecido. A relação de deslocamento do ser humano no globo terrestre ainda se colocava como uma limitação para a grande maioria da população. Estes fotógrafos retornavam às suas cidades repletos de um novo e fecundo “baú de imagens” que iria abastecer o repertório imagético daquela coletividade.

Essas imagens fotográficas dos mais diversos lugares passaram a se tornar adquiríveis por meio dos cartões postais e até mesmo a noção de espaço e tempo passou a ser alterada. O arcabouço de memórias visuais individuais e coletivas passou a constituir-se e a ampliar-se com imagens não apenas de pessoas e lugares vistos pessoalmente, mas também daqueles com os quais a relação mais próxima, se deu somente pelo rastro luminoso refletido na matéria e gravado na superfície fotossensível.

O advento do cartão postal, coincidentemente ao surgimento das revistas ilustradas entre outras formas de difusão impressa da imagem pictórica e, em especial da fotográfica (tornadas tecnicamente possíveis na passagem do século XIX para o XX), representou uma verdadeira revolução na história da cultura. As imagens mentais do chamado mundo real e as do universo da fantasia individual e coletiva se tornam finalmente acessíveis para a grande massa. Um mundo portátil, fartamente ilustrado, passível de

ser colecionado, constituído de uma sucessão infindável de temas vem finalmente saciar o imaginário popular. (KOSSOY, 2002, p. 63)

Antes do surgimento das câmeras fotográficas, principalmente as de pequeno formato, portáteis e de fácil manuseio para amadores, eram os cadernos de viagem com anotações e desenhos que auxiliavam na árdua tarefa de reter na memória as novas imagens, tão deslumbrantes quanto fugidias. Agora os cadernos não possuem tamanhos e páginas determinadas, são formados por *bytes* de memória, existem enquanto suspensão no campo virtual, nos *memory cards* e carecem de telas de computadores, celulares, *tablets* etc., para se tornarem visualmente acessíveis.

Viajar, conhecer o mais longínquo dos destinos, experimentar modos de vida diversos, estar em lugares e presenciar paisagens distintas daquilo ao qual se está habituado, tudo isso não parece, ou nunca pareceu, tão importante quanto produzir imagens-testemunho dessa existência. No século XXI, quantos se atreveriam a embarcar em suas aventuras pelo mundo sem seus aparelhos capazes de produzir instantâneos fotográficos? Na década de 1970, Susan Sontag discutia esse tema.

Pela primeira vez na história, pessoas viajam regularmente, em grande número, para fora de seu ambiente habitual, durante breves períodos. Parece decididamente anormal viajar por prazer sem levar uma câmera. As fotos oferecerão provas incontestáveis de que a viagem se realizou, de que a programação foi cumprida, de que houve diversão. As fotos documentam sequências de consumo realizadas longe dos olhos da família, dos amigos, dos vizinhos. [...] a dependência da câmera, como o equipamento que torna real aquilo que a pessoa vivencia [...]. Viajar se torna uma estratégia de acumular fotos. (SONTAG, 2004, p. 19-20)

O escritor Luís Fernando Veríssimo fez, certa vez, uma charge que ilustrava essa “nova” forma de colocar-se em contato com o mundo por meio, não da experiência vivida em si, mas por meio da imagem fotográfica, pela mediação do aparelho, das lentes e do visor da câmera. Na charge havia um casal fotografando diante de uma linda paisagem e o marido disse à esposa: - “Mal consigo esperar para chegar em casa e ver esse lugar tão fantástico”. Mas, até que ponto o mundo nos é acessível sem o intermédio das imagens? Somos capazes de acessá-lo diretamente ou continuamos experimentando-o e conhecendo-o somente por meio de suas sombras projetadas, como na caverna de Platão?

Em seus estudos sobre o filósofo Vilém Flusser, Baitello (2006) aponta o que Flusser chamou de “escalada da abstração” no processo de perceber o espaço e nas formas de ocupá-lo. Inicialmente, o ser humano relacionava-se com o mundo, diretamente com os seres e as coisas em sua apresentação tridimensional no tempo presente. Com o advento da produção de marcas que se configuram como representações imagéticas em um plano de apenas duas dimensões, subtrai-se uma terceira – a profundidade. A relação temporal é alterada e ao olhar é permitido circular, observando a imagem em suas partes e retornando a elas, que permanecem ali, dispostas no plano. Estas são consideradas por Flusser, as imagens tradicionais.

Em seguida, o desenvolvimento de pictogramas, ideogramas e, conseqüentemente, da escrita e da leitura, confere direcionamento linear e lógico à representação do mundo, criando a noção de tempo histórico e subtraindo mais uma dimensão. Um mundo que se nos apresenta originalmente em sua tridimensionalidade, passa a constituir-se bidimensional e, depois, unidimensional. Por fim, ou por hora, chega a atingir a chamada nulidimensionalidade com o aparecimento das imagens técnicas, produzidas por máquinas e destituídas de corporeidade, “[...] são uma fórmula, um cálculo, um algoritmo (que apenas se projeta sobre um suporte qualquer: papel, vidro, parede e até mesmo a névoa, o vapor ou o ar).” (BAITELLO, 2006, p. 4).

Dito isto, Susan Sontag (2004, p.169) lembra que “A realidade sempre foi interpretada por meio das informações fornecidas pelas imagens; e os filósofos, desde Platão, tentaram dirimir nossa dependência das imagens ao evocar o padrão de um modo de apreender o real sem usar imagens”. As imagens erguem uma grande ponte que nos dá acesso à “realidade” e esta ponte é reconstruída com o aparecimento da imagem fotográfica, tida por Flusser como a imagem técnica inaugural.

As imagens produzidas pelo ser humano, desde o mais remoto dos tempos, são possuidoras de intencionalidade, apesar de nem sempre ser possível compreender ou decifrar o seu intento.

Na caverna, esse homem constituiu o espaço de mediação entre o mundo exterior e o seu mundo interior e foi, ainda lá, que as

experiências e os desejos que o assolavam tomaram outra dimensão, se materializando em forma de imagem.

Na constituição dessas representações, através do ritmo imposto pelas mãos, em movimentos que vão sendo feitos e refeitos, este homem, de forma contígua, passa a inscrever seu próprio percurso, simbólico, mágico, já que ainda não possui a elaboração de uma temporalidade linear. A vinculação do homem, talvez, deva-se dar por aquilo que o afeta, por suas experiências cotidianas organizadas através da memória e do entendimento de seu mundo. (MANESCHY, 2009, p. 20)

Desde o período Paleolítico, por exemplo, há cerca de 35 mil anos, quando eram feitos desenhos de figuras esquemáticas nas cavernas e paredões rochosos à céu aberto; quando era adotada a lei da frontalidade nas pinturas e esculturas egípcias três mil anos a. C.; quando construíam-se vitrais góticos na Idade Média; ou quando a fotografia e o vídeo passaram a ser largamente difundidos nos últimos séculos; a humanidade tem recorrido à meios distintos para construir os seus vínculos com o mundo.

Distintos e múltiplos também são os discursos sobre a imagem, além de permeados por indefinições constantes, como aponta Hans Belting (2007, p. 13): há os que dão a impressão de as imagens existirem sem um corpo; há aqueles que as equiparam ao campo visual apenas, esquecendo-se de sua carga simbólica; há os que as identificam como ícones relacionados a uma realidade considerada acima delas; e há também o discurso da arte, que, por vezes, desconsidera as imagens não consagradas.

Entende-se que “[...] uma das razões essenciais da produção das imagens [...] provém da vinculação da imagem em geral com o domínio do simbólico” (AUMONT, 2002, p. 78). O quão mais distante historicamente do presente retrocedemos, nota-se que o ser humano buscava constituir esse campo simbólico como possibilidade de acesso ao sagrado, pois tinha na imagem a presentificação divina. Gombrich (*apud* Sontag, 2004, p. 171) salienta que “[...] nas sociedades primitivas, a coisa e sua imagem eram apenas duas manifestações diferentes, ou seja, fisicamente distintas, da mesma energia do espírito.”

É nesta capacidade humana intrínseca que reside a distinção entre o ser humano e os demais seres, pois somente ele é capaz de organizar a própria experiência, as suas formas de sentir e de conceber por meio de símbolos – essas “formas que possuem um significado, e cuja função é significar.” (NUNES, 1999, p. 32)

No entanto, a fotografia, por sua especial relação de contiguidade física com aquilo que representa e pela necessidade do uso de mecanismos óticos e químicos, parecia constituir uma relação diferenciada e objetiva com a “realidade”. Ao observar uma fotografia, aparentemente, não estava explícito nenhum processo de construção simbólica ali. A foto era considerada aquilo que representava. Vilém Flusser (2011), em *A Filosofia da Caixa Preta*, estabelece uma diferenciação clara entre as imagens tradicionais e as imagens técnicas. As primeiras, surgidas antes do aparecimento da escrita e da noção de tempo histórico, demonstram claramente a interposição humana como elaboradora de imagens enquanto elementos simbólicos. Já as imagens técnicas, devido a interposição de um aparelho, mesmo que manipulado pela mão humana, parecem depostas de seu caráter simbólico.

Dentre os discursos existentes no século XIX, Charles Baudelaire apregoava a função da fotografia “como simples instrumento de uma memória documental do real” (DUBOIS, 2001, p. 29), distinguindo-a do campo da criação e da imaginação, conforme a ideologia estética da época. Ele proclamava:

Que ela [a fotografia] enriqueça rapidamente o álbum do viajante e devolva a seus olhos a precisão que falta à sua memória, que orne a biblioteca do *naturalista*, exagere os animais microscópicos, fortaleça até com algumas informações as hipóteses do astrônomo; *que seja finalmente a secretária e o caderno de notas de alguém que tenha necessidade em sua profissão de uma exatidão material absoluta*, até aqui não existe nada melhor. Que salve do esquecimento as ruínas oscilantes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma desaparecerá e que necessitam de um lugar nos *arquivos de nossa memória*, seremos gratos a ela e iremos aplaudi-la. (BAUDELAIRE *apud* DUBOIS, 2001, p. 29)

Mas não foi isso que aconteceu, a fotografia se alastrou como um vírus mutante e incontrolável, espalhando-se por toda a superfície do planeta e contaminando todas as instâncias da vida humana. Exerceu, até certo ponto, seu “papel” de instrumento auxiliar de documentação, como queria Baudelaire, mas ao mesmo tempo extrapolou esses limites e antes que parássemos e pensássemos que ela já havia atingido o seu mais alto grau de contágio, a tecnologia se encarregou de torná-la exponencialmente mais contagiosa do que antes, a ponto de o estado virótico de contaminação tornar-se o estado próprio das coisas: um mundo-foto ou um *mundo-imagem*.

A imagem digital, a internet e suas redes sociais funcionaram como grandes catalisadores desse fluxo de produção e disseminação imagético, levando-nos a uma condição de torpor diante delas. Buscando refletir sobre essa questão, o artista holandês Erik Kessels decidiu reunir todas as fotografias postadas por seus conhecidos no site de compartilhamento de fotos Flickr durante o intervalo de um dia. A data escolhida foi 4 de agosto de 2011. Em seguida, imprimiu cada uma delas, cerca de 6 milhões de fotografias, e as colocou no espaço do museu FOAM (*Fotografie Museum Amsterdam*) em Amsterdã, na Holanda. Este trabalho faz parte de um projeto visual do artista intitulado *Fotografia em abundância* e que integrou, na ocasião, a mostra *Museu do Futuro da Fotografia* (ESTADÃO, 2011). A ocupação espacial das imagens impressas oferece a dimensão quantitativa da epidemia a qual estamos expostos e pode representar o surto de imagens que sucede diariamente e do qual, muitos de nós, já acordam sedentos.

A onipresença das fotos produz um efeito incalculável em nossa sensibilidade ética. Ao munir este mundo, já abarrotado, de uma duplicata do mundo feita de imagens, a fotografia nos faz sentir que o mundo é mais acessível do que é na realidade.

A necessidade de confirmar a realidade e de realçar a experiência por meio de fotos é um consumismo estético em que todos, hoje, estão viciados. As sociedades industriais transformam seus cidadãos em dependentes de imagens; é a mais irresistível forma de poluição mental. (SONTAG, 2004, p. 34)

Mesmo que habituados – ou viciados, como prefere Sontag –, por mais que nos esforcemos, o cérebro humano é incapaz de processar a produção de informação visual cotidiana. Por maior que seja a atenção e acuidade dedicadas à apreensão das coisas e eventos do mundo transformados em imagem, nossos sentidos são capazes de reter muito pouco daquilo ao qual estão demasiadamente expostos.

Flusser (2011) afirma que a abundância de imagens e a sua sobreposição constante nos conduz a ficarmos acostumados a sua copiosa impermanência. O que se torna familiar, a partir disso, não é a imagem em si, especialmente a fotográfica à qual se refere o autor, mas, a perene substituição por outra imagem.

As fotografias nos cercam. Tão onipresentes são, no espaço público e no privado, que sua presença não está sendo percebida. O fato de passarem despercebidas poderia ser explicado,

normalmente, por sua circunstancialidade: estamos habituados à nossa circunstância, o hábito a encobre, somente percebemos alterações em nosso cotidiano. Tal explicação não funciona no caso das fotografias. O universo fotográfico está em constante flutuação e uma fotografia é constantemente substituída por outra. [...] Não é a determinadas fotografias, mas justamente à alteração constante de fotografias que estamos habituados. Trata-se de novo hábito: o universo fotográfico nos habitua ao “progresso”. Não mais o percebemos. Se, de repente, os mesmos jornais aparecessem diariamente em nossas salas ou os mesmos cartazes semanalmente sobre os muros, aí sim, ficaríamos comovidos. (FLUSSER, 2011, p. 87-88)

O autor comenta sobre como estamos *surdos oticamente*, nossos olhos e consciência se mantêm aptos a serem penetrados pela explosão de cores presentes no mundo, mas, ao mesmo tempo, se mostram incapazes de percebê-las. O vírus mutante mais uma vez se transfigura e afeta nossos corpos e nossos sentidos, os entorpece. E é esse entorpecimento que nos faz até hoje, equivocadamente, ainda enxergar um caráter objetivo e não-simbólico nas imagens técnicas, em especial, nas fotografias. “O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é ‘o mundo’, mas, determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem.” (FLUSSER, 2011, p. 31). A fotografia enquanto imagem técnica não pode fugir de sua carga simbólica, tanto quanto os outros tipos de imagens.

Para perceber melhor o mundo é preciso, de alguma forma, alcançá-lo em seu fluxo, agarrar-se a ele, tomá-lo para si enquanto semelhante ou parte de si, contudo autônomo e vivo, para então tê-lo diante de nós e em nós, atentarmos aos seus detalhes, levantando questões, afirmações, suposições, construir nossas próprias interpretações e conflitos e, dessa forma, ter a possibilidade de acesso a tão escorregadia e falseada realidade. Sendo assim, como conhecer e compreender uma cidade? Seus caminhos possíveis e imagináveis, suas imagens?

Tal como uma obra arquitetônica, a cidade é uma construção no espaço, mas uma construção em grande escala, algo apenas perceptível no decurso de longos períodos de tempo. [...] A cada instante existe mais do que a vista alcança, mais do que o ouvido pode ouvir, uma composição ou um cenário à espera de ser analisado. Nada se conhece em si próprio, mas em relação ao seu meio ambiente, à cadeia precedente de acontecimentos, à recordação de experiências passadas. [...] Todo o cidadão possui numerosas relações com algumas partes da sua cidade e a sua

imagem está impregnada de memórias e significações. (LYNCH, 2009, p. 11)

Uma função determinante nesse processo de percepção da cidade se localiza na memória, pois é ela que nos conecta ao passado em um fluxo com o presente, num interminável processo elaborativo. Ela seleciona, agrega, associa, descarta, reconstrói, preenche e cria lacunas, ficciona uma ideia de nós mesmos e das cidades existentes dentro e fora de nós.

Estudos científicos têm mostrado a distribuição dos diversos tipos de memórias em diferentes regiões encefálicas, assim como o importante papel de determinadas substâncias químicas no processo de produção e conservação da memória. Somado a esses fatores, outro componente formador da memória é o sentido ou significado – emocional, afetivo, valorativo – que damos às coisas ou eventos guardados em nós (CHAUÍ, 1999). A lembrança revela nossas escolhas, conscientes ou não, e o esquecimento, também um fenômeno fisiológico, nos permite a adaptação, pois a cada dia se tornaria mais insuportável viver recordando cada detalhe de tudo o que foi visto e vivido.

Um papel fundamental da memória, nos conta Marilena Chauí (1999), consiste na elaboração da experiência e do conhecimento, no alcance de novos saberes e práticas, seja por meio da apreensão de um fenômeno percebido, do reconhecimento de uma imagem associadora de um dado já conhecido a um novo ou da evocação do passado a partir do presente.

É por meio dos recursos elaborativos da memória que somos capazes de constituir um entendimento dos lugares onde vivemos ou visitamos. É na prática cotidiana de deslocamento nas cidades, associada às vivências e significados agregados a estas que formamos uma certa imagem dessas cidades, nossos conceitos relativos a elas, assim como mapas mentais para movermo-nos nelas, traçando nossos próprios e diferenciados percursos em ambientes citadinos que nos apresentam-se complexos e plurais.

2.2 IMAGEM E REALIDADES

Muitos são os sujeitos lembrados por suas contribuições no processo de descoberta e desenvolvimento da técnica fotográfica no início de sua história. Pode-se afirmar que a invenção da fotografia não possui um autor exclusivo, mas fez parte de pesquisas e descobertas ocorridas em diferentes lugares e em períodos praticamente simultâneos.

Um dos resultados mais propagados foi o do francês Joseph Nicéphore Niépce que por volta de 1826, após colocar uma placa de estanho coberta de betume da Judéia dentro de uma câmera obscura e direcioná-la à luz do sol durante oito horas, conseguiu gravar em baixo relevo a vista da janela do andar de cima de sua residência em Le Gras, na França. Isto viria a ser considerado a origem do que hoje se conhece como fotografia por ser a primeira imagem permanente conseguida com a técnica denominada de heliogravura. (HARRY RANSON CENTER, 2013)



Imagem 1 - Joseph Nicéphore Niépce's View from the Window at Le Gras. c. 1826.
Photo by J. Paul Getty Museum



Imagem 2 - Helmut Gernsheim & Kodak Research Laboratory, Harrow, England.
Gelatin silver print with applied watercolor reproduction of Joseph Nicéphore
Niépce's View from the Window at Le Gras. March 20-21, 1952.

O que se busca destacar neste momento de incomensurável importância e influência para os dois séculos subsequentes, é que Niépce não apenas realizou um feito até então desconhecido, mas, além de revolucionar os modos de produção de imagens desenvolvendo uma forma de fixar a imagem produzida por meio de mecanismos ópticos e físico-químicos, sem a ingerência exclusiva e direta da mão humana, ele deixou gravada para todo o porvir a imagem de uma paisagem, em especial, de uma cidade.

Colocando sua *câmera obscura* na janela, ele [Niépce] vê surgir na placa de estanho uma “tênue imagem” das construções e ruelas em frente. Naquelas impressões muito claras, quase imperceptíveis, mais parecidas com nuvens, alguma coisa se dá a ver. Configura-se, surgindo como volumes de sombras, uma cena urbana. (PEIXOTO, 2004, p. 19-21)

Passa a existir, a partir de então, uma relação intrincada e mantida até a atualidade entre dois produtos da ação humana transformadora sobre o mundo:

fotografia e cidade. Mas como se deu essa relação? De que forma a fotografia interferiu no conhecimento e na construção da imagem da cidade?

A fotografia se fez presente no mundo em um momento de transformações estruturais específicas na sociedade capitalista do século XIX, relacionadas ao processo de crescimento do fenômeno urbano e coadunou-se, na época, aos usos e funções que lhe foram atribuídos.

O século XIX foi o século das transformações. As cidades cresceram desordenadamente, o homem implementou mudanças em todas as esferas da sua vida. [...]

Por razões da própria estruturação do capitalismo, a burguesia necessitava revolucionar constantemente os seus meios de produção, modificando ilimitada e sistematicamente o mundo. Não se tratava de modificá-lo com um objetivo definido – a transformação era um fim em si mesmo. (COSTA; SILVA, 2004, p. 15)

Com isso, a fotografia cumpriu um papel primordial nesse contexto e definiu-se, inicialmente, como estética documental. Atendeu a uma necessidade não suprimível até então: registrar, congelar, “duplicar” tudo aquilo que estava prestes a deixar de ser como era, aquilo que era modificado a todo instante.

Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo.

As câmeras começaram a duplicar o mundo no momento em que a paisagem humana passou a experimentar um ritmo vertiginoso de transformação: enquanto uma quantidade incalculável de formas de vida biológicas e sociais é destruída em um curto espaço de tempo, um aparelho se torna acessível para registrar aquilo que está desaparecendo. (SONTAG, 2004, p. 26)

Os retratos de pessoas e de cidades constituem-se nos temas mais recorrentes nesse período. Fazer um levantamento, catalogar, colecionar o mundo e as pessoas em seus diferentes aspectos e suas múltiplas formas. A fotografia parecia o recurso perfeito para cumprir tal tarefa, pois continha em seu processo a ilusão da eficiência, precisão e imparcialidade de uma suposta imagem fiel da realidade.

E não foi diferente na maioria das cidades pelo mundo que recebiam expedições de viajantes estrangeiros com aparatos inovadores oferecendo seus

serviços de daguerreotipistas⁵. No Brasil, esta chegada acontece ao longo da década de 1840 (KOSSOY, 2002, p. 16), apesar de saber-se que já em 1833 Hercule Florence realizou nesse país experiências pioneiras com o processo fotográfico.

No final do século XIX, no Brasil, é possível identificar significativas fotografias feitas em várias cidades ao longo do país expondo os signos do progresso e da expansão urbana: em Recife, por Augusto Stahl; em São Paulo, entre os anos de 1862 e 1887, por Militão de Azevedo; em Porto Alegre, por volta de 1875, por Luis Terragno. (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2004, p. 30-31)

Boa parte da produção de daguerreótipos e outras técnicas fotográficas desenvolvidas nesse momento no país, contribuiu para a continuidade do processo de construção da imagem nacional elaborada pelo olhar estrangeiro – já iniciado desde os escritos de Pero Vaz de Caminha e com os desenhos, pinturas e gravuras de viajantes, exploradores e cientistas –, que partiam de um modelo europeu de representação, em especial, ao que nos interessa, sobre a região amazônica e sua imagem mitificada.

Os estudos feitos narram a chegada do fotógrafo norte-americano Charles De Forest Fredricks à região Norte do Brasil já em 1844, apesar do desconhecimento dessas fotografias devido um suposto assalto, no qual foram levados seus equipamentos. (LEAL, 1998 *apud* MANESCHY, 2007, p.21) As imagens fotográficas que se tem conhecimento foram feitas em torno de 1865 pelo alemão Albert Frisch, também um fotógrafo expedicionista que retratou alguns países na Amazônia e fotografou os índios da tribo canibal (segundo Frisch) os umauás no Amazonas. (VASQUEZ, 2000 *apud* MANESCHY, 2007, p.22)

Em Belém, a fotografia passou a ter maior presença e difusão a partir de 1867 com a chegada do Imperador D. Pedro II, um grande interessado e incentivador da prática fotográfica, que veio à cidade juntamente com sua comitiva. O fotógrafo português Felipe Augusto Fidanza registrou este momento e estas são as primeiras imagens que se tem conhecimento feitas por ele. É relevante destacar duas fotografias feitas por Fidanza nesta ocasião do Arco Triunfal erguido para

⁵ Daguerreotipistas eram os profissionais que produziam daguerreótipos, placas metálicas cobertas de iodeto de prata sensíveis à luz e na qual era fixada a imagem projetada no interior da câmera obscura.

receber D. Pedro II e comemorar a Abertura dos Portos da Amazônia ao comércio exterior. (MANESCHY, 2007, p. 22)

As fotos revelam que a Companhia do Amazonas, responsável pela construção do arco, utilizou um recurso cenográfico e não uma edificação arquitetônica de fato, pois Fidanza fotografou o arco de dois ângulos opostos, visto de frente por quem chegava pelo rio à cidade e visto “de costas” por quem estava em terra firme, o que permite supor que o arco foi feito de algum material mais perecível como papelão ou material semelhante e não de tijolos.

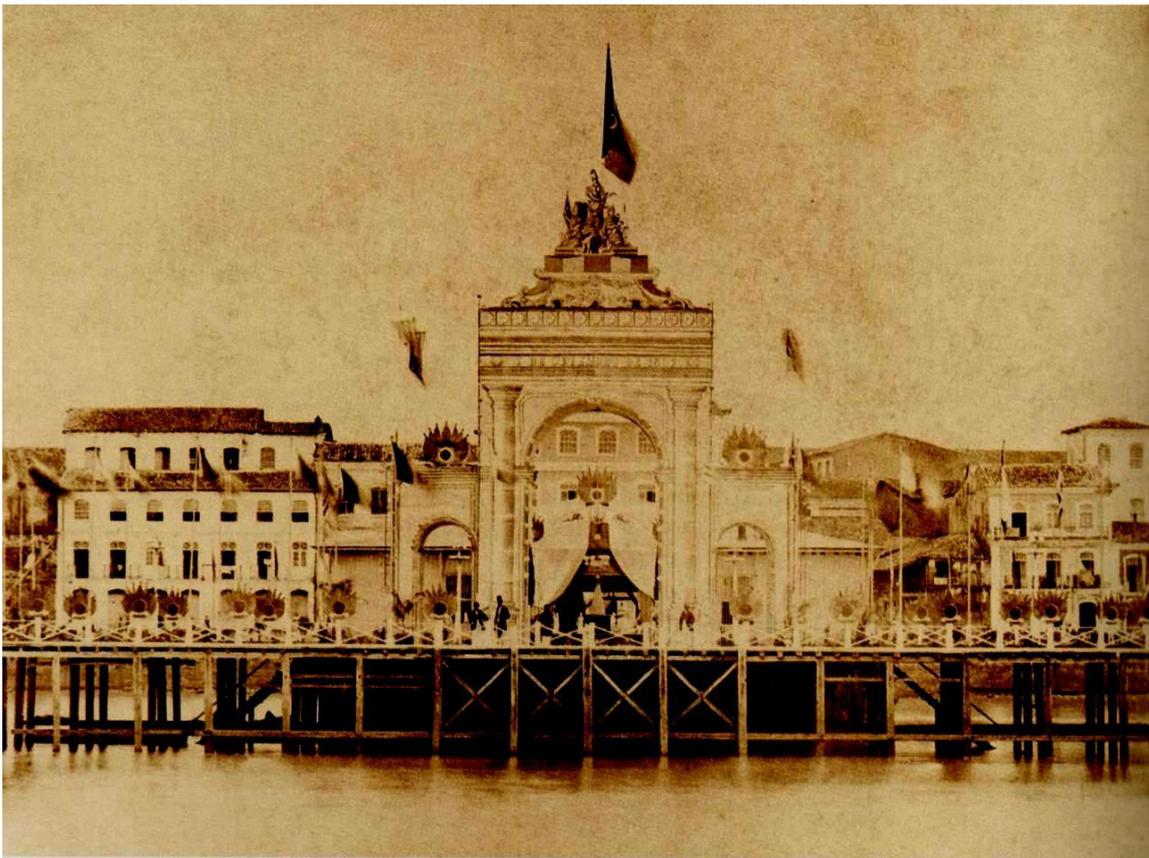


Imagem 3 – Arco Triunfal construído pela Companhia do Amazonas para receber D. Pedro II em Belém e comemorar a Abertura dos Portos da Amazônia ao comércio exterior
Felipe Augusto Fidanza, 1867
Acervo Fundação Biblioteca Nacional

Na imagem frontal do arco é possível identificar em primeiro plano, na parte inferior da foto, as águas da Baía do Guajará abaixo de um trapiche de estrutura de madeira onde estão três homens vestidos com distinção, dois inclusive de cartola. Na parte central, logo atrás deles, um enorme arco vazado com dois arcos menores nas laterais direita e esquerda. No primeiro, é possível ver uma entrada enfeitada ao

meio e as janelas de um edifício ao fundo. Por detrás dos três arcos, há um telhado mais baixo, o que permite enxergar as edificações da cidade uma ao lado da outra.

Visto de terra firme, todo esse entendimento dos planos se torna aparentemente mais compreensível, porém mais perturbador. É possível ver uma espécie de pequeno galpão com saída também decorada e feito de estreitas tiras (não parecem ser tábuas de madeira) organizadas verticalmente tanto nas paredes frontais e laterais quanto no teto. Em segundo plano estão os arcos, o trapiche e altas bandeiras tremulantes. Ao fundo, novamente as águas da Baía e dois grandes navios. A sensação perturbadora se dá pelo grande contraste entre os primeiros e os últimos planos, aqueles carregam algo que os assemelha a uma pintura clássica, possuindo uma carga de imobilidade e fixidez diametralmente oposta aos dois últimos, que emergem leves e fluídos na superfície da imagem fotográfica, impregnados da brisa à beira da baía.



Imagem 4 – Arco Triunfal construído pela Companhia do Amazonas para receber D. Pedro II em Belém e comemorar a Abertura dos Portos da Amazônia ao comércio exterior
Felipe Augusto Fidanza, 1867
Acervo Fundação Biblioteca Nacional

Com as suas fotografias do Arco Triunfal, Fidanza cria uma fresta na estética documental para que se possa fazer uma análise da foto em contraposição aos elementos retratados. A representação da cidade elaborada naquelas imagens permite indagar sobre a própria cidade enquanto imagem instituída por seus moradores e/ou governantes, cenário criado pelos personagens que nela atuam. Pedro Vasquez (2003 *apud* PEREIRA, 2006, p. 66) ressalta que Fidanza “documentou de forma inovadora e antecipatória do espírito jornalístico”.

Foi Fidanza, também, quem inovou ao comercializar vistas da cidade de Belém em seu ateliê. O fotógrafo figura como um dos primeiros a produzir imagens da cidade com a finalidade de vendê-las em formato de *carte de visite* e como um dos mais importantes fotógrafos desse período por seu trabalho ter composto álbuns de paisagens da cidade feitos por encomenda dos governantes locais e pela existência de seu estúdio que manteve sua notoriedade e nome mesmo após sua morte. (PEREIRA, 2006, p. 74)

Em 1899 foi produzido o *Álbum do Pará* durante o governo de José Paes de Carvalho, com fotos de Fidanza; o álbum 1900 que foi exposto em Paris; em 1908, o álbum *O Pará* em comemoração ao governo de Augusto Montenegro; e o álbum *Vistas do Pará Brazil*. (MANESCHY, 2007, p. 23)

Neste momento, a fotografia aparece como elemento significativo para ilustrar as transformações urbanas. O senador Antônio Lemos, intendente do município de Belém durante 14 anos – entre o final do século XIX e o início do XX – implementou uma intensa política de urbanização da cidade, tendo Paris como referência para a arquitetura e o planejamento do espaço urbano local e como influência explícita.

Assim, Belém tornou-se, a partir da administração lealista, um canteiro de obras que deveria ser atrelado aos parâmetros estéticos de países europeus, o que em parte se tornava possível graças ao aquecimento da economia produzido pela exportação do látex. Durante décadas, a cidade foi orgulhosamente chamada de a “Paris Tropical”, ou então a “Francesinha do Norte”, refletindo a construção de um imaginário que as elites tentavam imprimir através da moda, de comportamentos, hábitos e, sobretudo pela nova feição que assumia a cidade na administração lealista. (SARGES, 2002, p. 120-121)

É a tão famosa *Belle Époque* de Belém ou também chamado de período áureo da borracha. A administração de Antônio Lemos, conforme enumera Sarges

(2002, p. 102-103), foi marcada pela realização de sete relatórios dirigidos ao Conselho Municipal e enviados a cidades do Brasil e do mundo, sendo cinco desses relatórios repletos de fotografias que “comprovavam” o avanço e a modernização da cidade à custa de seu projeto “civilizatório”, servindo de propaganda das obras realizadas em seu governo.

Outro veículo de propaganda política foi o *Álbum de Belém* produzido em Paris no ano de 1902 sob a incumbência de Fidanza. Nesse álbum, segundo a historiadora Maria de Nazaré dos Santos Sarges:

a realidade mostrada é artificial. Contém fotos de bondes, dos prédios, e especialmente, do traçado urbano, basicamente do centro da cidade, área que mais sofreu intervenção da Intendência. A ideia principal era registrar o sinal da civilização nos trópicos, mas o que se produziu foi uma realidade descontextualizada e mimetizada, na medida em que se construiu a imagem de uma cidade europeizada, enfatizando-se as marcas dos prédios *art nouveau* e dos habitantes vestidos à moda parisiense, desprezando-se, por outro lado, todos os outros componentes que poderiam caracterizar uma cidade amazônica. (2002, p. 120-121)

Trata-se de fotografias elaboradas com a finalidade de construir uma imagem idealizada sobre o lugar e tentar reinventar um imaginário social e cultural a respeito de Belém. Até pouco mais de dois séculos atrás, antes da fotografia, mesmo os desenhos, pinturas e gravuras, sempre carregaram muitas informações sobre os lugares visitados, modos de vidas, costumes e crenças das sociedades reveladas ao conhecimento de pessoas alhures. Apesar de muitas vezes serem produzidas com a intenção de dar acesso visual ao desconhecido e dotadas, por vezes, de função mimética, as imagens tradicionais nada mais são do que diferentes manifestações de interpretação do real.

Para além de um dispositivo informativo e de conhecimento do mundo, a partir da entrada das imagens técnicas, a fotografia passa a constituir-se enquanto possibilidade de aquisição desse mesmo mundo e as realidades deixam de ser compreendidas “[...] *na forma de imagens* [...]” e passam a ser “[...] compreendidas *como se fossem* imagens, ilusões”. (SONTAG, 2004, p. 169). Não é apenas a novidade de um meio técnico que se fez presente, mas um tipo diferenciado de imagem, “[...] documentário sem ser uma estrita cópia do objetivo, réplica do real sem tomá-lo como modelo a imitar, e, por isso, mais apresentativo do que

representativo, socialmente acessível à maioria [...]” (NUNES, 1998, p. 27) do qual o ser humano parece fazer-se consciente e optar por.

As formas de enxergar e fotografar a paisagem urbana em muito diferem umas das outras ao longo desses últimos duzentos anos. Do olhar contemplativo e documental das fotografias urbanas realistas dos séculos XIX e XX, percorre-se a experimentação moderna caracterizada “[...] pela disposição formal do espaço, das massas e dos volumes.” Até chegar-se à contemporaneidade de imagens sensoriais, revelando “[...] a apreensão do local de embate do homem na busca de sua identidade” (CHIODETTO, 2006, p. 2-3), a cidade desvendada em imagens.

Em seu texto *O mundo-imagem*, Susan Sontag afirma essa aquisição do mundo por intermédio da fotografia de três maneiras, dentre as várias possíveis: 1) em sua instância primeira, ao tornar-se “substituta” daquilo que representa; 2) ao possibilitar o consumo de eventos experienciados e, até mesmo, daqueles não experienciados, e 3) enquanto informação, fornecedora de conhecimento dissociado da experiência (2004, p. 172). E assim, tanto se torna um tipo de imagem mais acessível, como faz o mundo também parecer mais acessível a todos.

A autora enfatiza que a fotografia provoca uma redefinição na natureza da experiência humana, no contato e na relação com as pessoas e objetos que compõem o mundo e, por conseguinte, uma redefinição da realidade. O que perdura é a elaboração da imagem que, mesmo ao se fazer mais “próxima do real” por seu caráter indicial na fotografia, não corresponde ao dito “real”, pois, se este só se faz acessível por meio das imagens, como disse Sontag, então nunca acessamos o real em si. “Possuir o mundo na forma de imagens é, precisamente, reexperimentar a irrealidade e o caráter distante do real.” (2004, p. 180). São projeções, elaborações, apresentações das coisas do mundo.

Essa forma de “*compreender o mundo como se fossem imagens*” acarretou profundas mudanças em todos os aspectos da vida humana. O entendimento de realidade está diretamente ligado ao de imagem e a realidade, no *mundo-imagem*, se torna aquilo o que a fotografia exhibe.

Pessoas vivendo momentos da mais contagiante felicidade, casais românticos e apaixonados trocando afagos à beira da praia, famílias reunidas brincando com suas crianças e seus animais de estimação em parques com grama verde numa tarde ensolarada. Cenas cotidianas e de aspectos da vida privada das

peças, o mundo visto em milhares de fotografias publicadas a todo segundo na rede mundial da internet parece assemelhar-se muito mais com um comercial de margarina visto na televisão do que com as nossas próprias experiências diárias.

E ainda há um acordo coletivo que consiste, quase como um décimo primeiro mandamento, em crer nas fotografias uns dos outros para que a ilusão seja vivida plenamente por todos. Bauman (2001) faz referência ao sociólogo e historiador norte-americano Richard Sennett ao falar de como essa prática de compartilhamento de intimidades tornou-se, na atualidade, talvez a única forma de “construção da comunidade”. Múltiplas individualidades que coexistem sem se conectarem a um fim comum, uma pseudo-comunidade onde a privatização do “interesse público” é manifestada na “[...] curiosidade sobre as vidas privadas de figuras públicas e a arte da vida pública é reduzida à exposição pública das questões privadas e às confissões de sentimentos privados (quanto mais íntimos, melhor).” (p. 46)

A imagem, em suas formas tecnológicas mais atuais, é usada como o poderoso recurso disseminador para compartilhar intimidades. É o predicado da sociedade capitalista: “[...] uma cultura com base em imagens. Precisa fornecer grande quantidade de entretenimento a fim de estimular o consumo e anestesiá-las as feridas de classe, de raça e de sexo.” (SONTAG, 2004, p. 195). Com a atenção voltada para os escândalos da vida privada de pessoas públicas diariamente noticiados na mídia e o empenho em produzir auto-imagens da vida almejada, os indivíduos tendem a sublimar as suas próprias mazelas.

Retorna-se ao já referido combate atual entre o cidadão e o indivíduo. “O ‘cidadão’ é uma pessoa que tende a buscar seu próprio bem-estar através do bem estar da cidade [...]”, por outro lado, “[...] o indivíduo tende a ser morno, cético ou prudente em relação à ‘causa comum’, ao ‘bem comum’, à ‘boa sociedade’ ou à ‘sociedade justa’.” (BAUMAN, 2001, p. 45). Em uma sociedade como a nossa, as pessoas “[...] sentem que são imagens e que as fotos as tornam reais”. (SONTAG, 2004, p. 172). É isto que dá sentido à realidade estabelecida.

As câmeras definem a realidade de duas maneiras essenciais para o funcionamento de uma sociedade industrial avançada: como um espetáculo (para as massas) e como um objeto de vigilância (para os governantes). A produção de imagens também supre uma ideologia dominante. A mudança social também é substituída por uma

mudança em imagens. A liberdade de consumir uma pluralidade de imagens e de bens é equiparada à liberdade em si. O estreitamento da livre escolha política para libertar o consumo econômico requer a produção e o consumo ilimitados de imagens. (SONTAG, 2004, p. 195)

A cidade é o entrelaçamento dessas relações de poder, ela se configura como local onde essas individualidades se manifestam e a sua imagem se constitui nas imagens produzidas e consumidas pelos indivíduos e governantes que, apesar de diferentes, se encontram em algum ponto. “Cada indivíduo cria e sustenta a sua própria imagem [da cidade], mas parece haver uma concórdia substancial entre membros do mesmo grupo.” (LYNCH, 2009, p. 17)

Mesmo com o projeto de Antônio Lemos de transformar Belém em “um pedaço da Europa no Brasil”, tentando reproduzir aspectos visuais, sociais e culturais de cidades européias, a própria constituição do espaço na Amazônia e as relações específicas da natureza, que aqui se apresenta diferentemente, com os moradores da região, não conseguiu até hoje extinguir do olhar estrangeiro – no sentido daquele que não vivencia e, por isso, não se sente pertencente ao lugar – a imagem exótica e idealizada que se construiu sobre a paisagem local, o grande mito amazônico. Sendo assim, como pode o habitante da cidade relacionar-se com essas realidades múltiplas e conflituosas?

No texto “*Anima mundi*”, o psicólogo James Hillman (1993) propõe uma noção ampliada da realidade psíquica, diferentemente daquela na qual os seres humanos são considerados sujeitos particulares animados e os objetos públicos inanimados, para, com isso, tornarmo-nos capazes de devolver a alma ao mundo – como no platonismo –, numa *aisthesis*, sentindo e imaginando o mundo por meio do coração, considerado órgão da percepção e propulsor de uma reação estética frente às patologias do mundo destituído de alma.

O pensamento psicológico de Hillman vem corroborar com a busca de uma percepção sensível da cidade aqui intentada. Originário de palestras proferidas nos anos de 1980 e 1981, o texto inicia com uma brevíssima revisão dos enfoques da terapia psicológica, apontando três momentos distintos: quando os problemas psicológicos eram concebidos e tratados como intra-subjetivos; quando foram ampliados para a esfera inter-subjetiva; e quando passaram a ser entendidos como originários das realidades exteriores. Em todos os casos, diversas vertentes da psicologia coadunavam com a ideia de dois tipos de realidade, a interior – psíquica –

e a exterior – física, sendo primordialmente a primeira merecedora dos cuidados terapêuticos psicológicos até então.

Hillman argumenta a necessidade de reelaboração da noção de subjetividade, “[...] pois, durante todo o tempo que a psicoterapia teve êxito em aumentar a consciência da subjetividade humana, o mundo no qual todas as subjetividades são estabelecidas se desintegrou.” (ibid, p. 12). Se o bem-estar comum não é tido como um objetivo a ser alcançado por meio da conquista do bem-estar próprio, então o indivíduo tende a aniquilar o próprio sentido de comunidade.

Ele enfatiza a importância de examinar a cultura com um olhar patológico, como foi feito primeiramente por Freud. Os termos usados para caracterizar estados patológicos dos seres humanos, servem agora para todos os componentes da vida. A relação entre realidade interior e exterior não pode mais ser entendida de forma dicotômica, antagônica, e sim integrada por uma via de mão dupla, na qual as patologias humanas individuais são arremessadas ao mundo, assim como o mundo derrama sobre os seres humanos as suas próprias patologias.

O sistema de tráfego, os sistemas educacionais, os tribunais e o sistema de justiça criminal, as gigantescas indústrias, os governos municipais, as finanças e os negócios bancários – todos atravessam crises, sofrem colapsos ou precisam se sustentar contra a ameaça de colapso. Os termos “colapso”, “desordem funcional”, “estagnação”, “baixa produtividade” e “depressão” são igualmente válidos para os seres humanos, para os sistemas públicos objetivos e para as coisas de dentro dos sistemas. A crise se estende a todos os componentes da vida urbana, por que a vida urbana é agora uma vida construída: não vivemos mais num mundo biológico onde a decomposição, a fermentação, a metamorfose e o catabolismo são equivalentes para o colapso das coisas construídas. (HILLMAN, ibid, p. 12)

A *anima mundi* constitui-se como uma apresentação sensorial das coisas e eventos do mundo, tanto aquelas feitas por Deus quanto pelo homem, que revela suas imagens interiores, “[...] sua disponibilidade para a imaginação, sua presença como uma realidade psíquica.” (HILLMAN, ibid, p. 14). É alma do mundo do platonismo, ou seja, o mundo alado, visão presente em culturas que foram consideradas primitivas. “Cada evento particular, incluindo os seres humanos com seus pensamentos, sentimentos e intenções invisíveis revela uma alma em seu aspecto imaginativo.” (HILLMAN, ibid, p. 15)

Segundo o platonismo, a alma do indivíduo é inseparável da alma do mundo, sendo impossível aquela avançar além desta. “Qualquer alteração na psique humana ressoa com uma alteração na psique do mundo.” (ibid, p. 16). E antes que possamos nos perguntar, o próprio autor revela o que pode ser feito com essa visão ampliada da realidade psíquica sugerida por ele. A resposta está em “[...] ‘inspirar’ ou ‘conduzir’ o mundo para dentro [...]” (ibid, p. 17) de nós mesmos, percebê-lo, senti-lo, reagir esteticamente à imagem – *eidolon* – que nos é proporcionada, reacender o coração e usá-lo como órgão da percepção. Isso é *aisthesis*.

O que de positivo traz a prática desse tipo de reação estética diante das coisas e eventos do mundo? James Hillman elenca cinco efeitos positivos dentre os possíveis. O primeiro deles seria o desaceleramento e a conseqüente prática do notar. Em um mundo de produtos descartáveis, ligeira substituição e grandiosa desatenção aos detalhes, tudo se torna demasiadamente fugaz, os objetos e acontecimentos são apreendidos escassamente pela visão subjetiva da realidade, o “[...] conhecimento do mundo exterior passou a ser um relatório subjetivo dos [...] sentimentos individuais.” (ibid, p. 22).

A relação subjetiva com o mundo não pode ser descartada, ela faz parte do processo de percepção e conhecimento, no entanto, este processo não pode ater-se somente a ela, é necessário que a experiência do mundo enquanto resposta estética retorne à imagem, às qualidades das coisas, possível somente com a prática do notar, diferentemente da noção antiga de *notitia* utilizada pela psicologia profunda que se restringia à noção subjetiva, mas um notar dilatado à observação atenta, à formulação de noções verdadeiras das coisas. “Devolver a alma ao mundo significa conhecer as coisas naquele sentido adicional de *notitia*: relações íntimas, conhecimento carnal.” (ibid, p.22)

As obras de Paula Sampaio e Mariano Klautau Filho, foco de estudo dessa pesquisa, são uma resposta estética ao mundo, advém de suas percepções e de um conhecimento e sentimento constituídos do *notar* que, atento às qualidades e detalhes das coisas, transforma-as em fotografias. Esse conhecer, esse *notar*, é que os tornam íntimos da paisagem citadina e os possibilitam falar destes lugares em suas fotografias com propriedade, falar de seus valores e virtudes, de seus cheiros, cores e tecidos.

São imagens que emergem de um “eu” subjetivo que se amplia, se expande e transborda para conectar-se à alma do mundo, permitindo que este atue não como objeto, mas também enquanto sujeito numa relação de atuação recíproca com aquele. É esta forma de relação com o mundo, construída por estes dois fotógrafos, que distancia a produção fotográfica deles da imagem estereotipada da paisagem amazônica que ainda perdura em algumas produções artísticas paraenses.

De volta aos efeitos elencados por Hillman, como segundo efeito tem-se o deslocamento do foco de tratamento psicoterapêutico do paciente para o mundo. Se o mundo é considerado alçado e examinam-se suas patologias, a terapia deixa de centrar-se no indivíduo e suas relações inter e intra psíquicas, e passa a considerar a realidade psíquica do próprio mundo e das coisas nele existentes. “O sentido mais amplo de terapia começa nos menores atos da observação.” (HILLMAN, *ibid*, p. 23)

O terceiro expõe um retorno da valoração das coisas do mundo enquanto sujeitos do mesmo. Numa sociedade regida pela economia, o valor das coisas é dado pelo preço e não são percebidas sua riqueza e pluralidade de detalhes, pois a elas não é agregado o devido valor.

Se o valor da alma pode ser encontrado apenas no cofre da psicoterapia, seu preço aumentará, enquanto as coisas com as quais vivemos – roupa íntima, pneus, toalhas de mesa, fronhas – ficam mais baratas. (HILLMAN, *ibid*, p. 23)

Enquanto quarto efeito positivo é mencionada a conquista pelos seres humanos da tão desejada intimidade com o mundo. Viver em um cemitério, onde tudo o que existe – exceto os seres humanos – é inanimado, é desalmado, é tentar conectar-se com o impossível, o inexistente, aquilo que já está morto. Encarar o mundo diferentemente disso, como propõe Hillman, afirmando a existência de uma realidade psíquica do mundo, é atrelar-se a ele de forma indissociável, “[...] é aquela vigilância agradável dos detalhes, aquela intimidade de um com o outro, como os amantes conhecem.” (*ibid*, p. 24)

Somente quem é íntimo da cidade pode revelá-la em imagem destituída de estereótipos. A relação de conhecer a cidade em seus aspectos não turísticos, andar por ruas e vielas vivenciando a sociabilidade ali presente, deixar-se impregnar pelos odores e paladares, sentir a cidade tanto em sua pele e texturas como ser capaz de

mover-se em suas entranhas para, daí sim, construir imagens a partir da própria matéria urbana.

Por quinto e último efeito está o fim do embate natureza *versus* tecnologia. Considerando a natureza e tudo aquilo que é construído pelo ser humano - inclusive a tecnologia - como possuidores de alma, diluem-se as relações dicotômicas e as associações negativas ao desenvolvimento tecnológico, à urbanização e etc. “A tecnologia se torna psicopatológica quando, como qualquer outro fenômeno, é privada de alma [...]” (ibid, p. 26), pois “[...] todas as coisas, construídas ou naturais, ganham alma por manifestar suas virtudes.” (ibid, p. 25).

Diante das colocações e proposições, Hillman conclui afirmando que durante muito tempo estivemos confortavelmente entorpecidos frente aos problemas de um mundo sem alma, mas que ao chegarmos ao extremo de um mundo adoentado, começamos a voltar nossa atenção com respeito a ele e às coisas que nele existem. “Respeitar é simplesmente olhar de novo, *respectare*, esse segundo olhar com o olho do coração.” (ibid, p. 28), que enxerga as qualidades dos objetos e não apenas nossos sentimentos sobre eles. Trata-se de um abandono das ordens dicotômicas por tanto tempo propagadas, uma inversão valorativa dessas relações.

“[...] alma antes da mente, a imagem antes do sentimento, o cada um antes do todo, a *aisthesis*, e o imaginar antes do *logos* e do conceber, a coisa antes do significado, o reparar antes do conhecer, a retórica antes da verdade, o animal antes do humano, a *anima* antes do ego, o *quê* e *quem* antes de *por quê*.” (ibid, p. 28)

Não esquecendo que a cidade é a instância na qual todas essas relações são constituídas e é nela que se manifestam os desejos.

3 CIDADE-DESEJO: AS DÉCADAS DE 1980 E 1990 EM BELÉM

“Eis o que se conta a respeito de sua fundação: homens de diferentes nações tiveram o mesmo sonho – viram uma mulher correr de noite numa cidade desconhecida, de costas, com longos cabelos e nua. Sonharam que a perseguiam. Corriam de um lado para o outro, mas ela os despistava. Após o sonho, partiram em busca daquela cidade; não a encontraram, mas encontraram uns aos outros; decidiram construir uma cidade como a do sonho.”

As cidades invisíveis. Ítalo Calvino. 2012, p. 45

Incompletude despertada pela ausência de uma presença almejada. Vontade consciente ou não de alcançar algo que vá suprir uma necessidade física ou espiritual. Certo tipo de anseio do ser humano em preencher um sentimento de falta, expectativa de posse. O desejo é "Impulso, acompanhado da imagem da sua satisfação"⁶.

Tudo começa com, pelo menos, um pouco dele [o desejo]. Cada avanço, qualquer construção, seja no campo do simbólico, seja no desenvolvimento de algo extremamente prático, dependem dele. A estrutura da psique humana está calcada na raiz do desejo e, por que não afirmar, todas as conquistas e desvários empreendidos pelo homem, em todo seu percurso, são motivadas pelo desejo. (MANESCHY, 2009, p. 22-23)

As cidades são resultado de uma busca coletiva motivada pelo desejo, assim como em Zobeide⁷, um dos lugares por onde Marco Polo realizou suas missões diplomáticas, cidade estranhamente sem beleza aos olhos de quem vai visitá-la. Zobeide foi construída por homens vindos dos mais diferentes lugares, eles se depararam uns com os outros no único ponto em comum existente em suas vidas até então: a busca por uma mulher que aparecia nos sonhos de cada um deles. A busca não levou ao encontro dela, mas sim, ao se descobrirem uns aos outros e falarem de seus sonhos, compartilharem suas buscas e desejos e erguerem a tal cidade desconhecida.

O desejo impulsionou o desencadear de novas formas de olhar, sentir, pensar e experimentar de um amplo grupo de pessoas atuantes na cidade de Belém

⁶ Definição de desejo dada pelo sociólogo norte americano Donald Pierson In: MICHAELIS, 2012.

⁷ Uma das cidades descritas no livro *As Cidades Invisíveis*, de Ítalo Calvino, no trecho citado no início do capítulo.

durante as últimas décadas do século passado, provocou transformações que levaram a múltiplos caminhos até hoje percorridos e reelaborados nos diversos campos de atuação política e cultural, na música, no teatro, nas artes visuais e, em especial, na fotografia. Os homens e mulheres que se encontraram em Belém naquele período tinham, também, desejos e sonhos em comum, “[...] uma vontade comum, cujo mote central [...]” era “[...] a noção de identidade amazônica – análoga à de cultura amazônica.” (CASTRO, 2011, p. 10) e, com isso, ergueram sua Zobeide-Belém.

Momento do desejo de “[...] construção coletiva de uma identidade – ou do esforço de produção de sentido para um estar no mundo ameaçado. Um processo de intensificação da identificação social em curso.” (CASTRO, *ibid*, p. 11), o final da segunda metade do século XX delinea o que o sociólogo Fábio Castro (2011) chama de a “moderna tradição amazônica” em Belém.

Com uma população atual de 1.410.430 habitantes (IBGE, 2012), a região metropolitana abrange cinco municípios além de Belém: Ananindeua, Marituba, Santa Isabel do Pará, Benevides e Santa Bárbara do Pará, chegando a aproximadamente 2,1 milhões de pessoas. Segunda cidade mais populosa da região Norte.

Dotada de diversos aspectos “dignos” de uma grande metrópole, como trânsito caótico, problemas de infra-estrutura, crescimento desordenado e, mais recentemente, um grande *boom* da construção civil com a feroz verticalização da paisagem urbana, amontoada de edifícios e *shoppings centers* avançando para além da área central da cidade – já abarrotada e amplamente degradada –, Belém ainda hoje carrega um forte imaginário sobre a exuberância de sua paisagem natural.

No campo da fotografia, esse imaginário tem se revelado na representação imagética da região desde as primeiras viagens que se tem registro, como é discutido por Maneschy (2010) no texto *Notas sobre invisíveis processos artísticos na Amazônia*. Segundo o autor, a fotografia

[...] foi utilizada na construção de uma representação social e de um imaginário cultural, propagado ao redor do mundo, que por vezes, ultrapassou o estreito limiar entre realidade e ficção. Este tipo de operação, empregado amplamente em proposições artísticas da contemporaneidade é presente na imagem que ocorre na Amazônia desde o século XIX. (MANESCHY, 2010, p. 1)

Cidade com quase quatrocentos anos de fundação, Belém foi sempre este lugar de mitificação habitada por um imaginário que se constituiu no olhar do outro – o antigo explorador estrangeiro, o neocolonizador brasileiro e aquele que, atualmente, não consegue sentir-se imbuído de pertencimento ao local – diante da especificidade de relações que se estabelecem com a paisagem urbana e natural amazônica belemense.

Na década de 1980 foi possível sentir que todo um caminho já iniciado nas décadas anteriores ganhou novos contornos e favoreceu, em grande parte, a busca de quebra deste lugar de mito instaurado aqui. A cínica proposta de integração da Amazônia ao resto do país, os grandes projetos de exploração de minérios, as levas migratórias de “ocupação” da região, todos os processos de fronteirização desse espaço mitificado amazônico fizeram nascer “[...] as inscrições de um *desejo de ser socialmente compartilhado*” (CASTRO, 2011, p. 23), em uma “[...] Amazônia idealizada e figurada na produção e consumo cultural de Belém [...]” (CASTRO, 2011, p. 24).

A movimentação e produção artística, cultural e intelectual da cidade mostrou-se como resposta mais significativa frente às rápidas transformações operadas pelo avanço da fronteira. Esse *desejo de ser* nasce de uma confluência de posturas pessoais agregadas e partilhadas, mas, principalmente no campo da fotografia, surge por conta de algumas pessoas que agem como detonadoras deste processo ao se fazerem presentes e atuantes em Belém.

Foi movido pelo desejo, o qual impulsiona mudanças, andanças, deslocamentos, a busca pelo inacessível, pelo desconhecido, por esse anseio de “[...] procurar novos horizontes para o exercício pleno da individualidade/identidade [...]” (CHIKAOKA, 1997, p. 109) que, em 1980, vindo da França, chega a Belém o paulista Miguel Chikaoka, trazendo na mochila a fotografia como meio de experimentar a vida e expressar suas relações de existência enquanto ser humano com o mundo.

Aqui ele encontra a atuação do fotógrafo paraense Luiz Braga, já em sua segunda exposição individual; a presença da também paraense, vinda de Brasília em 1981, Leila Jinkings; mesmo ano da chegada de Patrick Pardini, nascido em Niterói; seguidos pela chegada da mineira Paula Sampaio em 1983. Fazia-se, também, atuante naqueles anos o Grupo Ajir, coletivo que reunia profissionais das

mais diversas áreas com o objetivo de desenvolver oficinas e promover ações culturais e educativas, ocupando os espaços públicos da cidade.

Encontravam-se, ali, pessoas plenas de desejos a serem compartilhados. Não só em Belém, mas em todo o país, era aproximado o fim de um longo período de censura e repressão pela ditadura militar, essa necessidade de se voltar para a cidade e restabelecer seus espaços de sociabilidade se fazia premente nesse momento.

Um projeto realizado pelo Grupo Ajir com este intuito era o “Arte na Praça”, onde atividades artísticas e culturais eram feitas a céu aberto nas praças de Belém. Miguel Chikaoka não tardou a se unir às ações do grupo, que se davam de maneira cooperativa e aberta às novas propostas. No mesmo ano de sua chegada, realizou a exposição “Subterrâneos do Paraíso”, no Salão Esmeralda do Novotel, e no ano seguinte, ao ministrar a oficina “Iniciação à arte fotográfica”, deu início ao que se tornaria o mais influente e transformador processo de ensino, experimentação e vivência realizado, até então, no campo da fotografia em Belém.

Da primeira oficina emergiram as possibilidades de encontros e entrelaçamentos de vidas e desejos. Nasceu o Grupo Fotoficina, o qual passou a organizar a partir de 1982 o FOTOPARÁ - Mostra Paraense de Fotografia, que viria a se repetir em mais duas edições nos anos seguintes e consistia em uma exposição “[...] de caráter não excludente, submetendo ao público todo material inscrito [...]”; na primeira edição da mostra, na Galeria Ângelus, no Teatro da Paz. “[...] as fotos selecionadas para a mostra oficial foram apresentadas na parede, [...] enquanto as outras foram expostas em álbuns organizados na galeria.” (MAGNO, 2012, p. 36).

A Mostra FOTOPARÁ, configurava-se enquanto iniciativa inovadora em várias frentes, dentre as quais, podemos citar⁸: primeira mostra de caráter coletivo; mapeamento interno inicial da produção fotográfica local; e lançamento oficial do *fotovara!*, tendo em vista a ampliação da mostra após seu encerramento, a qual foi deslocada para fora da galeria, aberta aos que quisessem mostrar suas fotos e exposta no espaço da rua e da praça em frente ao teatro.

⁸ Segundo dados reunidos na pesquisa feita por Luciana Magno (2012) e nos textos de Rubens Fernandes Junior *A experiência de Belém* (2011) e *Fotografia Paraense: militância política e dissonância poética* (2002).

Apesar de ter sua instauração efetiva a partir do I FOTOPARÁ 82, as exposições em *fotovaral* advêm de uma prática iniciada por Chikaoka ainda na França e que tomaram essa configuração a partir das ações conjuntas com o Grupo Ajir desde 1981 e com o Grupo Fotoficina, passando a ser adotado e continuando a ser praticado até hoje em diversas instâncias de ação cultural realizadas em Belém desde então.

O *fotovaral*, como é tácito, é uma proposta de expor fotografias ao ar livre penduradas em forma de varal, colocadas sobre um papel mais grosso, dispostas em um fio e presas por pregadores, como os que prendem as roupas estendidas sob o sol para secar. Incrustado nesta proposta, estava o sentido de uma prática democratizante que ampliava os espaços expositivos para além das quatro paredes das salas e galerias, transformando-os em espaços moventes de diálogo, troca e ocupação da cidade, numa espécie de relação simbiótica com a paisagem urbana, onde os limites entre o papel do fotógrafo, do artista, do visitante e do transeunte se confundem e se diluem em um mesmo espaço de práticas de integração social, gerando novas imagens dentre aquelas ali pulsantes.



Imagem 5 - Lançamento do Fotovaral. Belém, Junho 1982. Imagem: Miguel Chikaoka

É calcada em posturas como essas, de pessoas e grupos como o Grupo Ajir (1981 a 1983) e o Grupo Fotopará⁹ que, em 1983, é gestada a ideia, a qual foi concretizada no ano seguinte, de criar e desenvolver a FotoAtiva, surgida como Núcleo de Oficinas Permanentes do Fotoficina. Miguel Chikaoka e alguns colaboradores, com o apoio inicial do Núcleo de Fotografia da Funarte e da Fundação de Amparo e Desenvolvimento da Pesquisa – FADESP, da Universidade Federal do Pará, instituem a FotoAtiva com o intuito de alcançar um aprendizado da fotografia vinculado à prática e à reflexão, por meio do estabelecimento de um espaço de convivência, sem hierarquias, mas que buscasse

[...] gerar situações propícias para o questionamento e o papel daqueles que, direta ou indiretamente, trabalham com a imagem, buscando estimular a análise e a pesquisa dos diversos códigos presentes no tratamento da linguagem visual. (CHIKAOKA, 1984 *apud* FERNANDES JUNIOR, 2002, p. 26)

A FotoAtiva se estabelece até hoje enquanto disseminadora de uma prática educativa diferenciada de relacionar-se e colocar-se no mundo através do pensamento fotográfico, realizando ações aglutinadoras, de integração, como cursos, oficinas, projetos, grupos de estudos e núcleos de pesquisa.

Em 1985, o Grupo Fotopará organizou a *I Jornada de Fotografia - 24 h de Belém*, na qual os participantes foram incitados a trazer à tona a cidade através de seus olhares fotográficos ao longo de 24 horas determinadas; ações desse gênero já vinham sendo realizadas no Brasil e em outros países.

No 2º Caderno do jornal *A Província do Pará* – Domingo, 25 e Segunda-feira, 26 de agosto de 1985, foram publicadas treze imagens dos seguintes fotógrafos: Ana Catarina, Anastácio, André Penner, Cristina Miranda, Eduardo Kalif, Elza Lima, Jorane Castro, Luiz Braga, Luiz Sérgio Rodrigues, Mariano Klautau Filho, Miguel Chikaoka, Octávio Cardoso, Patrick Pardini e o texto abaixo reproduzido de autoria de Miguel Chikaoka:

⁹ O Grupo Fotopará foi criado durante a terceira e última edição da Mostra FOTOPARÁ, sendo presidido por Luiz Braga. Existiu de 1984 a 1986, segundo Mariano Klautau Filho (2013), com a proposta de um estudo mais sistemático da fotografia, incluindo a reflexão teórica e prática, com leituras de imagens e ações como as Autografias (encontros nos quais uma pessoa apresentava a obra de um fotógrafo e falava-se sobre essas imagens) e as Jornadas 24h de Belém.

Quinze de Agosto de 1985. Belém:

I Jornada de Fotografia.

Antes de fotógrafos, pessoas.
Rever o ver. Belém em 24 horas.
Como pessoas.

Belém de tantas jornadas,
De infinitas horas.

Dezesseis de agosto, 12 horas.
Dezessete de agosto, 12 horas.
Num lapso de tempo, olhares soltos sobre a cidade.
Viver Belém, sem idade...
nem vaidade.

(Re) descobrir Belém.
Uma proposta.
Uma prática.
O resultado aí está,
mais para um começo do que para um fim.

Um homem no Ver-o-peso, sem camisa, fumando, unhas enegrecidas, um copo de vidro sobre a mesa e ao lado a placa com letras brancas em caixa alta “AÇAÍ ESPECIAL”. Outro, bem mais jovem, carrega um tabuleiro na cabeça enquanto anda pela feira da 25. Há também aquele que, na Praça da República, de blusa com mangas, saia abaixo do joelho, brincos arredondados, chapéu, sapato de salto e diminuta bolsa, se recosta elegantemente e olha desavergonhado para a câmera. A mulher sentada atrás de um tabuleiro de sapatos na João Alfredo gargalha com a boca aberta.

Todas as fotos tem em sua legenda a informação do lugar e horário que foram feitas. Em outras imagens, Bar do Parque, Comércio, Presidente Vargas, Curro Velho, e também Ver-o-peso, aparecem praticamente sem pessoas, apenas com indícios deixados pelos que frequentam esses espaços. Mas, as legendas não esclarecem se são ruas, avenidas, feiras ou bairros, essa informação parece já estar subentendida para os leitores de Belém quando se trata destes lugares.

Imagens produzidas por pessoas, *antes de fotógrafos*, que vivenciam esses lugares, tornando-os espaços de trocas e convívio. Impulsionados pela proposta de ter a cidade como matéria fundamental para a elaboração de suas jornadas

fotográficas, pode-se afirmar que eles foram buscar o familiar, não no sentido do costumeiro, do olhar acomodado, mas daquele que tem intimidade com a cidade, que a habita e é habitado por ela, uma cidade que não existe somente nas imagens, naquilo que está fora, externalizado, mas, que se dá no entrelaçamento dos desejos compartilhados e simbolizados ali.



Imagem 6 – Jornal A Província do Pará. Belém, Agosto 1985.

A relação dos fotógrafos com a cidade era intensa, a capacidade de integração e mobilização coletiva trouxe para Belém a IV Semana Nacional de Fotografia (SNF) da Funarte nesse mesmo ano de 1985, inserindo a região de forma mais participativa em um contexto nacional de difusão da fotografia e reconhecimento da produção local.

Desde o final da década anterior, a Funarte se constituía como instância de práticas e políticas voltadas para o fomento do pensamento e prática fotográfica, e das artes plásticas também, no território nacional. Começando pela criação do Núcleo de Fotografia que veio a se transformar no INFOTO – Instituto Nacional de Fotografia, realizando as SNF's e lançando publicações que se tornaram registros fundamentais de um período de grande importância.

A ***Semana Nacional de Fotografia*** em Belém adensou as experiências de produção e pensamento coletivo iniciadas desde 82 na cidade. A partir daí, começamos a construir uma identidade particular na produção brasileira de fotografia contemporânea. O período que compreende os anos de 82 a 85 é o que define o potencial criativo e lança Belém no circuito nacional. (KLAUTAU FILHO, 2009 *apud* MAGNO, 2012, p. 41)

Essa *identidade particular* a qual se refere Mariano Klautau Filho, por certo tempo pode ter sido confundida com o termo cunhado naquele período de *visualidade amazônica*, surgido no âmbito das artes plásticas e que se expandiu até a fotografia.

Fazendo um retorno um pouco maior na “linha” histórica do Pará, antes da década de 1980, os artistas plásticos de Belém buscavam ir ao encontro da modernidade, tratando de temas como a paisagem da Amazônia sob a estética universalista do abstracionismo. A geração seguinte, devedora dos ensinamentos da geração anterior, passou a constituir a busca por uma linguagem visual localista.

Essa postura fica clara na pesquisa empreendida pelo artista Osmar Pinheiro, que iniciou sua produção plástica fazendo uma investigação sobre o uso das cores no interior do estado, buscando “[...] encontrar o tom esmaecido das paredes amazônicas, cuja cor desbota com a ação intensa das chuvas.” E, em seguida, foi em busca do “[...] aspecto geométrico desses fundos manchados.” (CASTRO, 2011, p. 41)

A Funarte já se fazia presente no diálogo com os artistas da região e demonstrava o recente reconhecimento valorativo das pesquisas artísticas de Belém ao financiar a pesquisa “As fontes do olhar” entre 1982 e 83, de Osmar Pinheiro, sobre a referida *visualidade amazônica*, que seria uma visualidade calcada em um interesse pelos aspectos cromáticos e decorativos de lugares que possuem, “os indícios denunciadores das precárias condições de vida dos habitantes das regiões mais pobres de Belém, sempre em contraste e em relação com a vegetação luxuriante e a luminosidade tropical do lugar [...]” (CHIARELLI, 2005 *apud* MOKARZEL, 2009, p. 4)

Dando continuidade a esse debate sobre uma certa visualidade particular da região, a Funarte realiza o 1º Seminário sobre as Artes Visuais na Amazônia, organizado pelo Instituto Nacional de Artes Plásticas em 1984 com posterior publicação de um livro com os trabalhos participantes.

Na fotografia, a *visualidade amazônica* era marcada por alguns elementos primordiais: “a luz amazônica, a umidade regional, essencial na tessitura material dos clichês e a vastidão do espaço que, juntamente com o monocromatismo de um verde dominante, influiriam decisivamente na sua composição.”, assim como a figura do caboclo amazônico. (CASTRO, 2011, p. 51-52)

Ainda em 1984, a exposição *No olho da rua*, do fotógrafo Luiz Braga, surge impregnada por essas discussões, revelando em imagens fragmentos e trivialidades do cotidiano popular de Belém, observados e elaborados sob um forte discurso da plasticidade visual. (CASTRO, *ibid*, p. 29). O curioso é que isso chamou grande atenção da população, talvez por uma relação de identificação com os elementos referidos nas fotografias por tratarem de questões concernentes à vida popular na cidade, mas, o fato é que a exposição recebeu um público recorde de 20 mil visitantes.

Em 1987, com o tema “Viver a Amazônia”, acontece o I Fotonorte, projeto que fazia parte das Mostras Regionais de Fotografia organizadas pelo INFOTO, da Funarte, as quais “[...] estimulavam, apoiavam e divulgavam a produção contemporânea da fotografia brasileira, ao mesmo tempo em que mapeavam e fortaleciam os movimentos regionais espontâneos.” (VASQUEZ, 2013). As mostras constituíam-se, também, como um canal de troca e comunicação entre as cinco

regiões do país (Norte, Nordeste, Centro-Oeste, Sudeste e Sul), viabilizado pela publicação do catálogo de cada mostra e a itinerância por vários estados do país.

Exatos dez anos após, a Funarte, em parceria com a Secretaria de Cultura do Estado do Pará, realiza o II Fotonorte em 1997 com o tema “Amazônia: o olhar sem fronteiras”. Ali se encontravam três gerações da fotografia, segundo a coordenadora Angela Magalhães (1998), passando por homenagens à Gratuliano Bibas, fotógrafos veteranos como Miguel Chikaoka, Patrick Pardini, Luiz Braga e Paula Sampaio, até os mais jovens, adeptos de uma vertente dissidente da fotografia documental, com “[...] trabalhos que trazem os pressupostos estéticos e conceituais de uma fotografia construída, onde o uso de suportes, a montagem de instalações e a interdisciplinaridade com outros meios de expressão constituem-se numa questão fundamental.” (p. 17)

Imbuído de uma postura mais expansiva, diluindo os limites entre o “território” já consolidado das artes plásticas e, mais recentemente, o da fotografia paraense, em 1993 surge o grupo Caixa de Pandora em Belém e consegue romper com a estética da *visualidade amazônica*, constituindo-se como uma voz dissidente. A formação de grupos autônomos é um dos efeitos percebidos da atuação educativa transformadora de Miguel Chikaoka e da FotoAtiva, que se afirma cada vez mais presente na cidade e para além dela. O Caixa de Pandora, formado por Cláudia Leão, Flavya Mutran, Orlando Maneschy e Mariano Klautau Filho, foi resultado do encontro propiciado pela existência da FotoAtiva enquanto lugar de congregação e experimentação coletiva.

Tem sido mais de uma década de pesquisa, experiência e difusão, pelo grupo, da fotografia construída, uma vertente que enfatiza o processo de criação artística, realizando várias exposições em diferentes estados brasileiros. A primeira exposição do Caixa de Pandora, com o mesmo nome do grupo, aconteceu em 1993 na Galeria Theodoro Braga, em Belém, e teve uma 2ª edição no ano seguinte na Galeria do Instituto Cultural Itaú, em Brasília. O grupo também participou em 1994 da exposição “FotoAtiva 10 anos”, no *Vemquemquer* – Encontro de Fotografia, realizado no Núcleo de Artes da UFPA e em 1995 na Funarte, no Rio de Janeiro.

Em 1995, esteve novamente na Galeria Theodoro Braga, com a Mostra “Caixa de Pandora – Mostra de Fotografia Construída” em sua 3ª edição; em 1996, com a 4ª edição no Liceu de Artes de Curitiba e, em sua 5ª edição, no Festival de

Inverno da UFMG em Ouro Preto. No ano de 1997 participou da exposição “Fotografia Contemporânea do Pará – Novas Visões”, organizada pela Funarte na Galeria de Arte da Universidade Federal Fluminense em Niterói, Rio de Janeiro. Em 2006, o grupo – formado apenas por Cláudia Leão, Orlando Maneschky e Mariano Klautau Filho – foi convidado pelo Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, em Belém, a apresentar uma mostra no Laboratório das Artes.

O que deve ser destacado na proposta do grupo Caixa de Pandora é o sentido libertário¹⁰ que os envolvia, um espaço de liberdade criado pelos participantes nas relações estabelecidas entre eles, a fotografia, as outras linguagens e o mundo, além da influência que seus trabalhos tiveram ao estimular artistas contemporâneos, a eles e as novas gerações de artistas. “Os componentes do grupo estavam comprometidos com um universo fotográfico mais processual, muitas vezes subjetivo, outras vezes preocupado com questões específicas da imagem, com a cidade, a memória, o tempo.” (MOKARZEL, 2009, p. 6)

O Caixa de Pandora abriu caminhos para “a imersão dos fotógrafos no território da arte” (MANESCHY, 2007, p. 31) a partir da década de 1990, em Belém, discutindo não só as práticas experimentais desenvolvidas no grupo e o diálogo estabelecido com o vídeo, o cinema, a literatura e os quadrinhos, fazendo uso de instalações, performances e manipulações em laboratório, mas, buscando refletir sobre a própria natureza da imagem em construção, assim como a diluição de fronteiras entre os trabalhos, num processo de contaminação. Para Mariano Klautau Filho “havia a ideia de não obedecer territórios. Precisava-se trabalhar em conjunto, era um trabalho coletivo.” (2008 *apud* MOKARZEL, 2009, p. 7)

A socióloga, curadora e pesquisadora da arte paraense, Marisa Mocarzel (2009) destaca um elemento próprio do grupo, algo que perpassa a produção dos quatro fotógrafos em suas ações no Caixa e, por vezes, chega até suas produções autorais individuais - trata-se do aspecto ficcional presente nas obras. Cada um deles elaborava suas tramas de personagens e narrativas entrecruzadas, sempre partindo de um imaginário pessoal colocado em relação com os outros. O resultado são trabalhos muito distantes daquelas formas mais convencionais que se

¹⁰ Termo usado por Orlando Maneschky, um dos integrantes do grupo, em entrevista concedida à Marisa Mocarzel (2009, p. 7) em 4 de setembro de 2008.

apresentava à fotografia até então na região – majoritariamente documental e impregnada de elementos da *visualidade amazônica*.

Mas o que seria criar imagens, mesmo usando a fotografia documental ou construída, senão um ato de eleger personagens, lugares, paisagens e ficcionalizá-los, seja em sua concepção ou em sua fruição? Os modos de desvendar e falar sobre a cidade e suas particularidades em suas produções nunca deixaram de ser um olhar sobre o mundo vivenciado por eles, um mundo no qual a Amazônia belemense se fazia presente por ser o ponto de encontro e de partida comum aos quatro, o que os diferenciava não era apenas sobre o *que* eles tratavam em suas imagens, mas sim, *como* isso era feito.

Essa busca pela representação do lugar – desse que não é qualquer outro senão o que se apresenta na cotidianidade, íntimo, particular e imenso, dilatado pela contiguidade das águas e rios e furos e igarapés, ruelas e vilas e estradas e caminhos de terra por dentro e em volta da cidade, que é formada por essa paisagem, onde a natureza e a ação humana se fazem desmedidas – permeia três décadas de produções artísticas em Belém. Mas, conquistado esse pequeno distanciamento de seu início, sabe-se que o termo *visualidade amazônica* não consegue dar conta daquela *identidade particular* da produção local contemporânea em relação à brasileira. Mokarzel (2009), nos fala:

Considero que o termo visualidade amazônica torna-se impreciso, no momento que este tipo de visualidade pode ser encontrado em outras regiões brasileiras, não é um privilégio do Norte do Brasil. A meu ver esta imprecisão também se refere ao fato do termo não conseguir abarcar a complexidade e diversidade da fotografia e da arte paraense. De qualquer forma não se pode ignorar o uso dessa expressão e a força simbólica que adquiriu nos anos 1980 e que encontra lugar, até hoje, entre alguns artistas e fotógrafos do Pará. (p. 4-5)

É nesse sentido que se compreende mais apropriado, na atualidade, falarmos sobre toda uma *moderna tradição amazônica* (CASTRO, 2011), dotada de um sentir específico, para discutir esse momento da fotografia no Pará. Não se pode encobrir que ambos os termos tratam da busca da representação da Amazônia pelos próprios sujeitos amazônidas, mas, o que aqui se torna primazia é ressaltar a postura coletiva dos artistas em moverem-se nessa direção.

De fato, não havia um projeto minuciosamente arquitetado ou uma ação orquestrada por um grupo específico, um marco que detonasse esse processo, [...] Mas certamente havia um “clima” nas artes visuais, na música, no teatro, na arte/educação; um “espírito do tempo” por onde se produzia uma incontrolável tessitura entre a vontade de reiteração do ser ribeirinho e a aspiração ao status de viajante cruzador de mares e fronteiras. (MEDEIROS, 2012, p. 1898)

O Caixa de Pandora e muitos outros fotógrafos atuantes em Belém tornaram-se viajantes e cruzaram os sete mares sem deixar de afirmarem-se como ribeirinhos – também do asfalto. Foram, retornaram e continuam indo e vindo à “[...] procura de uma visibilidade e de uma visualidade amazônica [...]” conectora desse processo de construção da representação do lugar, sem considerar esse lugar de forma estereotipada e nem dicotômica: natureza x urbanidade. Afinal, “O que é urbano? E o que é ser urbano na Amazônia? Talvez uma parte do estereótipo venha disso. A nossa urbanidade está absolutamente ligada com as coisas da natureza.” (SAMPAIO, 2012)¹¹. É o que nos diz Paula Sampaio, fotógrafa nascida em Minas Gerais, mas, que vive no Pará há mais de 30 anos e faz parte desse “clima” transformador de Belém desde o final do século XX.

Podemos pensar sobre o que realmente propiciou a ebulição desse “*espírito do tempo*” na cidade de Belém. Muitas respostas virão à mente, vários nomes serão assinalados e muitos outros acontecimentos além dos que já foram acima relatados serão lembrados, mas podemos, também, retornar a questão primeira desse capítulo, o fator motivador que, de alguma forma, impulsiona todas as nossas ações: o desejo.

Da mesma maneira como o desejo levou todos aqueles homens a encontrarem-se e unirem-se para construir a cidade de Zobeide, podemos pensar na cidade em si como o espaço criado para o compartilhamento de desejos humanos. “Pensar que o propósito das cidades é econômico ou político é uma ideia, sem dúvida, muito recente. Desde o início, o propósito de construção de uma cidade foi algo instintivo nos seres humanos: querer estar junto, imaginar, falar, fazer e trocar.” (HILLMAN, 1993, p. 42). É *desejo de ser* socialmente compartilhado ao qual se refere Fábio Castro (2011).

¹¹ Entrevista concedida por Paula Sampaio em 26 de novembro de 2012.

A moderna tradição amazônica não constitui um tempo histórico, não é herdeira de um passado, não é a recuperação de uma essência. Ao contrário, ela é uma invenção do presente e no presente. Ela é *aesthesis*, é sentir coletivo, é refluxo de intersubjetividade, é alegoria do mundo – marcada pela aurificação inusitada de seu objeto obsedante, de maneiras de ser, modos de pensar e estilos de comportamento. Nesse sentido, ela é a procura por uma forma, a indagação sobre uma origem, sobre uma casa, sobre um pertencimento que, fundamentalmente, não coincide com o espaço amazônico, especificamente, e nem com qualquer outro espaço geográfico-histórico, mas sim com a forma superior de uma identidade inexistente, ainda que projetada e em constante reelaboração. (CASTRO, 2011, p. 89-90)

É neste contexto que se insere o recorte feito nesta pesquisa, ao analisar algumas imagens da série fotográfica intitulada *Finisterra*, a instalação *Entre*, ambas de Mariano Klautau Filho, as *Folhas Impressas* e o trabalho cotidiano como fotojornalista de Paula Sampaio. Essa escolha se deu no diálogo com os sujeitos da pesquisa em busca de imagens que tratem sobre o estar, o viver e o sentir a cidade, interrelacionando essas fotografias no campo movente da arte com os discursos e experiências dos fotógrafos desde o início da década de 1980 até o momento presente da arte contemporânea.

3.1 O RETORNO À PERAMBULAÇÃO: FLANAR AINDA É PRECISO

“Foi com os pés que nossos ancestrais reuniram a experiência acerca do mundo. Foram os pés que transformaram o mundo em trama de caminhos, em uma narratividade experimentada, vivenciada.”

O pensamento sentado. Norval Baitello Junior. 2012, p. 34

Para a humanidade, após sua primeira catástrofe, que foi descer das árvores e tornar-se nômade, sua existência se dava a partir da relação fundamental de “experimentar” o mundo, deslocar-se na direção que lhe fosse mais conveniente, em busca de bebida ou alimento, caça ou fruto à disposição para ser colhido. Era preciso ser ágil para descobrir novos caminhos e a mobilidade dependia, também, da não acumulação de bens.

O movimento incansável e inquietante do nômade é que possibilitava as mais diversas e surpreendentes descobertas cotidianas. Porém, sabe-se muito bem, que o andarilho segue adormecido há aproximadamente dez mil anos, no conforto da aldeia fixa com seus pares, seus animais domesticados e sua prática de acumular objetos – agora admitida e ampliada exponencialmente pelo capitalismo. Mas nem sempre o seu sono se manteve tranquilo, muitos foram os perturbadores desse longo estado de letargia.

Se há uma palavra que percorre a maioria dos relatos e reflexões sobre a prática fotográfica engendrada por Miguel Chikaoka em Belém a partir de sua chegada no início na década de 1980, esta palavra é experimentação, aquela que possibilitou o contato e as formas coletivas de prática e pensamento no campo da arte e da fotografia e que gerou a descoberta de novas maneiras de perceber e (con) viver no mundo já tão habitual.

As jornadas percorridas pelos fotógrafos, conduzidos, inicialmente, por Chikaoka, a moverem seus pés pela cidade em busca dessa experiência concreta cotidiana, semelhantemente aos nossos ancestrais, levou a fotografia paraense a construir novas tramas de caminhos, despertando o andarilho sonolento para realizar sua apreensão e exploração curiosa do mundo.

Indo numa direção contrária à predominante na sociedade capitalista desde o final do século XX até os nossos dias, as oficinas de iniciação à fotografia

executadas e disseminadas por Chikaoka partem da exploração e conhecimento do próprio indivíduo em relação aos outros e ao mundo, e não do aparelho fotográfico, como é esperado por muitos, “[...] desacelerando a ansiedade compulsiva que uma grande parcela da humanidade tem diante das máquinas.” (MAGNO, 2012, p. 85).

Naquele momento, essencialmente, eram feitos exercícios que estimulavam a percepção daquilo que não era ou já não estava mais sendo notado, às vezes por ser demasiado comum e ordinário, outras vezes nem tanto. Os participantes eram levados a observar o próprio entorno e descobrir nele aquilo que havia passado despercebido, que estava encoberto por seus olhares distanciados, ou que ainda não tinha sido sentido e experimentado diferentemente do habitual. Havia as dinâmicas de integração que consistiam em

[...] exercícios que propunham a aproximação entre os participantes, práticas simples que buscam a superação da lógica da competitividade, da diluição da moral capitalista do acúmulo: meu corpo, teu corpo – tudo que possuímos -, são valores baseados na solidariedade, na afetividade, na disposição para receber experiências afetivas, no encontro. (MAGNO, 2012, p. 86)

Era uma forma de “recuo” no “progresso” do sistema sócio-econômico para aproveitar o que de bom poderíamos aprender com nossos ancestrais nômades: voltar a “experimentar” o mundo com a curiosidade de um novato, da mesma forma ou semelhante a uma criança que, ao se deparar com o mundo, passa a conhecê-lo identificando os mais “insignificantes” elementos que o compõem. “O reconhecimento que a criança empreende do seu mundo segue os mais inesperados rastros. [...] na delicadeza daquilo que é infinitamente pequeno, a que só uma criança prestaria atenção [...]” (PEIXOTO, 2004, p. 29)

Essas *práticas de liberdade*¹² engendradas por Chikaoka são vistas pela pesquisadora e artista visual Luciana Magno (2012), em relativa consonância com as obras e proposições artísticas de Lygia Clark, as quais tinham por objetivo oferecer ao participante a possibilidade de “[...] experimentar a sensação desses atos corriqueiros como uma primeira vez, afastando-o de hábitos anestésiantes que poderiam transformá-lo em elemento a ser devorado pelas imagens. Sugerir que as pessoas se descondicionassem [...]” (CARNEIRO, 2004 *apud* MAGNO, 2012, p. 92)

¹² Termo usado por Magno (2012) para referir-se à experiência e ao método de ensino da fotografia disseminado por Miguel Chikaoka.

Foi de extrema relevância, e continua sendo, o exercício iniciado por Chikaoka de voltar-se para a cidade e suas proximidades, percorrendo e olhando as ruas, as inúmeras ilhas que temos junto à Belém, vendo e vivendo a cidade de forma redescoberta. Esse movimento do fotógrafo de andar tranquilamente, não à caça de imagens, mas permitindo que elas emergissem na relação estabelecida, expôs

[...] o descompasso entre o passo lento do *flâneur*, a “fazer botânica no asfalto”, e o passo apressado do cidadão, do habitante da cidade moderna. Enquanto este faz da rua apenas o espaço da locomoção diária, em especial o caminho para o trabalho, aquele transforma a rua em sua própria casa, no seu *habitat* por excelência. (CHAVES, 2011, p. 93)

Nelson Brissac Peixoto (2004), em seu texto *Luz. Visão da Cidade*, no livro *Paisagens Urbanas*, discorre sobre como o estrangeiro, assim como a criança, para Walter Benjamin, apreendem a experiência como acontecimento. A importância das coisas pequenas e sutis da cidade e de como elas parecem estar de certa forma mais “acessíveis” ao estrangeiro e à criança devido eles não reconhecerem a grande quantidade de símbolos já estabelecidos e, por isso, se tornarem propensos e sensíveis à percepção da paisagem interior e, por vezes, invisível da cidade.

O cineasta Wim Wenders (1994) também chama atenção para a valorização das pequenas coisas em face de uma sociedade que busca o seu detrimento. No texto *A paisagem urbana*, ele escreve sobre como as imagens deixaram de exercer a missão assumida outrora, de *mostrar* para transformarem-se na finalidade de *vender*. Junto a isso, as cidades seguiram essa evolução e assumiram essa lógica, expulsando as pessoas do centro para a periferia, dando lugar para a indústria de consumo e do espetáculo. “O que é pequeno desaparece. Em nossa época, só o que é grande parece poder sobreviver. As pequenas coisas modestas desaparecem, bem como as pequenas imagens modestas [...]” (p. 184).

É naquilo que se mantém pequeno, sutil, modesto que se encontram as brechas para adentrarmos na cidade, para que nela possamos enxergar o que há de diferente. Wenders, ao se referir ao seu filme *Asas do Desejo*, menciona que a sua busca era por superfícies vazias, pois nelas conseguiria encontrar a cidade que queria. Ele fala sobre como o excesso visual pode resultar no esvaziamento da própria imagem: “Quando há muito o que ver, quando uma imagem é muito cheia ou quando há muitas imagens, nada se vê.” (ibid, p. 186).

O atual volume e velocidade de produção e descarte de imagens, já discutido anteriormente, nos conduz a essa condição de parcial inacessibilidade e esvaziamento. As fotografias, as imagens televisivas, os filmes, a publicidade, quase todos estão ali para nos convencerem de algo, para nos persuadirem ao consumo. São poucos os espaços deixados para serem preenchidos por nossas próprias elaborações mentais. Tudo já nos é entregue pronto e acabado. “Não se pode acrescentar nada de seu, nenhum sentimento, nenhuma experiência.” (ibid, p. 187) Ao olhar e ao pensamento não é permitido vagabundear, viver seu próprio devaneio, alucinação, sonho ou pesadelo.

As imagens, em particular as imagens técnicas, que nos são ofertadas cotidianamente vêm plenas das mais detalhadas descrições e cheias de tantas informações que nos deixam imóveis, tão cheios de certeza sobre o que nos foi mostrado com tanta exatidão que parece não haver mais nada a ser visto a não ser tudo aquilo que já foi exposto. “Tudo passou a ser instantaneamente mapeado. A imagem midiática é desde logo uma descrição.” (PEIXOTO, 2004, p. 25). Mas a descrição pode ser apenas uma das formas de falar sobre a cidade.

Peixoto (2004) argumenta que nesse processo de descrição da cidade a sua paisagem é perdida, pois tudo o que vemos já tem passado por esse processo transformador da linguagem, tudo está transformado em símbolos. E é neste ponto que sua argumentação se encontra com o discurso de Wenders (1994), na necessidade apontada pelos dois da narrativa. No caso do cinema, para que as imagens não tenham um fim em si mesmas e se esvaziem, e no caso da cidade, para que o olhar recupere a paisagem e vá além da mera descrição.

Tratar-se-ia, então, do retorno do *flâneur*, de Walter Benjamin, bem esclarecido pelo filósofo Ernani Chaves, no qual Benjamin faz a seguinte distinção:

[...] em todas as descrições de cidades, podemos distinguir com clareza aquelas que são feitas pelos oriundos de uma cidade e pelos estranhos. Para estes, o que vale é o “motivo superficial, o exótico, o pitoresco”, enquanto aqueles estão implicados com outros “motivos”, “mais profundos”, motivos que remetem às suas próprias memórias [...]. Benjamin atribuiu a Hessel essa qualidade, a qualidade do narrador e não a daquele que descreve. [...] A diferença entre narrar e descrever é dada por Benjamin, neste momento, por um lado, pelo nexos entre narração e memória, e por outro lado, pela atenção aos detalhes, ao que passa despercebido ao olhar cotidiano e rotineiro. É neste sentido que a atividade de narrar está no mesmo compasso –

ou melhor, no mesmo descompasso – do andar do *flâneur*.
(CHAVES, 2011, p. 94)

Miguel Chikaoka e muitos participantes de suas oficinas e fotógrafos atuantes em Belém conseguiram, com seus olhares e pensamentos, vagabundear, perambular pela cidade e construir suas narrativas e imagens, até mesmo naquilo que muitas vezes é deixado de fora de suas fotografias. Daí uma das questões vitais estar fundada no momento vivido em Belém - a convergência de pessoas abertas às potencialidades daquela época as desviou para um sentido contrário aquele imposto pelo ritmo das imagens técnicas.

4 A CIDADE EM IMAGEM

[...] fotografar é um modo de estabelecer um lugar como seu. Cada imagem é uma referência num mapa que o explorador vai aos poucos traçando, um componente a mais no seu quadro imaginário. As escadarias, os postes de luz, os letreiros... o forasteiro descobre padrões entre as coisas mais comuns. A que ninguém presta atenção. Ele transfigura o conhecido e banal em único, delinea um rosto onde antes era pura confusão e vazio.

A fotografia, então, é parte do trabalho de reconhecimento de uma cidade. Nessa medida, ela é aparentada a leitura: decifra seus signos, identifica e mapeia seus pontos.

As imagens e o outro. Nelson Brissac Peixoto In: *O Desejo*, 1990, p. 474.

Mariano Klautau Filho e Paula Sampaio não são forasteiros – no sentido daquele que é estranho à terra que percorre –, mas, sim verdadeiros exploradores. Eles trazem e levam consigo a todo momento, a capacidade de enxergar aquilo que não é comumente notado, o que passa despercebido. São fotógrafos capazes de realizar a transfiguração do ordinário em excepcional, como diz Nelson Brissac Peixoto (1990). Tendo na fotografia uma forma de constituir seus vínculos com as coisas e pessoas no mundo, ambos revelam, nas obras que serão aqui analisadas, a relação e o olhar mais intimista sobre a cidade.

O espaço urbano deve ser entendido como esse lugar de experiência tanto individual quanto coletiva, no qual são estabelecidas relações valorativas com seus dados visuais de acordo com as vivências pretéritas, o que vai influir diretamente no processo perceptivo e na construção da imagem dessa cidade. A fotografia não só evoca o passado, mas reelabora a forma de lidar com o próprio presente e com as lembranças já existentes, reavivando a memória fugidia daquilo que foi vivenciado, ou elaborando novas memórias do passado e mesmo daquilo que nunca nem chegou a ser vivido.

Os vínculos que são estabelecidos com a paisagem citadina partem das percepções pessoais que, inicialmente, podem ser desenvolvidas pelo viés subjetivo, mas, é preciso que se atinja a prática do *notar*, como nos falou Hillman (1993), para que se chegue ao conhecimento das qualidades das coisas, as características fisionômicas do mundo, a imagem em si, em uma relação de intimidade.

As imagens são uma maneira de constituir esses vínculos com o mundo. “Uma *imagen* é mais que um produto da percepção. Se manifesta como resultado de uma simbolização pessoal ou coletiva. Tudo o que passa pelo olhar ou diante do olho interior pode entender-se assim como uma imagem, ou transformar-se em uma [...]” (BELTING, 2007, p. 14)¹³. E nesse processo, é significativa a compreensão dentro de uma concepção mais ampliada como a proposta por Hans Belting (2007) em sua investigação no livro *Antropología de la imagen*.

Segundo Belting (ibid, p. 14), a necessidade de uma antropologia da imagem a partir de uma visão interdisciplinar faz-se pertinente devido o não entendimento de que a imagem é parte indissociável do campo de estudo do humano, pois a vida é permeada por imagens e a compreensão do mundo se dá pelas imagens.

Ele considera que a imagem é a apresentação (meio) da coisa (corpo) vista, podendo existir enquanto estado de flutuação entre o físico e o mental. Neste caso, falamos aqui de uma imagem elaborada a partir do corpo da cidade, desse tecido de relações, experiências e experimentações costuradas em Belém desde a década de 1980 em sua *moderna tradição amazônica*, e apresentada no grupo de fotografias apontadas pelos dois fotógrafos sujeitos da pesquisa.

Há um estudo, referido por Belting (2005), feito por Jean-Pierre Vernant nos anos de 1970, de uma antropologia histórica da imagem voltada para o seu estatuto na Grécia antiga, no qual foi dedicada especial atenção ao entendimento de *eidolon*, como “[...] produto da imaginação [...]”, e de *kolossos*, como “[...] resultado de artefatos criadores [...]”, sendo aquele experimentado e esse fabricado pela pessoa, a qual vive em um corpo físico.

Vernant fala de um momento crucial no pensamento grego para que chegássemos ao entendimento atual de imagem - foi quando se deu o aparecimento da palavra *eikon* por volta de 500 d. C, concomitantemente ao surgimento de *mimesis*. “*Eikon* desvalorizou, imediatamente, o *eidolon*, que a partir de então adotou uma significação negativa: no sentido de cópia ou imitação inerte. Enquanto *eikon* atraiu a necessidade de definições ontológicas.” (BELTING, ibid, p. 68)

¹³ Fragmento de texto traduzido do livro em espanhol: “Una *imagen* es más que un producto de la percepción. Se manifesta como retrato de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse así como una imagen, o transformarse en una imagen.” (BELTING, 2007, p. 14) (tradução nossa).

A partir daquela relação dicotômica instaurada na corporeidade humana e discutida por Vernant, Belting (2005) propõe “[...] uma inter-relação triangular, em que imagem, corpo e meio poderiam conjugar-se como três marcos.” (p. 68). É na morte que ele encontra um caminho para exemplificar a questão da criação das imagens.

O corpo e o meio estão igualmente envolvidos no sentido das imagens em funerais, à medida em que é no lugar do corpo ausente do morto que são instaladas as imagens. Mas essas imagens, por sua vez, permaneciam na carência de um corpo artificial, para ocupar o lugar vago do falecido. Aquele corpo artificial pode ser chamado meio (não só material), no sentido em que as imagens necessitavam de corporificação para adquirir qualquer forma de visibilidade. Nesse sentido, o corpo perdido é trocado pelo corpo virtual da imagem. É nesse ponto que alcançamos a origem da exata contradição que para sempre caracterizará a imagem: imagens, como todos concordamos, fazem uma ausência visível ao transformá-la em uma nova forma de presença. (BELTING, *ibid*, p. 69)

E dessa forma podemos conduzir nossos olhares, corações e pensamentos para as fotografias de Mariano Klautau Filho e Paula Sampaio, observando como eles convertem o “corpo” ausente da cidade, perdido e esvaecido, – prédios, pessoas, lugares, histórias, memórias –, em presença imagética no corpo artificial da imagem fotográfica.

4.1 MARIANO KLAUTAU FILHO E OS ESTADOS DE MELANCOLIA EM NARRATIVAS URBANAS

“Certamente a cidade é a matéria principal da maior parte do meu trabalho até agora. A cidade como espaço físico e como experiência do tempo tem norteado a construção das minhas imagens. [...] O que sempre me interessou foi um certo estado de coisas, atmosferas e ambientes que podiam estar em qualquer lugar do mundo, porém havia sim (e ainda há) um tipo de melancolia construída por histórias e vivências em Belém.”

Mariano Klautau Filho. 2012.



Imagem 7 – Da série *Hoppe*, de Mariano Klautau Filho.

Em texto intitulado *Ausências*¹⁴, produzido para o catálogo de uma exposição fotográfica, Mariano Klautau Filho (2006) escreve sobre as imagens de um antigo hotel histórico com arquitetura *art déco* e mobília de 1940, localizado no centro de Belém e que há poucos anos foi comprado por uma rede nacional para ser transformado em loja de departamentos. Ele se refere ao hotel como “Um lugar ausente de uma cidade ausente composta de cidadãos ausentes.” E ainda adverte: “[...] não se trata de nostalgia.”

É também sobre essa cidade ausente que Mariano trata em suas fotografias. Não de forma nostálgica, mas, por vezes, de forma melancólica. Sua produção fotográfica de mais de três décadas pode ser entendida em três momentos interpenetráveis ao longo desse período.

Na fase inicial, fotografando em preto e branco durante a década de 1980, ele demonstra interesse pelo “[...] estado de ausência dos ambientes internos de

¹⁴ Texto escrito por Mariano Klautau Filho para a exposição *¼ do Central Hotel*, do fotógrafo Daniel Cruz, realizada na Galeria de Arte Graça Landeira, da Universidade da Amazônia, em 2006.

casas no centro antigo [...]”¹⁵ (KLAUTAU FILHO, 2012) de Belém, revelando um certo tipo de perda e abandono dessas casas já tão esvaziadas de vida. Realiza sua primeira individual intitulada *Paisagens da Janela*, em 1988.

A partir de 1990, em seu trabalho, começa a delinear-se uma cidade mais fluída e fictícia, na qual os referências se diluíam e a sua imagem acontecia num estado próprio de mudança física constante dos lugares, levado pelo modo perceptivo do transeunte. Fotos que se comunicam como um ensaio sobre o ambiente urbano construído a partir da paisagem de diversas cidades pelas quais Mariano transitava, e que compuseram sua exposição individual chamada *Sincronicidades*.¹⁶ Concomitante a isso, a experiência de imersão no universo libertário do grupo Caixa de Pandora o faz efetivar seu processo de criação de narrativas e personagens citadinos em diálogo com o cinema, vídeo, literatura e quadrinhos.

Durante os anos 2000, cria as séries *Matéria Memória*, marcando o começo de sua incursão pela cor na fotografia, e *Hoppe*¹⁷, se apropriando de fragmentos de vídeos, pinturas e cenas de filmes, que articuladas entre si dão origem à *Finisterra*, sua terceira individual em 2008.

Nesse momento percebe-se um outro olhar sobre aquelas paisagens internas pelas quais se interessava no início dessas três décadas percorridas, no entanto, agora, “[...] numa dimensão muito mais íntima, ficcional e cinematográfica, com a cor alterando estados de ausência, ressaltando uma experiência de deslocamento, e discutindo territórios emocionais e geografias de identidades.” (KLAUTAU FILHO, 2012).

Finisterra se configura como um conjunto de fotografias ímpar no campo da percepção e elaboração da imagem da cidade pelo artista, assim como forma de subversão de uma imagem já estabelecida. São dípticos ou trípticos fotográficos que revelam paisagens da cidade e seus personagens solitários – compartimentos internos de casas, salas, quartos, camas vazias; ambientes externos, o céu, um fragmento de rua, um navio.

¹⁵ Entrevista concedida por Mariano Klautau Filho por email em 12 de novembro de 2012.

¹⁶ Segunda exposição individual de Mariano Klautau Filho realizada em 1998 nas cidades de São Paulo, Belém e, no ano seguinte, em Curitiba.

¹⁷ Além de assemelhar-se à palavra esperança em inglês, *hope*, o nome faz alusão ao pintor norte-americano Edward Hopper conhecido por suas pinturas de realismo exacerbado repletas de cenas urbanas que mostram estados do individualismo humano com acabamento fotográfico.

Na fotografia a seguir se vê, à esquerda, duas molduras penduradas em uma parede, marcadas pela luz que adentra o ambiente interno através de uma claraboia. Na moldura maior, localizada mais acima, o vidro que recobre a foto de uma mulher reflete o mundo lá fora, um telhado bem mais iluminado que o local onde se encontram as molduras. Mas seria uma foto na moldura maior ou uma pintura, ou os dois? A postura corporal de posicionamento frontal com enquadramento na altura do busto, ausência de elementos no segundo plano, o aspecto e textura visuais lembram as fotonpinturas de antes em uma casa antiga, talvez.



Imagem 8 – Da série *Matéria Memória* 1998/2001, de Mariano Klautau Filho.

Na metade direita, uma parede de cimento e tijolos à vista, uma porta que foi vedada, marcas de uma edificação que desapareceu dando lugar a uma cidade mutilada, de espaços esvaziados, destituídos de memória. Em bairros antigos de Belém, como o da Campina, essa cena é recorrente. Morador do bairro, Mariano vê de perto isso acontecer e destaca:

Os estacionamentos se proliferam, criando cicatrizes no mapa urbano, pois o espaço ocupado por eles abrigava em outros tempos sobrados e quintais arborizados por onde a cidade respirava. Os muros que protegem os estacionamentos ainda revelam as marcas nítidas de portas e janelas que foram tapadas com tijolo e cimento. Uma coleção de casas mortas que sinistramente se impõe como obstáculo ao fluxo de um pensamento inteligente, de uma dinâmica social sem segregações, de uma convivência saudável entre o público e o privado, de uma relação feliz com a cidade. (KLAUTAU FILHO, 2007 *apud* SAMPAIO, 2007, p. 13)

Construções deterioradas pelo tempo e pelo descaso, paredes com marcas que delineiam a existência pretérita de uma habitação, indícios de ausência. Casas destruídas para se tornarem estacionamento. Mariano nos conduz para dentro e para fora destes ambientes, esgarçando essas *cicatrizes* e trazendo de volta a presença dessas *casas já mortas*, cada dia mais presentes/ausentes na cidade.

Na fotografia a seguir, o mesmo jogo de oposição/divisão unido por uma camada de cor sobre a imagem. De um lado, com a escassa luz vinda de fora, é possível ver uma cama desarrumada – fronha, lençóis e cobertores brancos, seria o quarto de um hotel? Do outro lado, observa-se através de uma janela, pelo lado de dentro, pessoas andando e o horizonte. Estariam elas se encaminhando para entrar em um avião, fazer uma viagem? Talvez voltar pra casa ou ir embora para sempre dali.

Percebe-se que em *Finisterra* há uma alternância constante entre o desaparecimento e a permanência de lugares que escamoteiam as diferenças e os contrastes entre seus personagens, os quais “[...] se encontram em um estado de suspensão, fora do tempo real e, portanto fora da fotografia realista.”¹⁸. Não parece haver interlocutores dentro destas fotografias, as imagens são produzidas numa relação estreita com o sentido de ver e de estar, mas não de pertencer. Não há trocas, não há compartilhamentos, há o deslocamento e a imersão em *territórios emocionais* que abrigam um estado de solidão “compartilhada” com outros territórios solitários.

¹⁸ Trecho extraído do dossiê da exposição *Finisterra*, de 2008, escrita por Mariano Klautau Filho.



Imagem 9 – Da série *Matéria Memória*, de Mariano Klautau Filho.

Segundo Marc Augé (1994), podemos pensar estes lugares enquanto *não-lugares* dentro do universo citadino. Seriam somente os personagens ficcionais das fotografias de Mariano que estariam a percorrer esses *não-lugares*? Ou estaríamos nós também junto a eles? Bauman (2001) fala sobre esse sentir e estar.

O que quer que aconteça nesses “nã-lugares”, todos devem *sentir-se* como se estivessem em casa, mas ninguém deve *se comportar* como se verdadeiramente em casa. Um não-lugar “é um espaço destituído das expressões simbólicas de identidade, relações e história: exemplos incluem aeroportos, auto-estradas, anônimos quartos de hotel, transporte público ... Jamais na história do mundo os não-lugares ocuparam tanto espaço”. (BAUMAN, *ibid*, p. 119-120)

A priori parece contraditório, mas, é mostrando em suas fotografias esses estados de apagamento da paisagem – interior e exterior – que Mariano consegue reafirmar os seus vínculos estreitos com a paisagem citadina, a sua relação íntima, o *notar* de quem se faz parte integrante e eferente da cidade.



Imagem 10 – Da série *Matéria Memória*, Mariano Klautau Filho.

É possível compreender que pessoas transitam nos *não-lugares* sem constituírem intercâmbios entre suas subjetividades e que esses espaços existem cada vez mais intensamente, são “delimitados”, facilmente identificáveis e se manifestam enquanto tal para todos que neles se fazem presentes, mas é preciso atentar para as relações estabelecidas entre o ser urbanita e o meio ambiente no qual ele se encontra. É aí que emergem outros tipos de espaços de acordo com o modo como se dão essas relações.

As relações perceptivas diárias de qualquer habitante com o meio possibilitam a elaboração de, não apenas um, mas vários mapas da cidade. A noção de deslocamento no espaço, os caminhos percorridos, o tempo, os eventos, tudo leva a construção de um mapa mental constantemente alterado em seus pequenos detalhes, pois são as relações a serem estabelecidas ao longo desses percursos que irão acrescer àquele, um outro mapa, de acordo com aspectos que se interrelacionam à concretude e que a extravasam, por meio da memória – lembranças, esquecimentos, associações e significações valorativas ou não.

Como já foi mencionado anteriormente, a memória é fator importante na produção da imagem da cidade, na elaboração da experiência do conhecimento, pois possibilita um processo perceptivo dotado de elementos emocionais e afetivos que dão sentido à urbe.

As imagens do meio ambiente são resultado de um processo bilateral entre o observador e o meio. O meio ambiente sugere distinções e relações, e o observador – com grande adaptação e à luz de seus objetivos próprios – seleciona, organiza e dota de sentido aquilo que vê. A imagem, agora assim desenvolvida, limita e dá ênfase ao que é visto, enquanto a própria imagem é posta a prova contra a capacidade de registro perceptual, num processo de constante interação. Assim, a imagem de uma dada realidade pode variar

significativamente entre diferentes observadores. (LYNCH, 2009, p. 16)

É assim que surgem os chamados *espaços vazios* dentro de uma cidade. Os mapas elaborados por cada habitante são uma imagem e se formam não apenas por espaços preenchidos, eles se dão, também, pela ausência e esta advém da não atribuição de sentido. O termo foi proposto por Jerzy Kociatkiewicz e Monika Kostera *apud* Bauman (2001), no livro “*The anthropology of empty space*” de 1999, e refere-se à espaços vazios de significado.

Diferentemente dos *não-lugares*, os *espaços vazios* não possuem delimitações claras e nem são facilmente identificáveis tendo em vista que os mapas mentais são individuais, podendo haver grandes similitudes e discrepâncias, porém a atribuição de significado é única e particular, tornando a localização dos *espaços vazios* diferente para cada um. Dessa forma,

[...] para que qualquer mapa ‘faça sentido’, algumas áreas da cidade devem permanecer sem sentido. Excluir tais lugares permite que o resto brilhe e se encha de significado.
O vazio do lugar está no olho de quem vê e nas pernas ou rodas de quem anda. (BAUMAN, *ibid*, 122)

Nas cidades criadas por Mariano em suas fotografias, também há espaços, brechas, superfícies vazias que aparecem, mas que possuem uma outra função, pois estão ali para serem complementadas por nossas elaborações mentais, o que as torna exponencialmente infinitas em sua capacidade significadora. São intervalos existentes dentro das narrativas que fazem com que o fruidor dessas fotografias contribua e os preencha com suas próprias imagens, intervalos não apenas dentro das próprias fotos, mas, na sua forma organizacional no espaço expositivo.

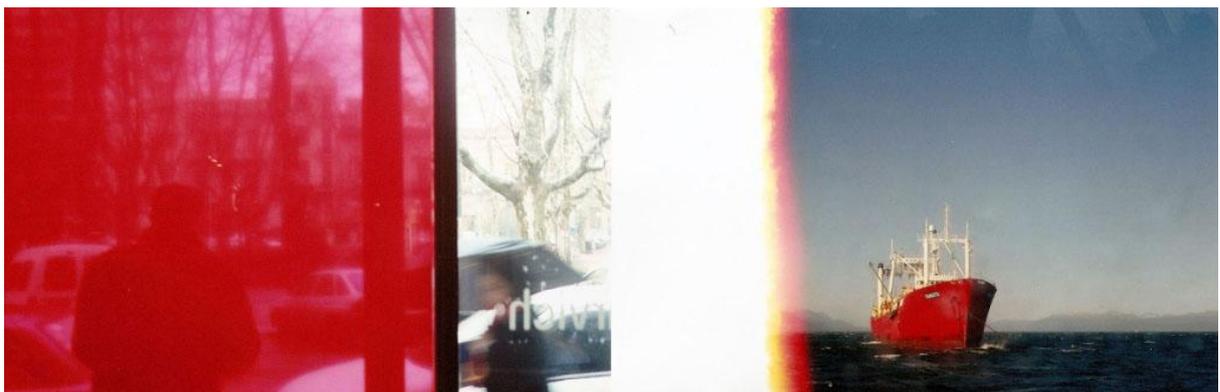


Imagem 11 – Da série *Hoppe*, Mariano Klautau Filho.

O próprio fotógrafo se refere à série *Finisterra* como um trabalho resultante de um certo tipo de diário visual que se configura enquanto narrativa. “A articulação de imagens diferentes entre si pretende criar uma tensão que pode estar no espaço vago entre elas, no lugar que não está visível, mas que pode insinuar-se ao espectador como imagem mental.” (KLAUTAU FILHO, 2009)



Imagem 12 – Da série *Hoppe*, Mariano Klautau Filho.

Essas imagens, aparentemente diferentes entre si, incluem apropriações de pinturas e cenas de filmes que recebem um tratamento cromático dado às fotografias, assemelhando-as em seus aspectos pictóricos e fotográficos. A escolha para formar os dípticos e trípticos também acentua essas similaridades, assim como a textura visual dos trabalhos.

Ao fotografar uma pintura ou cena de filme, ocorre uma interação de meios diferentes e, segundo Belting (2005), uma consequente subversão intencional que provoca a desestabilização da indicialidade do signo fotográfico. O autor afirma que, por ser o nosso próprio corpo um *medium* vivo, ou seja, um corpo que representa, somos capazes “[...] de fazer uso dos *media* fabricados e facilmente distingui-los das imagens inerentes [...]” (p. 74), apesar de o habitual na contemporaneidade ser enxergarmos as imagens ignorando o seu *medium*¹⁹.

O fotógrafo utiliza a ambivalência presente na relação imagem e meio e na nossa dificuldade de distinção entre eles “[...] para criar confusas referências entre diferentes *media* [...], chegando ao ponto em que não podemos mais seguramente discriminar imagem e *medium*”. (p. 75). Qual destas imagens é vestígio de um corpo

¹⁹ “A interação entre nossos corpos e as imagens externas, de qualquer modo, inclui um terceiro parâmetro, que chamo ‘*medium*’, no sentido de vetor, agente, *dispositif* (como dizem os franceses) ou suporte, anfitrião e ferramenta de imagens. Esse termo pode encontrar alguma resistência, dado que estamos familiarizados com os *media* apenas no sentido dos atuais ‘*mass media*’.” (BELTING, 2005, p. 73).

ausente? Ambas, podemos dizer, apesar de um dos corpos ser, ele mesmo, já uma imagem apresentada por outro meio.



Imagem 13 – Da série *Hoppe*, Mariano Klautau Filho.

As imagens em *Finisterra* expõem pessoas depositadas no corpo maior e acolhedor da cidade, reclusas em ambientes internos. Não parece haver embates ou conflitos, não há ação em si, só um estado profundo de melancolia que recai sobre seus personagens, sobre a cidade, sua paisagem e sobre quem os observa.

Percebe-se que estes personagens estão, de alguma forma, com o olhar e o pensamento voltados para fora de seus ambientes, como se buscassem um horizonte próprio dentro de si, o qual já se sabe em constante processo de desaparecimento.

O olhar do fotógrafo nos conduz à cumplicidade, é isso que nos tornamos ao fitarmos suas fotografias: cúmplices de uma trama imaginada, repleta de perdas e silêncios, capaz de nos conduzir ao devaneio.

Um trabalho que, apesar de parecer composto por fotografias “documentais”, consegue fazer-se fortemente simbólico é a instalação intitulada *Entre*, com quatorze fotografias de portas cegas²⁰ em tamanho “natural” e registradas em diversos bairros de Belém. “Em *Entre* a imagem fotográfica é extremamente documental na captação frontal do assunto, mas se torna em elemento que precisa do ambiente físico, da paisagem, da cidade para pôr em circulação as questões dos signos urbanos que apresenta.” (KLAUTAU FILHO, 2012).

²⁰ Portas cegas são aquelas vedadas por cimento ou tijolos para “impedir” o acesso aos imóveis, geralmente, esquecidos pelo descaso.



Imagem 14 – Fotografias que compõem a instalação *Entre*, de Mariano Klautau Filho.



Imagem 15 – Fotografias que compõem a instalação *Entre*, de Mariano Klautau Filho.

O signo aqui emprenhado de profundas camadas de significados é a porta, elemento que tem por função primordial oferecer o acesso, permitir a passagem e estabelecer a comunicação entre espaços distintos. Nas imagens de Mariano, a porta é impedida de exercer essa função. A porta vedada, forçosamente transformada em parede intransponível, é agora símbolo de múltiplos impedimentos.

Essa instalação já recebeu três montagens em contextos diversos, suscitando questões distintas. Em sua primeira aparição, foram expostas apenas quatro fotografias dentro de um prédio na Avenida Prestes Maia, em São Paulo, que era ocupado pelo Movimento dos Sem-Teto do Centro – MSTC. A exposição se deu como parte do projeto Território São Paulo, organizado por treze coletivos paulistas que, assim como Mariano, estavam participando da Bienal de Havana, mas não puderam apresentar seus trabalhos em Cuba devido à falta de apoio.

Colocar essas portas em um local ocupado por pessoas que tiveram o direito à moradia usurpado de alguma forma é questionar um sistema de políticas

habitacionais (ou a ausência delas) que consente com a degradação do patrimônio arquitetônico em prol da especulação imobiliária e aceita o descaso com uma parcela grande da população urbana empurrada sempre para as margens e para os buracos das cidades em todo o país.

No mesmo ano, uma nova montagem foi pensada para participar do Salão Arte Pará. Desta vez, as quatorze fotos foram instaladas no antigo necrotério de Belém, localizado no Mercado do Ver-o-peso ao lado da Feira do Açaí e perto de onde chegam os animais, como porcos, trazidos das ilhas próximas. As fotos foram dispostas dentro do espaço criando uma grande sensação de aprisionamento, bloqueio, de perda de horizonte somada aos sons do ambiente externo, não acessíveis visualmente.

Em 2007, na Bienal do Fim do Mundo, em Ushuaia, as fotos ocuparam as duas paredes laterais que formavam o corredor de acesso às celas de um presídio. Segundo Mariano, ao referir-se à instalação, diz:

Este trabalho propõe um contraponto à idealização da paisagem, da cidade aberta que não existe mais, e que está impedida literalmente de se abrir, ter sua passagem, seu fluxo, seu movimento. A paisagem da cidade, em seu estado terminal, fecha-se e provoca na percepção o emparedamento, a sensação de claustrofobia que nos força a um mergulho interno, em busca de uma paisagem interior.²¹

O fotógrafo não está em busca de registrar uma paisagem em desaparecimento, “salvá-la” do apagamento, nada disso. Ele acompanha a cidade que se fecha em si mesma e que nos impulsiona em direções contrárias ao seu propósito originário de compartilhamento dos desejos humanos. Cidade encoberta por interesses econômicos e políticos que despedaçam objetos, casas, pessoas, vidas e memórias, enclausurando os desejos e a alma.

O trabalho de Mariano se faz em um processo de deslocamento, ele aprofunda a ligação entre a alma e a cidade em uma relação íntima e visceral com a cidade-desejo que teima em existir dentro de nós por meio de suas personagens e histórias ficcionalizadas, narrativas traduzidas em imagens. Suas fotografias nos conduzem a essa *paisagem interior* indefinida, intangível, e parecem sempre nos

²¹ Texto produzido pelo fotógrafo Mariano Klautau Filho para o dossiê de apresentação da obra e entregue para a presente pesquisa impresso, s/d.

lembrar de que estamos vivendo em uma cidade de incompletudes, de coisas partidas, perdidos em trânsito para algum lugar.

Dessa vez somos impelidos por suas fotos a reagir com o coração, como propõe Hillman (1993), pois só assim, conhecedores deste sentir, seremos capazes de perceber em suas imagens o mundo citadino e mergulhar em suas complexidades para alcançarmos outros níveis de significados mais profundos.

4.2 PAULA SAMPAIO E A FOTOGRAFIA COMO LUGAR DE ENCONTROS

Apenas a foto em preto e branco, a palavra no canto esquerdo e a seta apontando para baixo. De forma sutil, uma opção nos é ofertada: EMBARQUE²². A palavra não carrega o peso da imposição, da conjugação em modo imperativo. Para que algo aconteça e a incógnita seja desvendada, é preciso aceitar o convite. A palavra e a foto – juntas – seduzem. É essa a sensação que nos atinge diante da imagem que antecede o acesso a todo o material reunido sobre o trabalho autoral de Paula Sampaio em seu *website*.

Ao decidir embarcar, deparamo-nos de imediato com um mapa do Brasil riscado por linhas pretas mais espessas e contínuas que se expandem e se bifurcam em linhas mais finas ou tracejadas, de leste a oeste e do centro ao norte do país, pontos circulares nas proximidades dessas linhas indicam nomes de cidades. Duas linhas se destacam visualmente, à “beira” de uma delas lê-se TRANSAMAZÔNICA e à “margem” da outra, BELÉM-BRASÍLIA. O seguinte texto, de autoria da fotógrafa e intitulado *As Rotas*, se inscreve logo ao lado do mapa:

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

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

Um caleidoscópio de imagens-histórias foi se construindo, fazendo-se matéria e me abraçando ao fim de cada viagem. E é essa natureza (da vida) a minha estrada. Essa vida que migra para sempre, sem nunca mais voltar igual para qualquer parte.

Paula Sampaio
Setembro de 2011

Nascida em Belo Horizonte, Paula Sampaio veio morar em Belém em 1983, participando ativamente da FotoAtiva, construindo na região Norte, um vasto e

²² Nome dado à fotoinstalação de Paula Sampaio, criada especialmente para o Arte Pará 2012 e que abrange diversas formas de apresentação, incluindo as “Estações de Embarque” montadas no Museu Paraense Emílio Goeldi (Nau frágil), MEP (O lago do esquecimento), Museu Casa das 11 Janelas (As rotas e Nós, os outros), a ação coletiva na Ilha do Cumbu e o site www.paulasampaio.com.br.

consistente processo de pesquisa e produção fotográfica. Atuando no fotojornalismo profissionalmente desde 1987, estabeleceu uma relação profunda, intensa e plural com a cidade em suas manifestações diárias.

A minha relação com a cidade se deu a partir do trabalho fotojornalístico que é um trabalho muito amplo, muito vasto, você não tem um tema exato pra tratar, você está lidando com o cotidiano da cidade. Isso é muito bacana porque me possibilitou andar por todos os cantos da cidade, de todas as maneiras, conviver com gente e situações diferenciadas. Isso é a base pra mim. (SAMPAIO, 2012)

Sobre sua produção fotográfica, ela também afirma: “Eu sou contaminada pela cidade, não tem como escapar disso. Essa é uma contaminação do cotidiano, [...] não tem uma relação própria, até 2006, que foi quando eu comecei a fazer o trabalho das folhas.” (SAMPAIO, 2012). As folhas, à qual se refere, são do projeto autoral *Folhas Impressas* desenvolvido por meio de um conjunto de ações em diferentes bairros do Centro Histórico de Belém a partir de 2006 e que continua até hoje. As *Folhas* – jornais tablóides distribuídos gratuitamente – surgiram a partir de uma perspectiva mais intimista da fotógrafa com a cidade, diferente, mas em consonância, com a sua atuação como fotojornalista, tendo em vista que o projeto parte de lugares, pessoas e memórias vividas em bairros específicos da cidade, inclusive no bairro onde ela mora, a Campina.

As primeiras ações do projeto aconteceram no bairro do Comércio integradas ao 25º Salão Arte Pará²³ e originaram o tablóide *Folha do Ver-o-Peso*, dentro de uma proposta de intervenção associada à curadoria do Salão. A escolha do formato tablóide não foi aleatória, a imagem do complexo Ver-o-Peso é constantemente veiculada nos jornais impressos locais, assim como o jornal está presente no espaço da feira e nos mercados como um elemento sógnico que ultrapassa sua função primeira e agrega valores simbólicos estabelecidos nas relações cotidianas.

O feirante Valber Carreira, nascido no Maranhão e entrevistado por Paula, conta: “Sempre trabalhei com camarão e até hoje a gente embrulha com jornal, porque absorve o sal e conserva. Além disso, a gente ajuda aquelas pessoas que

²³ O maior salão de arte contemporânea da região norte do país, realizado pela Fundação Rômulo Maiorana, em Belém.

vivem da venda de jornal velho, que recolhem pela cidade [...]” (apud SAMPAIO, 2006). Por outro lado, o peixeiro João Batista de Oliveira relata:

Quando eu vim pra cá, com dez anos, a gente embrulhava o peixe na folha de guarumã, parece folha de bananeira, vem da mata. O pessoal das ilhas trazia pra gente. Depois pegava o jornal e enrolava, que era pra proteger do escorrimento do peixe. Esse método, usamos até lá pelo meio da década de 1990, foi quando nos obrigaram a usar sacolas de plástico. Sei lá, mas eu acho que isso é meio esquisito, esse monte de plástico, né? (apud SAMPAIO, 2006)

A *Folha do Ver-o-Peso* ocorre enquanto intervenção desde o início das ações até a inserção direta pela distribuição gratuita da *Folha Impressa* em si, carregada de caráter simbólico, com imagens e histórias integradas ao cotidiano da cidade, seja como leitura, como registro de memórias ou como embrulho de mercadoria, aproximando territórios e diluindo fronteiras entre fotografia, arte, jornalismo, feira e cidade.

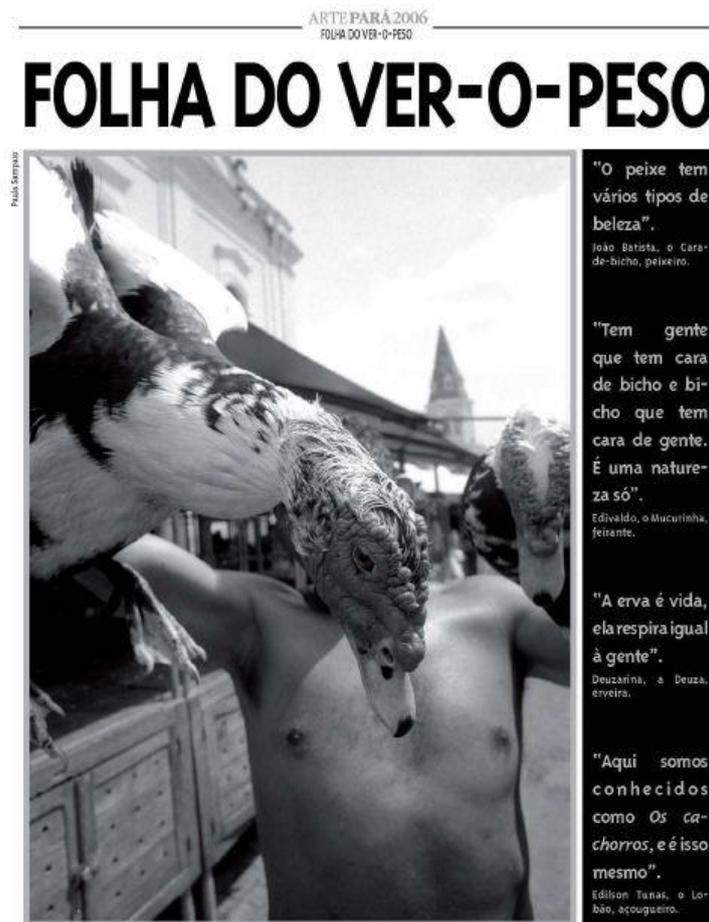


Imagem 16 – Capa da *Folha do Ver-o-Peso*, de Paula Sampaio.

O tablóide é constituído pela história oral, as falas e narrativas das pessoas que vivenciam e reinventam aquele lugar cotidianamente, e pelas imagens de Paula Sampaio, elaboradas no processo de contato, de encontro da fotógrafa com a cidade, moradores, transeuntes e as memórias de todos os envolvidos. Foram realizadas “[...] entrevistas com trabalhadores e frequentadores do complexo do Ver-o-Peso, que revelam parte das transformações no cotidiano do lugar, as relações de trabalho, as disputas pela tradição e pela manutenção do espaço e sua memória.” (SAMPAIO, 2013).

O ser humano necessita enxergar-se em um passado com histórias, tanto individuais, quanto com memórias compartilhadas. O grupo social no qual está inserido lhe permite estabelecer identificações de semelhança com o outro, assim como, permite distinguir-se dos demais. A elaboração da chamada *memória coletiva* (HALBWACHS, 2004) é de fundamental importância no processo de construção identitária no campo da cultura. Como já foi mencionado anteriormente, é a memória que nos conecta ao passado em um fluxo com o presente, num constante processo elaborativo, agindo diretamente sobre nossa percepção e elaboração da imagem que temos e refazemos da cidade.

Paula Sampaio não apenas percorreu, registrou e compartilhou essas memórias narradas por pessoas muitas vezes não ouvidas pelos meios de comunicação e de grande circulação de informação, ela partilhou a construção de uma história não oficial da cidade, porém não menos importante, pondo em foco um espaço de grande pulsação em Belém. “A cidade [...] é uma história que se conta para nós à medida que caminhamos por ela. Significa alguma coisa, ela ecoa com a profundidade do passado. Há uma presença de história na cidade.” (HILMANN, 1993, p. 39)

Retornando à Hillman (1993), ao partir de algumas ideias tradicionais de alma, ele nos fala sobre como e onde é possível percebermos a existência da alma na cidade, e uma delas está diretamente relacionada à memória emotiva, “[...] coisas que importaram para você em sua própria vida; coisas importantes para a comunidade, sua história.” (p. 39) que se mostram através de estátuas, memoriais, nomes de ilustres dados às ruas e outros espaços observados ao andarmos no espaço físico da cidade, mas, também, pelas individualidades que percorrem e avistam esses espaços e nele são postas em relação, em conflito, em negociação.

Outra ideia tradicional de alma mencionada por Hillman (1993) é a noção de relações humanas, em especial, no âmbito do olhar.

[...] a relação entre os seres humanos ao nível do olhar é uma parte fundamental da alma nas cidades. As faces das coisas – suas superfícies, suas aparências, seus rostos –, como lemos aquilo que vem ao nosso encontro ao nível do olhar; como nos olhamos uns aos outros, como olhamos as faces uns dos outros, lemos uns aos outros – assim é que se dá o contato de alma. [...] uma cidade necessita de lugares para esses contatos humanos do olhar. Lugares de encontro. Um encontro não é somente um encontro público, é encontrar-se em público; pessoas se encontrando.” (HILLMAN, *ibid*, p. 41)

Os encontros acontecem em várias esferas, nas relações cotidianas de compra e venda, construídas pelo tipo de comércio peculiar ali existente que se dá no entrelaçamento de trocas e construções afetivas. Para muitos entrevistados, o Ver-o-Peso é, além de lugar do sustento, do trabalho, lugar também de conhecer pessoas vindas de todas as partes do mundo e, principalmente, é onde são vividas experiências ligadas ao afeto, são constituídos laços familiares, onde o amor e a amizade são personificados. A erveira Miraci da Silva, juramenta: “Aqui a gente chega com qualquer problema e sai renovada. Tem essa amizade, as relações que a gente estabelece com as pessoas, que contam seus problemas, a gente ajuda e se sente bem com isso. Não é só vender, é fazer isso com amor.” (*apud* SAMPAIO, 2006).

Com seu trabalho, a fotógrafa olha a face das coisas e das pessoas e permite ser olhada, favorece o encontro, provoca esses contatos, vai para esse espaço público e permite uma forma de restituição da alma à cidade. E não foi diferente com a *Folha da Campina*, segundo tablóide, desenvolvido em 2007 no bairro da Campina. Desta vez, subsidiada pela Bolsa Ipiranga de Artes Visuais, a folha integrou o projeto mais amplo *No Porão*, com a criação do tablóide e de uma exposição no porão da casa da fotógrafa.

Partindo novamente das histórias de vida e narrativas orais das pessoas que moram ou frequentam o bairro, a fotógrafa convidou os entrevistados a irem ao seu porão para serem fotografados juntamente com os objetos e vestimentas escolhidos por eles, “[...] numa espécie de cartografia da cultura material do bairro [...]” (LIMA, 2009, p. 122). Esses objetos compuseram a exposição *No Porão* que se delineava de forma dinâmica, diferentemente a cada dia, recebendo retratos, móveis, relógios

de parede e muitos outros elementos do acervo familiar de cada uma daquelas pessoas que vivem na Campina, “[...] criando nesse ambiente um espaço de memória e reconstrução poética de uma parte do patrimônio de saudades do centro histórico da cidade de Belém, [...]” (SAMPAIO, 2013).



Imagem 17 – Retrato de Wlad Lima, atriz, diretora de teatro e professora. Fotografia: Paula Sampaio.

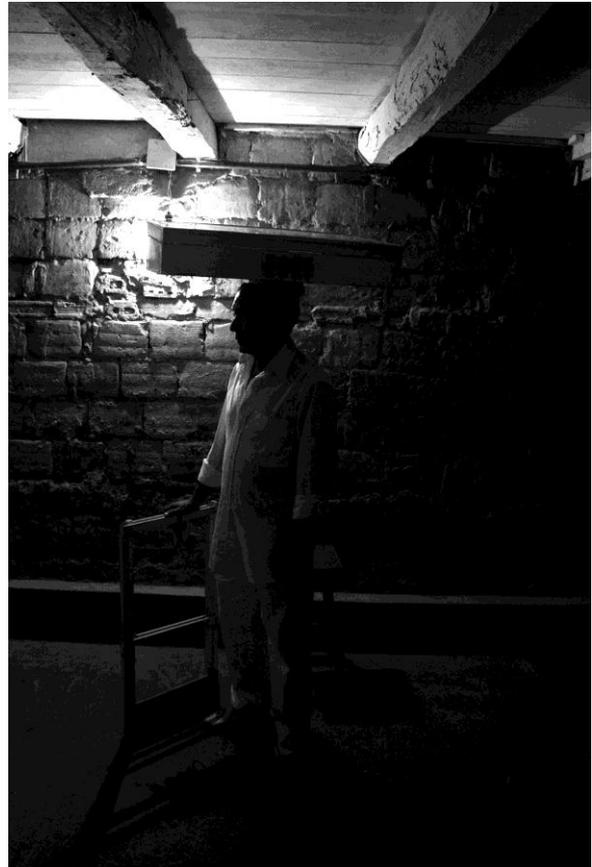


Imagem 18 – Retrato de Coracy Pantoja Chaves, vendedor. Fotografia: Paula Sampaio.

A Campina é o segundo bairro mais antigo de Belém e manteve durante muito tempo uma configuração de espaço de convivência, permeado por diversidades, tendo suas áreas de comércio e de meretrício, segundo seus antigos moradores, sendo sempre um lugar de integração social e cultural, mas que vem sofrendo enormes modificações e agressões nos últimos anos.

A *Folha da Campina* possui ainda vários artigos escritos por pessoas convidadas. Para Paula Sampaio (2007, p. 2), esses textos, relatos e imagens “[...] nos possibilitam refletir sobre esse território urbano devastado pelo descaso público

e a violência urbana. Mas que, apesar de tudo, teima em existir, pulsando em quem e no que resistiu aqui.” A fotógrafa e suas imagens são uma forma de resistência, reagindo e se opondo a esse movimento que tende a levar tudo à destruição, ao desaparecimento, ao esquecimento, para ser substituído pelo “novo”, pelo fugaz, pelo estado de impermanência e diluição do sentido de pertencimento, levando à perda da alma do mundo.



Imagem 19 – Retrato de Sônia Maria dos Santos Barbosa e Dona Guilhermina dos Santos Barbosa.
Fotografia: Paula Sampaio.

A moradora Eliana Ruth Gomes da Silva (*apud* SAMPAIO, 2007, p. 4) desabafa: “Às vezes me dá uma tristeza de ver como as coisas foram se acabando, é como se perdessem a alma, as casas de hoje parecem um quadrado, todas iguais. Acabou a conversa na porta, as quermesses... agora o vizinho é a televisão.” De nada nos serve estar na cidade se não afirmamos a ligação entre a alma e a cidade e não a percebemos, se nossa alma segue desvinculada da alma do mundo. É somente no sentir coletivo, no sentir a cidade com o coração, órgão da percepção, como propõe Hillman (1993), que nos é possível resistir.

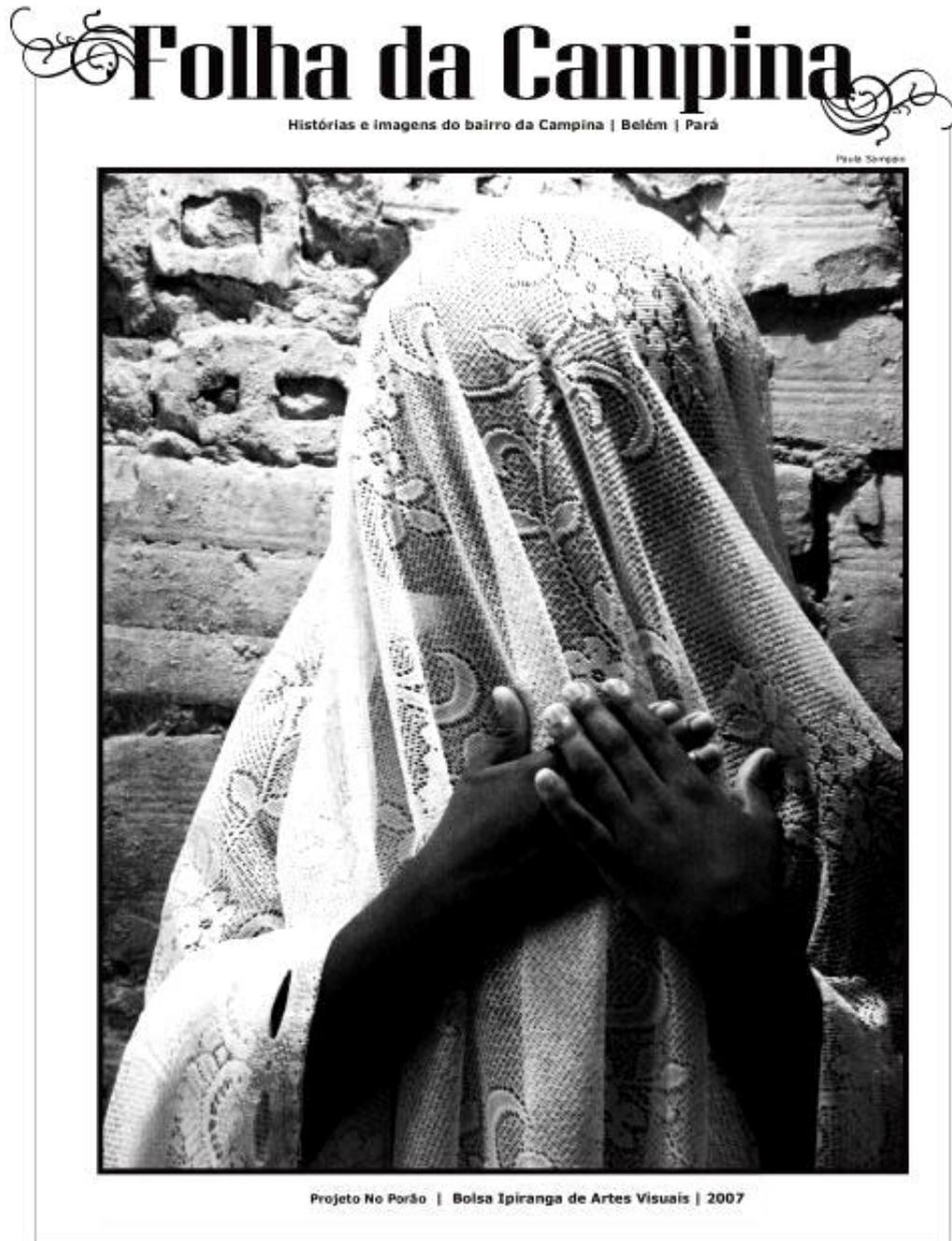


Imagem 20 – Capa da *Folha da Campina*, de Paula Sampaio.

Para a fotógrafa, o trabalho das *Folhas Impressas* lhe fez saltar aos olhos “[...] uma cidade muito citiada, uma cidade de fronteira, as fronteiras que eu enxerguei nos bairros que eu andei de forma mais específica fazendo esse trabalho, ela não é diferente daquilo que eu encontrei nas estradas.” (SAMPAIO, 2012). A fronteira pode ser entendida em seu sentido mais imediato como o limite entre dois espaços, lugar de separação, de conflito, mas, Paula não se deteve nesse

entendimento tão castrador, enxergando na fronteira uma zona de contato, um espaço de troca, da diluição de fronteiras a favor da interação.

Como bem enfatiza Castro (2011, p. 152), ao referir-se a atuação do fotojornalismo na moderna tradição amazônica e ao abordar o trabalho de Paula, “Vista desse modo, enquanto zona de contato, de encontro, enquanto hibridez, a fronteira é, sobretudo, um espaço permissivo. Ou seja, um espaço onde a identidade é permissiva, deixando-se experimentar, testar, tentar.” Essa foi a escolha da fotógrafa ao aventurar-se em seus projetos, ensaios e séries fotográficas realizadas desde a década de 1990, com as quais vem tratando sobre os processos migratórios, de ocupação e de colonização da Amazônia.

No projeto intitulado *Antônios e Cândidas têm sonhos de sorte*, as duas rodovias por onde passou na infância – Transamazônica e Belém-Brasília – são percorridas, já adulta, em seus imensos, complexos e inconclusos caminhos. Nessas *rotas longas e trágicas*, os questionamentos de uma *andarilha* inquieta: “[...] como esses migrantes vieram pra cá e se estabeleceram, quais são essas dificuldades, quais são essas contradições? [...]” (SAMPAIO, 2012). Ao invés de encarar o caminho como uma passagem, uma busca por possíveis respostas, ela optou por retornar, por ouvir as pessoas, transformar seu percurso em encontro.

Paula escolheu Belém como ponto de partida e de retorno para construir seus encontros. A fotografia pôde proporcionar esses encontros, mas, o que a fotógrafa fez com isso, sua resposta a esses encontros é que foi diferenciada. Ao invés de apenas registrar e apresentar essas histórias de um ponto de vista exclusivo e, talvez, excludente, Paula permitiu que a narrativa se constituísse no próprio processo, com todos os seus sujeitos participantes, usando, cada um, suas próprias formas de elaboração do discurso: fotos, memórias escritas e orais, objetos, vestimentas e posturas corporais.

Ela oferta com generosidade a voz ao outro, dilui-se enquanto artista para que esse outro, sujeito esquecido, desvalido, à margem das estradas, nas periferias das grandes cidades, esquecidos em quilombos e mocambos, do outro lado do rio, perdidos em ilhas ou submersos em um grande lago de uma hidrelétrica, tenham suas falas inscritas enquanto imagem e para além da imagem.

5 AS CIDADES SUBMERSAS EM NÓS

“[...] é inútil determinar se Zenóbia deva ser classificada entre as cidades felizes ou infelizes. Não faz sentido dividir as cidades nessas duas categorias, mas em outras duas: aquelas que continuam ao longo dos anos e das mutações a dar forma aos desejos e aquelas em que os desejos conseguem cancelar a cidade ou são por esta cancelados.”

As cidades invisíveis. Ítalo Calvino. 2012, p. 36

Guiados pela recomendação de Calvino (2012), podemos ser tendenciados a classificar Belém em uma dessas duas categorias acima citadas. Eu me arriscaria a escolher a primeira e a afirmar que Belém, apesar de mutilada diariamente pelo descaso do poder público e por uma elite de interesses econômicos em detrimento de seu patrimônio cultural, ainda é uma cidade que continua a dar forma aos nossos desejos. Foi assim ao longo das últimas décadas do século XX, com a *moderna tradição amazônica*, impulsionando a produção artística e cultural, e continua sendo até hoje, mas é preciso advertir: o mundo está doente e as coisas e as pessoas também.

No conto de José Saramago (1994), *Coisas*, certo dia os *oumis* (abreviatura de objetos, utensílios, máquinas e instalações), pouco a pouco foram adoecendo. Portas fechavam abruptamente machucando a mão de quem as tinha ultrapassado, sofás e casacos ardiavam de febre, notas de dinheiro se enrolavam nos dedos das pessoas. Chegou ao ponto de jarros, degraus de escadas, monumentos, fachadas e prédios inteiros desaparecerem no ar, deixando apenas seus residentes mortos e completamente despidos no chão.

Todos achavam, inicialmente, se tratar de uma epidemia de má qualidade na fabricação dos *oumis*. Um grande alerta tomou conta da cidade e a tragédia se deu por inteiro. O governo chegou a nomear uma comissão formada por excelentes profissionais das áreas de eletrônica, sociologia, psicologia, anatomia e até parapsicologia, para que fossem estipuladas medidas cabíveis à situação, mas a revolta dos *oumis* foi levada até as últimas consequências, as pessoas vagavam pelas ruas dia e noite a caminhar e seguiram em direção à saída da cidade. O governo decidiu fazer um bombardeio, destruir todos os *oumis* e pôr fim a revolta para, depois, reconstruir tudo; mas nem isso foi possível, toda a artilharia sumiu até não restar mais nada na cidade, somente as pessoas.

Essa “imagem patologizada do mundo” tem causado um sofrimento real em nós e é resultado de um mundo doente, destituído de alma. A cidade tem sido o lugar da manifestação desse estado de enfermidade, muitas doenças psíquicas tem sido atribuídas à vida nas cidades, ao caos urbano, aos infundáveis engarrafamentos, às rotinas extenuantes de trabalho, à corrida pelo alcance da tecnologia, mas, deve-se compreender que, atualmente, “não apenas a minha patologia se projeta sobre um mundo; o mundo está me inundando com o seu sofrimento que não se alivia.” (HILLMAN, 1993, p. 13)

Se recorrermos a Hillman (ibid, p.42), citado em capítulo anterior, referindo-se ao propósito das cidades, e Calvino (2012), ao mencionar a cidade de Zobeide, lembraremos que o que move os seres humanos a instituir e pertencer ao espaço citadino é o desejo, a vontade de estar junto, a possibilidade de troca, o local de encontro, num sentir coletivo.

Porém, só nos estaria acessível reconhecer um mundo com possibilidade de cura, dotado de alma e passível de “tratamento”, se o órgão dessa percepção, o coração, estiver consciente de seu papel. “[...] o coração percebe tanto sentindo como imaginando: para sentir penetrantemente devemos imaginar e, para imaginar com precisão, devemos sentir.” (1993, p. 17). Tem-nos sido abdicado o direito de sentir e imaginar o mundo.

Por mais contraditório que pareça, é justamente o estado patologizado que nos tem levado a despertar para um reconhecimento da *anima mundi*. “Pois, onde existe patologia, existe psique, e onde existe psique, existe eros. As coisas do mundo voltam a ser preciosas, desejáveis, e até dignas de pena por seu sofrimento milenar [...]” (ibid, p. 27).

Foi pensando nas maneiras como são estabelecidas as relações com o mundo que se buscou voltar o olhar para uma cidade entendida como lugar de experiência. Criar imagens é uma maneira de constituir essas relações e fotografar, talvez, tenha sido a mais frequente delas nos últimos tempos. Fui em busca de uma imagem de cidade despida de estereótipos largamente atribuídos às particularidades da paisagem amazônica.

Mariano Klautau Filho e suas imagens de cidades e personagens ficcionais nos aproximam de lugares íntimos e suas narrativas nos fazem habitar esses territórios emocionais, construindo nossa própria geografia de identidades. Paula

Sampaio e suas imagens de cidades e personagens “reais” nos colocam em contato com a diferença, o outro, que em sua dessemelhança, olhada de frente, face a face, faz perceber-se aproximado. Em Mariano Klautau Filho e Paula Sampaio eu encontrei corações imaginativos e sensitivos capazes de notar, em uma cidade repleta de ausências e de fronteiras, suas tessituras, sons, cheiros e formas. Em suas imagens, as cidades emergem dessas relações, são instituídas na intimidade com o mundo.

Na confluência de experiências, discursos e imagens produzidas por esses dois fotógrafos, um percurso possível de percepção sensível da imagem da cidade foi traçado.

Nossos desejos são transmutados em imagens e “[...] as imagens consomem a realidade. As câmeras são o antídoto e a doença, um meio de apropriar-se da realidade e um meio de torná-la obsoleta.” (SONTAG, 2004, p. 196). Mas até que ponto a cidade é capaz de revelar-se na imagem, em especial, na imagem fotográfica? A fotografia redefine a experiência humana de contato com o mundo, redefine o que se compreende como realidade. Se entendermos a cidade como aqui foi proposto, como um lugar de experiência, onde as relações humanas são estabelecidas, palco do fluxo da vida, dos encontros e desencontros de cada dia, aí, talvez, possamos desvelar algumas das cidades submersas nas fotografias de Mariano Klautau Filho, de Paula Sampaio e dentro de cada um de nós.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 5 ed., 2010.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994. (Coleção Travessia do Século).
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, SP: Papirus, 7 ed., 2002.
- BAITELO JUNIOR, Norval. *O pensamento sentado: sobre glúteos, cadeiras e imagens*. São Leopoldo/RS: Unisinos, 2012.
- BAITELO JUNIOR, Norval. Vilém Flusser e a Terceira Catástrofe do Homem ou as Dores do Espaço, a Fotografia e o Vento. In: Revista eletrônica internacional *Flusser Studies* 03. nov 2006. Semestral. ISSN 1661-5719
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 1 ed., 2001.
- BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz, 2007.
- _____. Por uma antropologia da imagem. In: *Concinnitas*. Ano 6, v. 1, n. 8, Rio de Janeiro: UERJ/DEART, julho 2005.
- BENEVOLO, Leonardo. *História da Cidade*. São Paulo: Perspectiva, 3 ed., 1997.
- BOGDAN, Robert C.; BIKLEN, Sari K. *Investigação Qualitativa em Educação: uma introdução à teoria dos métodos*. Lisboa: Porto, 1994.
- BRASIL. Decreto-Lei n. 311, de 2 de março de 1938. Dispõe sobre a divisão territorial do país, e dá outras providências. Disponível em: < <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-311-2-marco-1938-351501-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 11 jan. 2013.
- CALVINO, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2 ed., 2012.
- CASTRO, Fábio Fonseca de. *Entre o Mito e a Fronteira*. Belém: Labor Editorial, 2011.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 12ª ed., 1999.
- CHAVES, Ernani. Pode ainda o fotógrafo ser um *flâneur*? In: *Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia: crônicas urbanas*. Belém: Diário do Pará, 2011.
- CHIKAOKA, Miguel Takao. Imagens do Norte. In: *Amazônia: luz e reflexão*. Rio de Janeiro: Funarte; Caracas: Consejo Nacional de la Cultura de la Republica de Venezuela, 1997. p. 109-112.

CHIODETTO, Eder. Veracidade. In: *Veracidade*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2006. (Catálogo).

COSTA, Helouise. SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papyrus, 2001.

ESTADÃO. *Artista cria instalação com todas as fotos postadas no Flickr em 24 horas*, 16 de novembro de 2011. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,-artista-cria-instalacao-com-todas-as-fotos-postadas-no-flickr-em-24-horas-,799123,0.htm> Acesso em: 20 fev. 2013

FERNANDES JUNIOR, Rubens. Fotografia Paraense: militância política e dissonância poética. In: PARÁ. *Fotografia contemporânea paraense: panorama 80/90*. Belém: SECULT, 2002.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. *A experiência de Belém*. Rede de Produtores Culturais da Fotografia no Brasil. 2011. Disponível em: <http://rpcfb.com.br/wp/a-experiencia-de-belem/>. Acesso em: 05 abr 2013.

FLUSSER, Vilem. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011. 110 p. (Coleção Comunicações).

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.

HARRY RANSON CENTER. The University of Texas at Austin. *The first photograph*. Permanet exhibitions. Disponível em: <http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/firstphotograph/#top> Acesso em: 27 mar. 2013.

HILLMAN, James. *Cidade e Alma*. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

HOUAISS, A. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: Ed. Objetiva, 2001. CD-ROM.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Divisão Territorial do Brasil e Limites Territoriais. In: *Seminário Nacional com as Instituições Responsáveis por Limites Político-Administrativos*, Brasília, 2008.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Estimativas de população para 1º de julho de 2012. Disponível em: http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/estimativa2012/estimativa_tcu.shtm. Acesso em: 20 fev 2013.

KERN, Maria Lúcia Bastos. In: *Imagem e conhecimento*. São Paulo: Edusp, 2006.

KLAUTAU FILHO, Mariano. In: Exposição *Realidades Imprecisas*. São Paulo: SESC Pinheiros, 2009. (Texto de apresentação da obra).

_____. *Respostas Re: sobre minha pesquisa de mestrado*. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <marianokf@uol.com.br> em 12 nov. 2012.

KOSSOY, Boris. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

_____. *Origens e expansão da fotografia no Brasil – século XIX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

_____. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

LENCIONI, Sandra. *Sobre o conceito de cidade e urbano*. São Paulo: GEOUSP - Espaço e Tempo, nº 24, pp. 109 - 123, 2008.

LIMA, Janice Shirley Souza. Paula Sampaio: uma andarilha entre a floresta e o mar. In: MOKARZEL, Marisa (coord.). *Rios de Terras e Águas: navegar é preciso*. Belém: Unama, 2009.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Lisboa: Edições 70, 2009, 200 p.

MAGALHÃES, Angela. Amazônia: o olhar sem fronteiras. In: *Catálogo do II Fotonorte. Amazônia: Olhar sem fronteiras*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998, p. 16-18.

MAGALHÃES, Angela; PEREGRINO, Nadja Fonsêca. *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MAGNO, Luciana Loureiro Figueira. *Miguel Chikaoka: fotografia como prática da liberdade*. 2012. 171 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2012.

MANESCHY, Orlando. A imagem e o desejo. In: *Interfaces: desejos e hibridizações na arte*. Belém: EDUFPA, 2009.

_____. Notas sobre invisíveis processos artísticos na Amazônia. In: *V Fórum de Pesquisa em Arte/Universidade Federal do Pará*. Belém, 2010.

_____. *Seqüestros: imagem na arte contemporânea paraense*. Belém: EDUFPA, 2007.

MEDEIROS, Afonso. 80/90 dos 20: as encruzilhadas histórico-geográficas de uma geração. In: *21º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Rio de Janeiro: ANPAP, 2012. p. 1893-1905.

MOKARZEL, Marisa. *Caixa de Pandora: deslocamentos, novas linguagens e práticas na fotografia paraense dos anos de 1990*. In: III SEMINÁRIO ARTE, CULTURA & FOTOGRAFIA: metodologia da investigação. Arte como fotografia. Fotografia como arte. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes/Universidade de São Paulo, 2009.

NUNES, Benedito. *Amazônia reinventada*. In: *II Fotonorte. Amazônia: Olhar sem fronteiras*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998, p. 19-38. (Catálogo)

_____. *Introdução à Filosofia da Arte*. Belém: Ática, 4 ed., 1999.

ONU. Organização das Nações Unidas. *A ONU e a população mundial*. Disponível em: <<http://www.onu.org.br/a-onu-em-acao/a-onu-em-acao/a-onu-e-a-populacao-mundial/>> Acesso em: 03 mar. 2013.

PARÁ, A Província do. 2º caderno. Belém – Domingo, 25 e Segunda-feira, 26 de agosto de 1985. p. 13.

PARÁ. *Fotografia contemporânea paraense: panorama 80/90*. Belém: SECULT, 2002.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *As imagens e o outro*. In: NOVAES, Adauto. *O Desejo*, Companhia das Letras, 1990.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: SENAC, 3 ed., 2004.

PEREIRA, P. C. X. P. *Cidade: sobre a importância de novos modos de falar e pensar as cidades*. In: Bresciani, Maria Stella. *Palavras da Cidade*. Porto Alegre; UFRGS, 2001, p. 261-284.

PEREIRA, Rosa Claudia Cerqueira. *Paisagens urbanas: fotografia e modernidade na cidade de Belém (1846-1908)*. 2006. 190f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Belém, 2006.

PIERSON, Donald. In: MICHAELIS. *Dicionário de Português Online*. São Paulo: Melhoramentos, 2012. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?typePag=sobre&languageText=portugues-portugues>>. Acesso em: 10 mar 2013.

SAMPAIO, Paula. Entrevista gravada em áudio e transcrita. Belém, 26 nov 2012.

_____. *Folha da Campina*. Histórias e imagens do bairro da Campina. Belém, 2007. (tablóide)

_____. *Folha do Ver-o-Peso*. Belém, 2006. (tablóide)

_____. Projeto Folhas Impressas. Disponível em: <<http://paulasampaio.com.br/projetos/folhas-impressas/>>. Acesso em: 07 abr. 2013.

SARAMAGO, José. *Objecto quase: contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

SARGES, Maria de Nazaré. *Memórias do “Velho Intendente” Antônio Lemos (1969-1973)*. Belém: Pakatatu, 2002.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 6ª reimpressão, 2004.

VASQUEZ, Pedro. Fundação Nacional de Artes. Portal das Artes. Projeto Brasil Memória das Artes. Disponível em: <
<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/infoto/as-mostras-regionais-de-fotografia-da-funarte/>>. Acesso em: 14 abr 2013.

VEIGA, José Eli da Veiga. *Nem tudo é urbano*. Ciência e Cultura, ano 56, N. 2, abr.-jun. 2004, pp. 26-29

WENDERS, Wim. A paisagem urbana. *In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Cidade*, Tradução: Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro: Iphan, nº 23, p. 180-189, 1994.

ANEXOS

**Entrevista com MARIANO KLAUTAU FILHO em 12 de novembro de 2012
(perguntas e respostas enviadas por email)**

1. Como você vê a representação da cidade em sua obra?

Mariano_ Posso ressaltar alguns aspectos, mas não tenho a intenção de dar conta completamente desse assunto no meu trabalho. Certamente a cidade é a matéria principal da maior parte do meu trabalho até agora. A cidade como espaço físico e como experiência do tempo tem norteado a construção das minhas imagens. Numa fase inicial em PB nos anos 80 o estado de ausência dos ambientes internos de casas no centro antigo foi muito presente. Uma espécie de esvaziamento da vida das casas que ora perdiam sua função de residência, ou simplesmente começavam um ciclo de abandono. São imagens internas de casas e algumas paisagens externas de Belém, mas desprovidas de interesse documental, de identificação. O que sempre me interessou foi um certo estado de coisas, atmosferas e ambientes que podiam estar em qualquer lugar do mundo, porém havia sim (e ainda há) um tipo de melancolia construída por histórias e vivências em Belém.

Há um período posterior que começou a ser mostrado nos anos 90 que começa a desenhar uma cidade em constante fluxo, mais contemporânea e fictícia, pois era uma junção de paisagens e pedaços não identificados de diversas cidades no mundo que pareciam uma só: cenários concretos que se desfaziam continuamente pela mudança física dos lugares e pela percepção do transeunte. São imagens da série “Sincronicidades” que jogam com o estado evanescente da imagem da cidade, com o apagamento dos referenciais e com alguns momentos de distensão do tempo pela operação da velocidade de longa duração no dispositivo da câmera. Nesse mesmo período a participação no grupo “Caixa de Pandora” me fez entrar definitivamente no campo da ficção, das narrativas e dos personagens urbanos criados para os trabalhos. Já nos anos 2000 (a série concluída em 2008 sob o título “Finisterra”) há um certo retorno das paisagens internas dos anos 80 mas numa dimensão muito mais íntima, ficcional e cinematográfica com a cor alterando estados de ausência, ressaltando uma experiência de deslocamento, e discutindo territórios emocionais e geografias de identidades. Algumas paisagens da cidade estão impressas nos ambientes internos das casas e no estado de suspensão dos personagens nas cenas. Eu vejo a representação da cidade no meu

trabalho como uma experiência contínua de perda de referenciais, mas isso é um dos aspectos possíveis de se ver um trabalho, e eu sou apenas uma pessoa entre outras com percepções distintas da minha. Acredito que há camadas nesse trabalho que somente outras pessoas podem perceber com mais clareza.

2. Que obras você considera *significativas/expressivas* dentro da sua produção sobre a cidade? Você poderia indicar de 5 a 10 imagens?

Mariano_ Tendo a eleger a série “Finisterra” por assumir a dimensão narrativa, ficcional e apontar experiências e desenlaces que estarão sempre na mente do espectador e que para serem vivenciadas é necessário percorrer elementos e estruturas que não estão circunscritas no campo fotográfico. Não saberia eleger imagens específicas, pois esse trabalho se faz da relação entre elas, e isso pode mudar o tempo todo no encadeamento a ser montado em determinada situação, espaço, mostra.

Outro trabalho que considero importante é “Entre” em que a fotografia se concretiza numa instalação que lida com a arquitetura do lugar onde é montada, e que naquele momento em que eu a concebi era uma experiência nova pra mim. Em “Entre” a imagem fotográfica é extremamente documental na captação frontal do assunto, mas se torna em elemento que precisa do ambiente físico, da paisagem, da cidade para pôr em circulação as questões dos signos urbanos que apresenta.

3. Como você entende o urbano? Ou o que você considera urbano em uma cidade como Belém?

Mariano_ Entendo o urbano em geral como todo mundo: a qualidade que constitui o aparecimento de uma cidade, uma aglomeração, um espaço físico onde há grande concentração de pessoas diferentes entre si e que tem que aprender a viver juntas e a lidar com suas diferenças. Acho também que o caráter urbano permite constituir um território de fluxo e mudanças constantes; mais dinâmico e mais aberto ao mundo; à cultura do mundo. Nesse ponto considero Belém com uma vocação urbana por ter uma cultura que tende a ser aberta ao mundo, pois desde muito tempo, desde o século XVIII, é um lugar que recebe influência do mundo, de artistas, engenheiros e arquitetos. A cidade já era um lugar de fluxo desde essa época; se intensificou em fins do século XIX com a modernidade e a riqueza da borracha. Isso

imprimiu um caráter cosmopolita a ela. Com isso a cidade passou a ter uma cultura urbana, passamos a cultivar uma vida de rua. Isso é a vida de cidade que gera um pensamento particular; gera uma produção artística capaz de romper seus limites geográficos; produz conhecimento. É capaz de ser autêntica e se misturar com o mundo.

4. Como você percebe a representação da cidade na produção fotográfica contemporânea de arte em Belém?

Mariano_ Muito diversa. Essa é uma pergunta ampla. Precisaria de mais tempo para pensar e analisar a cena atual. É forte em um sentido mais abrangente do que seja fotografia. Creio que atualmente artistas não fotógrafos tem utilizado a fotografia de forma mais instigante do que aqueles com formação em fotografia. Berna Reale e Roberta Carvalho são exemplos assim como a série Mil Palavras de Flávio Araújo que é um trabalho de pintura. Agora não podemos deixar de pensar na produção de Dirceu Maués e Alberto Bitar como exercícios poéticos de alta voltagem urbana e que refletem a cidade de Belém, mas não ficam restritos factualmente ao seu território.

Entrevista com PAULA SAMPAIO em 26 de novembro de 2012

(transcrição da gravação em áudio)

Simone_ Dentro do teu trabalho como um todo, a cidade está representada?

Se sim, de que forma?

Paula_ Eu acho que eu sempre estive dentro da cidade, não só por que eu moro aqui, mas por que eu comecei a trabalhar com fotojornalismo e com um trabalho cotidiano dentro desse espaço urbano. E aí tem uma variedade de temas e de coisas que ao longo dos anos eu fui tratando. Aliás, a minha relação com a cidade se deu a partir do trabalho fotojornalístico que é um trabalho muito amplo, muito vasto, você não tem um tema exato pra tratar, você tá lidando com o cotidiano da cidade. Isso é muito bacana por que me possibilitou andar por todos os cantos da cidade, de todas as maneiras, conviver com gente e situações diferenciadas. Isso é a base pra mim. Essa relação foi muito presente durante os últimos vinte anos principalmente, eu comecei a trabalhar em jornal em 1987, trabalho até hoje, mas em alguns períodos eu estive fora da pauta do dia-a-dia fazendo outras funções dentro do jornal, mas sem deixar de ver o trabalho de todos os colegas que estavam ali dentro desse cotidiano. Então eu sou contaminada pela cidade, não tem como escapar disso. Essa é uma contaminação do cotidiano, não tem tema específico, não tem uma relação própria até 2007 que foi quando eu comecei a fazer o trabalho das folhas. O trabalho das folhas rompe um pouco com o meu interesse, principalmente, pelas coisas e pelas questões que estavam ligadas somente às migrações que me fez viajar, que me fez caminhar pelas estradas durante tanto tempo, não que não tenha a ver com a cidade, até por que uma parte desse trabalho era realizada aqui com os sem-terras urbanos, nas áreas de migração, ocupação urbana que tinha a ver com um trabalho maior, mas acho que essa relação que eu estabeleci na minha rua, com a minha casa, com o bairro onde eu moro, ela mudou um pouco esse parâmetro. Ela não foge de tudo que eu sempre fiz, mas ela entra numa perspectiva mais intimista da minha relação com a cidade a partir desse bairro ou desses bairros por que, na verdade, o projeto é de fazer essas folhas, esses pequenos tablóides em todos os bairros históricos, já consegui fazer em dois, estou

fazendo o terceiro agora que é a folha da cidade, mas isso pra mim mudou muito a relação. Isso me fez ver uma cidade muito citiada, uma cidade de fronteira, as fronteiras que eu enxerguei nos bairros que eu andei de forma mais específica fazendo esse trabalho, ela não é diferente daquilo que eu encontrei nas estradas. Isso pra mim foi um parâmetro interessante por que, no fundo, a gente vive, eu acho que Belém é uma cidade de migração, toda ela se constitui de uma grande migração, de um movimento urbano muito grande e eu moro em uma área de fronteira. Então, isso é muito interessante, você fazer essa avaliação. E quando eu joga isso para um trabalho mais amplo que eu faço, ele está totalmente contextualizado por que não escapa de todas as demandas e problemas e questões que estão em todo o resto do trabalho que eu faço que é a preocupação com a ocupação da Amazônia, de como essa Amazônia está sendo ocupada, colonizada e de como esses migrantes vieram pra cá e se estabeleceram, quais são essas dificuldades, quais são essas contradições, isso tudo tá dentro de um microcosmos nesse espaço urbano que eu escolhi pra trabalhar que é o Centro Histórico. Nele tem tudo, ele é uma fronteira. Então sobre esse aspecto a relação que eu estabeleci a partir das Folhas só reforça o que eu já tinha de preocupação antes e o que eu já tinha de interesse antes com o trabalho de uma forma geral.

Simone_ Que obras, dentro da tua produção, tu apontarias como representantes dessa tua relação com a cidade?

Paula_ As Folhas e o trabalho cotidiano no jornal por que isso é a base de tudo. É uma relação muito intensa por que você está acompanhando o movimento da cidade. Isso te dá uma abrangência imensa de coisas que acontecem ao mesmo tempo em lugares diferentes, de formas diferentes, todos os dias. Esse trabalho jornalístico é de uma riqueza muito grande justamente por que ele não tem tema definido, o tema é o que estiver acontecendo, dentro disso você se move e quando você se move você olha pra cidade e a cidade te olha também. E é muito interessante por que as pessoas te reconhecem, as pessoas vêem o que você está fazendo, elas gostam, elas não gostam. Então a relação que você estabelece com a cidade é muito presente. Eu acho que é um privilégio poder trabalhar em um espaço urbano, que seja uma metrópole, onde você está sendo visto pela cidade por que ela

está te olhando. Quando eu digo a cidade como sujeito é pensando nas pessoas que estão nela, por que eles te reconhecem, eles te observam, essa relação se estende, está além daquilo que você está fazendo para o jornal, para um meio de comunicação, e isso é de uma riqueza imensa que dá um retorno muito rápido. Belém é uma cidade muito visual, as pessoas prestam atenção nas coisas que elas estão vendo. É interessante isso e é rico por que você tem retorno daquilo que você está fazendo. E, no caso das Folhas, eu fui aprofundando essa relação, escolhi um sítio para trabalhar e aprofundar isso, criar ramos se dão até hoje, por que coincide com a minha maneira de trabalhar nos outros projetos que é de retornar, de ouvir as pessoas, de ter contato, não é só uma passagem, é um encontro. Sob esse ponto de vista, a relação que eu estabeleci com esses bairros históricos e com as pessoas que moram neles a partir desse trabalho, ela é muito rica por que ela não é uma passagem, ela é uma convivência, até por que eu moro lá, então a relação é diferente.

Simone _ Como tu entendes o urbano? O que tu consideras urbano em uma cidade como Belém, tendo em vista um certo olhar estereotipado sobre a exuberância da paisagem local?

Paula _ Vamos pensar no que é urbanidade. Eu acho que para você definir isso, primeiro você tem que partir desse conceito, eu detesto essa palavra, mas não encontro outra agora. O que é urbano? E o que é ser urbano na Amazônia? Talvez uma parte do estereótipo venha disso. A nossa urbanidade está absolutamente ligada com as coisas da natureza. Eu não posso perder de vista que bem aqui na minha frente tem não sei quantas ilhas e que as pessoas moram lá com as mesmas condições e características de um grande interior e isso fica a quinze minutos daqui. Então, o que é o urbano? E o que, aqui dentro da cidade, representa essa urbanidade? Os grandes arranha-céus, as construções novas? Os carros, o engarrafamento? Junto com tudo isso, eu passo na minha rua e tenho senhorinhas sentadas na porta conversando, claro que tem uns assaltanteszinhos que passam também. Isso tudo faz parte da urbanidade. Eu acho que a gente não pode, na Amazônia, entender a urbanidade como uma coisa à parte, com o conceito e as referências que a gente tem de uma forma geral. Aqui, isso acontece de uma

maneira diferenciada, na minha opinião. Esse urbano está ligado com tudo isso, está ligado com o rio, com a chuva, com os arranha-céus que estão sendo construídos por que isso está acontecendo e está sendo incorporado para dentro desse lugar. A cidade está mudando muito rápido, eu acho muito difícil fazer uma comparação agora, uma análise do que está acontecendo por que eu acho que a gente está assim: sabe aquela bolha que vai crescendo, crescendo, crescendo e de repente “pá!”, em algum momento ela explode, explode no esgoto, explode em um conflito urbano que cada vez está mais presente. Pra mim, a urbanidade é a condensação de todos esses fatores. O que é urbano em Belém? Viver em Belém. Não faz muito tempo eu fiz uma fotoinstalação atravessando a Ilha do Combú. Eu estou na cidade, eu levo coisas que são da cidade pra lá e troco. O que é isso? A quinze minutos daqui tem uma outra vida com uma outra conformação, um outro cotidiano que é uma ponte. Eu acho muito difícil na Amazônia a gente estabelecer alguns conceitos, dar conta deles por que a natureza é gigante e ela abraça tudo isso. Não adianta eu pensar na cidade só como um espaço construído onde tem gente habitando, trabalhando, eu tenho eu pensar onde está essa cidade. Ela está dentro de uma paisagem. Eu acho que o estereótipo vem de quem não vivencia essa paisagem. Pra mim é muito natural enxergar a ilha do outro lado, eu não consigo dissociar isso de Belém, eu não consigo dissociar cair uma manga no meio da rua por que isso faz parte da cidade. Essa urbanidade é algo que a gente realmente precisa discutir, pensar e ver de que maneira a gente está lidando com ela. Eu acho que é um urbano peculiar por causa do ambiente, por causa da paisagem sim, por causa do espaço geográfico onde a gente está. É tão difícil você separar o que é o urbano do que não é por que isso cria uma divisão de fronteiras que não existe de fato. Primeiro, por que a gente tem rios, tem uma natureza fantástica que mistura tudo. Tudo está misturado, você tem pequenas selvas aqui espalhadas na sua frente e, de vez em quando, eu acho fantástico olhar para essas árvores imensas que aparecem dentro das casas, elas estão explodindo dentro da casa, como se elas não quisessem deixar de dizer que isso aqui originalmente foi uma selva sim, foi uma floresta.

Simone_ Então consideras que a ideia de urbanidade tem que ser construída a partir do que existe naquele lugar...

Paula_ Nesse aspecto a gente precisa aprender muito a respeito de nós mesmos em todos os sentidos por que é muito simples eu pegar um conceito e aplicá-lo ou justificar a minha existência, o meu pensamento a partir dele. Conceitos são falhos. É igual à lei, teoricamente está tudo ali na lei, mas a lei é falha, a verdade não existe, as coisas são móveis, a vida é móvel. Então não dá pra me prender em uma camisa de força achando que determinadas coisas que funcionam em um determinado lugar vão funcionar em outro; não funciona. Partindo dessas considerações, é por isso que alguns lugares são tão estereotipados, justamente por que eles são diferentes da maioria e a difícil você aceitar, entender e absorver a diferença. O ser humano não está preparado pra isso, a gente não absorve o que é do outro com muita facilidade. Tu consideras até natural que as pessoas vejam isso de uma forma totalmente diferente da gente com todos os exotismos possíveis por que é uma paisagem, é uma região que brilha de uma forma diferente, que se estabelece de uma maneira diferente, então é talvez até natural que se enxergue assim pra quem não é daqui. É difícil você entender tudo isso como normal, não é normal para outras pessoas, se eu for para o Sudão eu não vou achar normal, eu vou me encantar, eu vou me exacerbar, alguma coisa vai acontecer por que não é o meu cotidiano. Então, eu acho que essa relação que as pessoas tem com a Amazônia, de uma forma geral, principalmente quem não está vivendo essa Amazônia, é de espanto, é de exotismo, é de tudo isso que a gente vê por causa da diferença. A gente demora muito para entender a diferença, a gente demora pra entender as nossas diferenças humanas que dirá de uma coisa tão grande que é a natureza.

Simone_ Tu podes falar um pouco sobre essa ação que tu fizeste recentemente chamada Embarque?

Paula_ Embarque é uma proposta mais genérica que eu fiz pro Arte Pará todo. Eles me convidaram especificamente por conta desse trabalho que eu comecei a fazer no lago de Tucuruí que é bem diferente de tudo que eu fiz até agora por que o sujeito

não são as pessoas, o sujeito é a paisagem, eu nunca tinha trabalhado com essa perspectiva. Eu sempre tive interesse nas pessoas diretamente e, nesse caso, eu desloquei esse interesse, as pessoas existem, mas elas não estão visíveis, o que representa essas pessoas são as conseqüências na paisagem de tudo que aconteceu ali. Esse deslocamento de eixo me fez pensar sobre uma série de questões, que estão relacionadas não só com a fotografia, mas com a maneira como a gente traz essas realidades para o nosso cotidiano. Seria muito simples pra mim continuar trabalhando do jeito que eu sempre trabalhei, por que deu certo, mas eu resolvi arriscar. Então o que eu propus pra eles foi, não apresentar somente esse trabalho do lago por que ele não seria suficiente para dar conta da idéia. Então eu fui pensando na questão da viagem, como eu fui ao longo dos anos vivenciando essa região e tentando condensar tudo que eu fiz até hoje em uma proposta de estações de embarque, como se a pessoa pegasse uma estrada e pudesse, ou não, entrar em uma estação e fazer uma viagem. Eu dividi em todos os espaços uma parte de cada um dos trabalhos como uma provocação, não tem trabalhos inteiros nem completos, apenas provocações e um desses embarques foi no Combú, que foi a fotoinstalação da árvore que eu comecei a trabalhar com um formato de apresentação que eu não estava acostumada que pra mim é um desafio, foi interessante deslocar a imagem da parede, usar outros suportes, por que chega uma hora também que você vê que só a parede, só o espaço da galeria não é suficiente pra comunicar uma idéia, aí você tem que escolher, ou você permanece fazendo aquilo que você sabe que pode dar certo sem se questionar a esse respeito e sem correr nenhum risco, ou você arrisca, eu arrisquei tudo, eu arrisquei inclusive cometer vários equívocos em montagem, em conceito, em forma de aproveitamento dos espaços. Eu cometi vários erros e achei ótimo isso acontecer por que agora eu sei consertar e algumas coisas legais surgiram por que eu percebi que, por exemplo, nesse caso da fotoinstalação, eu trabalhei com uma imagem que eu fiz em Tucuruí recentemente. Fui pra lá com a intenção de fazer alguns pequenos vídeos, por que é uma linguagem que eu nunca tinha pensado que eu pudesse utilizar, mas que eu descobri que pode ser extremamente útil em algumas situações, por que algumas imagens não são fixas, elas estão em movimento e é interessante que esse movimento apareça e eu resolvi arriscar. Quando eu cheguei no lago, ele estava seco e algumas árvores que são troncos que foram inundados, partidos, cortados

depois, elas estavam amarradas pra segurar embarcações e eu filmei várias deles de um plano fechado onde não aparecia horizonte, não aparecia onde elas estavam [mas os vídeos foram apagados acidentalmente]. Aí eu comecei a pensar, eu não posso simplesmente perder. A perda só existe se você não encontra um meio de transformá-la em outra coisa e eu sou uma pessoa que aprendeu a perder, eu sou uma pessoa que perco muito, então não tem problema pra mim a perda, é um desafio a conquistar outra coisa. De uma perda sempre vem algum ganho se você souber fazer uso da experiência. Eu fiquei com aquelas imagens daquelas árvores amarradas na minha cabeça semanas e quando me convidaram pra participar dessa instalação do outro lago, a primeira coisa que me veio à mente foi que eu podia, simbolicamente, fazer uma libertação dessa árvore que eu encontrei presa, que eu encontrei morta num terreno fixo que se alaga, se destrói, que ela representava ali, de uma forma ou de outra, toda aquela situação. Então eu pensei: de que maneira eu posso libertar simbolicamente essa árvore? No céu! Eu comecei a fazer algumas experiências, passei um mês fazendo experiências, eu imprimi em tecidos diferentes pra ver o resultado, fiz testes atravessando a baía pra ver o que acontecia e desde o primeiro teste eu entendi que eu tinha encontrado um meio de fazer essa representação. Eu não sabia se ele ia funcionar por que eu estou na natureza, pode ou não ter vento, pode ou não dar certo. Tudo isso é um risco e é muito bacana que é devolver um trabalho que estava inicialmente dentro de uma determinada natureza pra ela de forma diferente. Foi um exercício muito legal. No final eu consegui um tipo de tecido que eu podia imprimir e ficava translúcido e era visto dos dois lados, a própria comunidade encontrou a solução pra colocar isso no barco. Eu fui passando e dei de cara com o barco, estava perfeito. Como isso também foi feito em conjunto com a comunidade, até o que não deu muito certo foi incorporado na minha opinião por que fazia parte do lugar. A minha idéia era fazer essa travessia com a árvore usando esse sentido simbólico de libertação daquilo que estava preso dentro de um determinado espaço físico num lago com 270 km de extensão de alagamento, com florestas mortas, com gente, bicho e tudo que se acabou, reduzido à uma árvore, um tronco amarrado. A forma que eu encontrei de mudar essas perdas que eu tive, daquilo que eu vi e que eu perdi, foi fazer essa transformação e de uma forma simbólica eu libertei essa árvore devolvendo ela pra natureza, mas pro céu. E eu fiz uns filmezinhos também... e a árvore se revolta no meio da filmagem por que o

vento dá nela, ela cria uma paisagem diferente e ela mesma, de uma forma ou de outra, se liberta. Foi uma experiência muito bacana que também tem essa relação da cidade, do mais urbano com as comunidades que estão próximas de fazer essa relação, de deixar que essa comunidade participe diretamente do trabalho, isso é difícil pra mim por que eu trabalho muito no interior, em lugares muito distantes, dificilmente eu tenho essa oportunidade e eu tive agora. Foi muito bacana pra mim por que tudo que aconteceu foi muito partilhado e, por isso pra mim, foi uma satisfação muito grande de poder arriscar e contar com essas pessoas e com essa natureza que está aí pra solucionar e dar o sentido que as coisas tem que ter.

Simone_ A partir dos lugares que tu estás transitando, seja o campo jornalístico, seja na tua atuação cultural no Sesc, como tu percebes a representação da cidade na produção fotográfica contemporânea aqui em Belém?

Paula_ É muito rica. Nós estamos fazendo um projeto aqui no Sesc que se chama 1616 que é uma coletânea de imagens que pretende se estender, são ações até 2016 quando a cidade completa 400 anos, imagens que vem de maratonas, encontros, enfim, palestras e uma série de movimentações que estamos fazendo desde 2010 e é incrível o que chega como resultado disso, do que as pessoas estão fazendo dentro da cidade, do que existe na cidade e de como esses olhares estão sofisticados, inclusive de gente nova, de gente que não é profissional. Nesse aspecto, a tecnologia ajudou muito por que ela facilita o seu trânsito em algumas linguagens e no caso da fotografia, apesar de ter esse *boom*, esse monte de milhões de imagens aí sobrevoando o planeta, por outro lado existe uma coisa que é muito bacana por que antes uma pessoa comum sem grande técnica não tinha como se expressar e agora ela tem por que existe um meio, uma tecnologia que possibilita isso e quando você olha isso no âmbito do cotidiano, do humano, isso é muito rico. Por mais que tenha o excesso, existe sim uma grande possibilidade de trabalhar a emoção das pessoas com aquele instrumento que elas tem como um instrumento viajante, como um companheiro, como um bloco de notas, como antes a gente escrevia. Eu tenho olhado pra isso com muito carinho e tenho visto coisas surpreendentes e eu acho que as pessoas estão estabelecendo essas relações com

a própria cidade, nesse projeto isso é visível, de uma maneira muito rica e pra mim foi surpreendente, não só dos profissionais que estão participando, mas da dona de casa que mora lá no Bengui e que fotografa o quintal dela, a rua, a praça e que essas coisas todas são parte da história da cidade e como eles estão sendo estimulados a pensar nisso como ensaios, como histórias que eles têm que contar, que eles podem contar, isso tem ficado cada vez mais rico a cada ano. Esse ano a produção foi incrível, eu fiquei extremamente feliz por que vi já ensaios prontos de gente que, teoricamente, não teria condições de fazer isso se não tivesse a facilidade de alguns instrumentos, também se não tivesse um pouco de orientação, mas eu acho que a cidade está se fazendo presente e muito verdadeira para as pessoas que estão dispostas a olhar pra ela. Belém é múltipla e a gente tem uma ocupação, uma colonização muito interessante dentro da Amazônia, por que é uma das poucas cidades dentro da Amazônia que tem uma grande estrada que chega nela que é a Belém-Brasília. Isso mudou a feição, isso mudou a forma como as pessoas lidam com o cotidiano por que é uma cidade muito aberta, ela já era aberta desde o tempo da colonização por que o nosso grande contato, eu digo nosso como se eu fosse daqui, tivemos uma riqueza muito grande e oportunidade de convívio com outros centros, inclusive na Europa principalmente, que enriqueceram muito a cidade. Belém é uma cidade muito chic, Belém foi uma das primeiras capitais a ter luz elétrica, esgoto. A planta de Belém que o Antônio Lemos fez, guardadas as devidas proporções e também a doideira dele que queria tirar o hospício de perto da cidade, ele planejou um crescimento da cidade de forma absolutamente equilibrada, se não fosse ele a gente não teria condições de andar na rua hoje. Então a planta dele foi estudada durante muitos anos por muitos arquitetos de outros países inclusive. A gente teve o Antônio Landi aqui, você pode vê que o centro histórico de Belém, você pode ir no Brasil inteiro em todos os centros históricos que não tem nenhum parecido com esse, o detalhamento das fachadas é inacreditável, elas podem estar caindo aos pedaços mas se você olhar pra elas, elas foram feitas de uma maneira diferente, existe um tipo de detalhe aqui que não tem em outros lugares, é muito particular, a cidade foi construída e cresceu de uma maneira muito ímpar. Tudo isso reflete na forma como a gente vive, como a gente lida com isso tudo, é só parar pra olhar e quando você é estimulado a isso vendo toda essa riqueza é óbvio que coisas interessantes vão surgir, por isso eu acho que cada vez

menos nós vamos ter coisas estereotipadas. Eu acho que as pessoas estão sim entrando na cidade e que é possível fazer isso de uma maneira interessante. Até quem vem de fora, às vezes, já pensa melhor sobre isso, por que essa foi uma questão já tão debatida e isso é tão pouco atraente pra quem tá vindo de fora por que as pessoas já sabem que o que tem aqui não é só índio e cobra no meio da rua, ainda tem gente que acha isso, mas essas coisas não duram, esse tipo de conceito não vai se estabilizar, a tendência dele é acabar, até por que a gente tem um movimento cultural aqui muito forte que hoje supera algumas capitais do nordeste. Isso não pode mais ser ignorado, o que está sendo visto, pensado e produzido aqui, de uma maneira ou de outra, está se expandindo. Essas questões todas ajudam a fazer com que esse olhar sobre a cidade se multiplique, se diversifique e se torne também mais verdadeiro. Eu tenho esperança. As coisas mudam, elas não podem permanecer iguais pra sempre, as pessoas não podem vir de fora aqui e fotografar o rio no pôr-do-sol e dizer que é tudo lindo, isso não convence mais e são imagens já muito vistas, não dá pra ser assim, mesmo em uma revista de turismo. Você vê que as revistas de turismo hoje querem um personagem, elas querem gente falando sobre o fazer delas, por que isso está mudando, até o turista quer ver algo que tenha um sentido, que tenha uma relação com o cotidiano daquele lugar.

Entrevista com CLÁUDIA LEÃO em 23 de novembro de 2012

(transcrição da gravação em áudio)

Simone_ O título do teu trabalho de conclusão da graduação em Jornalismo é “As imagens da cidade”. Sobre o que trata?

Cláudia_ Ele partia, em princípio, de algumas imagens que eu tinha feito e de outras que eu conversei com algumas pessoas e tinha um vídeo que no final das contas eu não editei. Eu fiz entrevista com algumas pessoas, entrevistei o Mariano e o Alberto, mas não tinha uma coisa do meu trabalho, tinha o vídeo, umas imagens das entrevistas que eu fiz, mas não era sobre o meu trabalho.

Simone_ E tu escolheste esses dois artistas por que eles trabalham com a cidade?

Cláudia_ É, o Alberto de ficar em um determinado lugar e fotografar, aquele olho que fica sempre ali naquele lugar e o Mariano que vê essa cidade que é uma cidade que se perde.

Simone_ Tu achas que no teu trabalho tu tratas de alguma forma da cidade? Se sim, como tu vêes a representação da cidade na tua obra?

Cláudia_ Da cidade em si, hoje muito pouco. Eu fiz isso, começou com o andar na cidade que é um exercício que a gente faz na fotografia. Eu participei do terceiro 24 horas de Belém logo no início de quando eu estava fotografando e o fato de ter feito o 24 horas de Belém e ter feito um percurso, que cada um fazia o seu próprio percurso, foi muito interessante, tanto que é um dos trabalhos que pra mim é muito importante, dentro do todo e não o mais importante da minha produção, e são imagens que eu gosto muito. Existem coisas que perfazem, mas não é o foco, nunca foi o foco de verdade, o que aparece no meu trabalho é, por exemplo, “O rosto e os outros” que foi em 1994/95, ele tinha uma coisa com os personagens da cidade que era uma cidade inexistente, uma cidade que eu criava assim como os personagens

também criados a partir dela. Aí tinha essa coisa de pegar as janelas, os vidros dessas janelas e de construir esse lugar. Então eu acho que nesse aspecto ele passa por essa questão. É engraçado, quando eu vou aqui pro centro, eu gosto de andar em Belém de noite, olhar esse lugar, hoje cada vez mais caótico. Andar pelo centro da cidade com essa luz meio baixa, isso é uma coisa que eu gosto de fazer hoje, atualmente, às vezes eu saio fotografando com o celular, não com a câmera fotográfica que era uma coisa que eu fazia antes.

Simone_ Eu li uma entrevista tua na qual tu falavas dessa tua postura de não produzir muitas imagens...

Cláudia_ Hoje eu até fotografo mais por conta do celular, desse descompromisso na verdade. O celular é um descomprometimento que a gente tem e ao mesmo tempo um compromisso que você tem de fotografar. Ele te dá uma sensação de que você está descomprometida com aquilo. Isso é uma coisa que eu faço hoje de alguns lugares que me interessam. Hoje, por exemplo, eu não senti a menor vontade de fotografar o Paris N'América, está muito feio.

Simone_ De alguma forma, essas imagens que tu fazes do celular, elas acabam compondo o teu trabalho, não é?

Cláudia_ Hoje elas compõem de uma outra maneira por que, além de eu trabalhar com apropriação, tem a apropriação que eu faço desse excesso de imagens que eu comecei a colecionar desde 2004, colecionar coisas que estavam dentro de casa, mas pra fazer um trabalho foi em 2008.

Simone_ Em 2006 aconteceu aquela exposição do Caixa de Pandora e tu já usavas essas imagens apropriadas de celular, imagens do cotidiano, não era?

Cláudia_ Isso, ali eu já fazia. Eu acho que alguns outros fotógrafos, vamos pegar o caso do Mariano, ele faz muito isso, é muito claro o modo como ele olha pra essa cidade, o modo como ele vê essa cidade, eu acho que até, de alguma maneira, eu

acompanho, num outro sentido, fazendo uma outra coisa, eu acompanho um pouco o que ele faz. O dele tem uma relação mais clara até com o próprio patrimônio, o meu não, o meu tem mas é com o resto do resto, é me utilizar, como foi a exposição “O rosto e os outros” que eu me utilizei do resto do resto dessas casas. Então, eram as casas que, comprando os lotes de janelas, roubando, me utilizando disso pra compor do trabalho com essa coisa que é o refugio realmente dessa cidade e construindo personagens, que alguns inclusive eram pessoas que fizeram parte da concepção do trabalho, mas não entraram, que eram retratos de pessoas do cemitério de Santa Isabel, inclusive, mas nunca entraram no trabalho e depois eu vou pra outros retratos de pessoas que tinham me cedido imagens da sua própria família, imagens da minha família. É um circuito que se faz e que, na verdade, não é tão clara como a relação que o Mariano faz.

Simone_ A próxima pergunta é: na tua produção, que obras tu consideras que de alguma forma tratam mais diretamente ou tem uma relação maior com essa questão da cidade? A partir do que tu falaste anteriormente, acredito que “O rosto e os outros” é o que mais revela a construção de relações que tu enxergas dentro da cidade.

Cláudia_ Isso.

Simone_ Como tu entendes o urbano? E o que tu consideras urbano em uma cidade como Belém, tendo em vista um certo olhar estereotipado sobre a exuberância da paisagem local?

Cláudia_ Existe uma demanda muito grande sobre a natureza, a Amazônia. Existe uma oferta muito grande de imagens da Amazônia, dessa exuberância, do que é vendido como marketing do que é viver nesse lugar. A outra coisa é como a gente se coloca aqui, a postura política que você tem em relação a esse lugar: o que é viver aqui, o que é estar aqui, nós que de alguma maneira habitamos esse lugar, nascemos aqui e mantemos relações ainda aqui. O fato de você não se esquecer que viver aqui não é fácil, você tem uma logística muito complicada, você vai fazer

uma determinada coisa, você tem que ir pra fora por que as pessoas, às vezes, não tem aqui essa relação de profissionalismo. E tem um olhar, aí isso talvez a gente ainda precise fazer esse percurso, não só por essa questão de serviço, mas pela necessidade que a gente tem de sair e ter que voltar e ter uma relação de troca com a cidade, olhando com o olhar, não de estrangeiro, mas de quem vive aqui. A gente não consegue ver o exótico, quando uma pessoa olha pra cá com esse olhar do exótico, isso pra gente é uma coisa muito ruim. Muitas pessoas quando chegam aqui, ainda não se dão conta de que aqui é uma cidade e que é urbano, existe um urbanidade aqui, as pessoas não estão totalmente fora, não estão a parte disso. Eu não conheço Manaus, mas eu acho que Manaus talvez seja muito mais protegida nesse ponto e, por um lado mais turística, talvez tenha muito mais essa demanda lá do que essa relação cultural que a gente mantém. Quando as pessoas vêm pra cá elas sentem um impacto muito grande de não compreender como é que essa cidade tem toda uma história, uma cultura, de como as pessoas estão produzindo e não estão produzindo coisas só daqui, mas elas fazem relação e tecem relações com outros lugares. Dentro dessa lógica de pensar esse lugar, eu acho que isso a gente não vai mudar, é como ir pra África, qual é a imagem que você tem da África? São imagens que você tem e quando você chega nesse lugar você muda por que vai criar relações ali. Eu acho que quem tenta de alguma maneira fazer isso numa posição estratégica, tem uma facilidade muito mais de jogar isso de uma maneira muito mais forte pra outros lugares estando aqui, isso faz com que a gente tenha uma certa liberdade, diferente do que é feito talvez em relação à Manaus, pensar Macapá, o Acre, por que a gente não está tão distante. É muito mais fácil chegar em Belém do que em Manaus, é muito mais longe. Você fala na Amazônia em distâncias que são medidas por dias e não por horas, mas por outro lado São Paulo, se você vai se deslocar, aqui eu passo 15 minutos e ainda acho isso muito tempo, em São Paulo você passa 2, 3 horas pra chegar num lugar. Isso é um paradoxo, você está no centro, no miolo de tudo, no que seria o centro de um poder econômico, cultural, no miolo de uma metrópole mundial e você tem dificuldades com isso daí. Então são coisas que eu acho que a gente precisa administrar aqui um pouco por que a gente também tem um privilégio de viver aqui e de estar aqui e poder falar sobre esse lugar que a gente vive de uma maneira muito particular. Eu acho que a gente tem consciência que ela não é só exótica, os artistas se

posicionam politicamente em não mostrar isso de uma maneira só exótica, por exemplo, o trabalho da Paula Sampaio, do Mariano Klautau Filho, eles não vão pra essa coisa só do exótico, eles passam, mas é uma relação muito mais profunda, não são imagens turísticas, não é a relação do turista, não é a do fotógrafo que faz paisagem, por mais que você faça, como o trabalho do Patrick Pardini que tem uma relação forte com a paisagem, não é um trabalho só de paisagem, ele tá falando de uma outra coisa e existe junto com isso o posicionamento político. Isso é um outro dado, de você saber a importância que você tem como artista dentro do lugar e você falar isso. Nesse ponto, talvez a gente seja muito mais independente, nós artistas dessa área ou mesmo da fotografia, hoje com essa demanda toda que o Governo investe com uma política cultural especificamente de música e a gente não tá vendendo isso e eu acho isso muito perigoso... Nesse ponto, a gente não está vendendo o exótico, a gente tem um posicionamento político, a gente pode ser patrocinado por projetos, mas eu não sou obrigada a fazer propaganda, a gente não faz essa linha do exótico que é pregado como política cultural mas que na verdade não é política cultural.

Simone_ É essa a minha inquietação. Na verdade, o meu projeto de pesquisa era questionar essa visão do exótico e eu percebi que talvez esse não fosse o caminho mais adequado ou interessante, mas sim, buscar entender, por um outro lado, como é o entendimento dos próprios artistas sobre essa visão da cidade pra daí, talvez, trazer à tona que de fato há um grupo de artistas que não está reforçando essa ideia do exótico.

Cláudia_ Eu acho que a gente, de alguma maneira, sempre tentou fazer o caminho de ir e vir. Quando a gente sai pra estudar não é só por que a gente não quer ficar aqui, mas por que a gente quer buscar outros horizontes que se abrem, relações que você vai construindo nos lugares. Tem um professor da PUC, o Amálio, e a linha dele é sobre hibridismo e mestiçagem (Néstor García Canclini e Sérgio Gruzinski) e ele fala dessa relação de contaminação que é a base onde a cultura, os projetos culturais, as relações culturais se dão desde sempre. Então o tempo inteiro você é contaminado. Eu conheci uma pessoa que dizia ser italiano, tinha passaporte italiano, nome italiano, mas nasceu em São Paulo, é brasileiro. Por mais que você

passa anos em um outro lugar, você não vai deixar de ser, você vai ter uma relação de contaminação com aquele lugar. Eu não sou mais a mesma que vivia aqui por ter passado esse tempo fora, também não sou paulistana, e sou isso. Uma coisa não exclui a outra. Parece que você tem que ser reconhecido num lugar como um estrangeiro e eu acho que a gente sempre vai ser estrangeiro. Aqui em Belém, hoje, voltando, eu sou uma estrangeira também por que tem coisas aqui que eu gosto, tem coisas que eu não gosto, como em qualquer lugar que você vá. É essa relação de estar o tempo inteiro no deslocamento, essa sensação de sempre ser estrangeiro em algum lugar. E também essa coisa de você se abrir, de você se deixar estar num lugar que eu acho que é a grande história. O tempo inteiro a gente tá no mundo e hoje, cada vez mais, você se desloca e com a internet você nem precisa estar de verdade nos lugares, basta que alguém esteja no lugar, inclusive por que as fotos são praticamente as mesmas [falando de algo que ocorreu em São Paulo quando ela estava em Belém]. Os milhares de telefones celulares criaram essa coisa do ponto de vista que é quase idêntico.

Simone_ Tu participaste do júri do Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia em 2010 e tiveste contato com essa produção local e nacional. Como tu percebes a representação da cidade na produção contemporânea de arte em Belém?

Cláudia_ Eu fiquei muito surpresa em ver que existe uma produção muito forte aqui, inclusive de novos artistas que são alunos das universidades (eu sou professora da Faculdade de Artes), e não necessariamente que saem de grupos, acaba que eles se montam como coletivos. Eu percebi um lado muito forte em relação a performar. É interessante ver esse movimento acontecendo da fotografia como um registro também e não só como uma linguagem, muitos trabalhos de performance dessa produção que é relativamente muito nova. É uma tendência também do mercado de arte essa relação da performance e do corpo. Eu tive o contato com o trabalho de algumas pessoas que olham a cidade não só fotografando, isso era uma coisa que era muito feita. Esse grupo que tu escolheste é um grupo que sai para fotografar a cidade e não sai para se relacionar com a cidade, se relaciona com a cidade através de uma linguagem fotográfica ou de vídeo. Quando eu comecei a fotografar, eu fiz o curso em 1989, existia uma coisa muito forte, não que tenha deixado de existir. Já

essa geração que saiu e sai das universidades faz um cruzamento entre a FotoAtiva, o Curro Velho, entrecruza com essa produção e com esses artistas que vão fazer esse entrelaçamento, eles perfazem ainda esse percurso pela cidade velha ou pelo reduto, mas eles se relacionando de uma outra maneira. Isso foi uma diferença que eu senti muito forte, não era a coisa da linguagem, de buscar uma linguagem, até por que isso foi uma coisa que se esvaziou um pouco, não era também buscar uma linguagem, mas fotografar somente, acho que tem uma geração que sai nessa coisa do fotografar por uma questão estética e não por uma questão política ou uma questão mais profunda em relação a cidade. Eu percebi, principalmente participando do júri, foi essa relação com o corpo dentro desse lugar, você vai ver isso no trabalho do Romário, da Berna Reale, do Armando Queiroz, são relações que a linguagem fotográfica ou a linguagem videográfica entra como um registro, mas o que importa é o modo como eles estão se relacionando ali, o corpo se relacionando com o lugar. A gente vai ver isso numa geração maior, num circuito muito maior, isso é mais interessante nesse momento, por que muda também a própria demanda desse mercado artístico vai pra essa coisa do corpo, volta essa coisa do corpo, é retomado de uma maneira muito forte, que é uma tendência e aí eles vão procurar essa cidade, esse lugar, essa urbanidade. O próprio trabalho da Paula Sampaio, o “Embarque” que foi na Ilha do Combu, é uma relação corporal com o lugar, isso, por exemplo, é uma coisa que a gente não fazia num outro momento, era uma busca por uma linguagem e hoje é uma relação de busca não necessariamente só por uma linguagem, mas por relações que o trabalho foi se expandindo. Isso, pra mim, é uma mudança muito grande na perspectiva de como esses trabalhos começam a ganhar um corpo totalmente diferente. Outro exemplo é o trabalho da Val Sampaio, não é “eu vou fotografar todas as árvores”, é se relacionar, contar, não é só fotografar, é marcar e o que significa marcar aquelas mangueiras, demarcar esse lugar. Isso é uma outra coisa. Eu gosto muito. Existem algumas pessoas que ainda fazem fotografia daquela maneira, eu tenho a sensação como elas quisessem parecer com alguém, por que já existe de alguma maneira uma fotografia desse lugar que é feita por artistas como Luiz Braga, Elza Lima, Patrick Pardini, Mariano Klautau Filho, que são fotografias mais dessa cidade dessa maneira, olhando para os ribeirinhos, olhando pra essa coisa mais poética dessa cidade, naquele momento, década de 1980, talvez fosse muito mais tranquila e hoje

não, ela é muito mais visceral. Olhando o trabalho da Paula Sampaio, o que foi e o que é hoje, não que tenha havido uma corte, mas de como ele mesmo foi se abrindo e ela permitiu isso que ele se mostre como ele é. É essa liberdade. Se eu tenho essa relação de liberdade eu não preciso fotografar só esse olhar exótico por que eu não percebo isso de uma maneira tão exótica, é a maneira como eu me relaciono com esse lugar. É uma relação de respeito, respeito com a água, com o excesso de água que a gente tem, respeito com essas pessoas que vivem aqui, é um outro caminho. Eu acho que você precisa ter uma relação política com determinado lugar, você precisa saber a que você veio, não só ir lá e fazer, mas o por quê eu estou fazendo aquilo e como é que eu quero fazer aquilo. Política é isso, é o modo como você se relaciona com a mundo que já é uma modo de fazer política, é dizer “eu não quero isso, eu não vou fazer parte disso e eu quero fazer parte daquilo ali”, são escolhas que você faz. Então eu acho que é essa liberdade pra gente é muito importante.

Breves comentários:

Cláudia [...] tinha uma pergunta que era mais ou menos assim, se a gente fazia uma fotografia amazônica ou que não era amazônica. Não tem como você tirar isso. Se você for pra São Paulo você percebe que tem uma outra coisa ali, é a luz que é diferente, é uma série de coisas que são diferentes. Se você vai pro Nepal vai fazer uma outra coisa. São lugares, você precisa estar de verdade naquele lugar. Não é que você vai colocar um rótulo, não é que exista um olhar, mas existe um modo de e relacionar com as coisas desse lugar, eu acho que a gente se relaciona e deixa isso muito claro. A gente não pode esquecer que daqui do lado tem uma ilha, aqui do lado eu atravessei o rio e já tenho uma outra paisagem mas daqui a gente também tem uma outra paisagem. A gente tem paisagens que são diferentes.

Cláudia Tem o livro do Canclini “Consumidores e cidadãos”, ele fala um pouco dessa urbanidade na América Latina que acho que é uma coisa que a gente passa e de como mudou essa ótica do que é o urbano na América Latina e do fato da América Latina ter virado o centro do mundo, os grandes teóricos hoje são latino-americanos ou espanhóis. O que eu acho que é importante pra ti são essas pessoas que estão falando dessa modernidade nesse lugar, que eu acho que é mais ou menos isso que tu queres.

**Entrevista com FLAVYA MUTRAN em 02 de dezembro de 2012
(perguntas e respostas enviadas por email)**

FLAVYA MUTRAN, paraense de Marabá, 44 anos. Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS. Atualmente vive e trabalha em Porto Alegre/RS

1. Como você vê a representação da cidade em sua obra?

Flavya_ Apesar da formação em Arquitetura e Urbanismo, foi nas artes visuais, principalmente na fotografia, que encontrei a minha maneira de pensar e representar a cidade. A cidade propriamente dita, com seus traçados, arquitetura e equipamentos urbanos, não aparecem de forma direta nos meus trabalhos. Relaciono-me muito mais com o corpo e suas interações com o lugar do que com a representação formal de cidade.

2. Que obras você considera *significativas/expressivas* dentro da sua produção sobre a cidade? Você poderia indicar uma série, ensaio ou de 5 a 10 imagens? 3. Como você entende o urbano? O que você considera urbano em uma cidade como Belém?

Flavya_ O audiovisual 'Pretérito Imperfeito', que realizei em 2004, é o trabalho onde as questões ligadas à cidade aparecem de forma mais direta. Este trabalho é resultado de minha pesquisa durante a especialização em Semiótica e Artes Visuais no ICA/UFPa (em Belém), pesquisando justamente a relação que pessoas fora do circuito da arte e da comunicação estabelecem sobre a memória do lugar através de fotografias encontradas em álbuns de família. O trabalho, chamado de 'Pretérito imperfeito de uma cidade especular', também resultou num vídeo experimental e foi o embrião do que veio a ser minha pesquisa de mestrado, cinco anos depois. A partir dos fragmentos de fotos e vídeos selecionados na pesquisa, constatei que a imagem da cidade construída pelo olhar desprezioso do fotógrafo não profissional é uma espécie de construção mental que gera a noção do que seja uma cidade de forma muito particular. Essa cidade é até certo ponto invisível, pois não aparece integralmente em imagens, embora as pessoas jurem que possuem fotos dessa Belém que elas descrevem. Sei que é meio difícil de entender, mas antes é preciso

localizar de que tipo de imagem eu me refiro. Falo de fotos amadoras, aquelas produzidas fora do circuito das artes e da comunicação de massa, que são eram feitas sem muitos recursos técnicos. Até a década de 90 ainda era comum a ampliação em papel fotográfico e não raro se guardava de tudo um pouco nos álbuns de família, até mesmos 'os erros', fotos que não deram certo, sem foco, com luz demais ou de menos, enquadramentos estranhos e tal. Amo com todas as minhas forças essas fotos ruins! Delas extrai os relatos sobre a Belém interior das pessoas com quem conversei. Mais do que relatos de saudade, são histórias de vida em que a cidade aparece como mero cenário e não é protagonista, embora ela esteja lá, imponente na memória de cada personagem e não nas fotos. Os álbuns fotográficos são cheios de retratos ou autorretratos, muito mais do que de casas, ruas ou monumentos. Ali comecei a perceber que o conceito de cidade se confunde com o conceito que temos de território interior, imaterial, mas ao mesmo tempo se confunde também com a imagem que fazemos das pessoas e de nós mesmos.

O vídeo Pretérito Imperfeito é uma colagem de fragmentos dessa cidade que conheci nos relatos das pessoas. É visagenta, mas é linda para mim, cheia de contrastes. O vídeo está disponível aqui: <http://www.youtube.com/watch?v=hRTelgtfkyo>

4. Como você percebe a representação da cidade na produção fotográfica contemporânea de arte em Belém?

Flavya_Gosto muito do trabalho de Alberto Bitar - **Hecate** (1997), **Doris** (2001), **Passageiro** (2005), e **Enquanto chove** (2003) -, e Patrick Pardini - **Arborescência** (1999/2001) -, sobre aspectos incomuns e quase invisíveis à percepção diária de quem vive em Belém, pois ambos relacionam a efemeridade do tempo com os deslocamentos cotidianos. Cada um a seu modo, explora a relação do homem com o lugar, as luzes e sombras noturnas, a vegetação que se acomoda como pode por entre as frestas da parede, quase imitando as formas humanas. Essa 'rostificação' da vegetação do trabalho de Pardini e a 'nomadismo' dos deslocamentos de Bitar são olhares sobre a cidade que me interessam bastante.

**Entrevista com PATRICK PARDINI em 30 de novembro de 2012
(perguntas e respostas enviadas por email)**

Patrick_ As tuas perguntas 'mexeram' um pouco com a minha cabeça, obrigando-me a repensar minha produção desde o início. Tive uma primeira relação fotográfica com Belém nos anos 80, focada nos 'ritos sociais urbanos'. A partir de 1999, faço uma opção (diametralmente oposta!) pela 'paisagem', onde a figura humana desaparece ou fica em segundo plano. Os dois momentos constituem 'experiências do urbano' diferenciadas, não estabeleço hierarquia entre eles. É isso que tentei expressar nas minhas respostas.

1. Como você vê a representação da cidade em sua obra?

3. Como você entende o urbano? O que você considera urbano em uma cidade como Belém?

Patrick_ Experimento o urbano como 'fisionomia'. A cidade se oferece a mim com uma determinada 'cara', ou fisionomia. Essa é a minha 'experiência do urbano' – uma experiência perceptiva e fotográfica.

Nos anos 80, o que eu enxergava e procurava em Belém era a multidão anônima – a 'fauna urbana' – nos seus momentos mais expressivos e reveladores: seus rituais (desfile do sete de setembro, concurso rainha do carnaval, festa de calouros, Círio, baile de debutantes, manifestação do primeiro de maio, inauguração oficial...). Essa era para mim a 'cara de Belém' naquele momento, cuja culminância veio com a exposição "O Ritual das Máscaras" (Centro Cultural São Paulo, 1989).

Dez anos depois, em 1999, começa uma nova fase e uma nova série fotográfica, com o projeto "Arborescência: fisionomia do vegetal na paisagem amazônica", iniciado em Belém (o projeto vai depois explorar ecossistemas florestais, no Pará e no Amapá). Redescubro Belém: a cidade se revela como 'paisagem amazônica' e suas árvores como 'sujeitos urbanos'. A primeira exposição, denominada "Arborescência", é realizada em 2001 na Galeria Graça Landeira/UNAMA.

2. Que obras você considera *significativas/expressivas* dentro da sua produção sobre a cidade? Você poderia indicar de 5 a 10 imagens?

Patrick_ Vou escolher imagens pertencentes às duas exposições mencionadas: “O Ritual das Máscaras” (1989) e “Arborescência” (2001), e mais uma avulsa.

4. Como você percebe a representação da cidade na produção fotográfica contemporânea de arte em Belém?

Patrick_ Destacaria o trabalho de Alberto Bitar, Dirceu Maués e Ionaldo Rodrigues, além da obra resultante do projeto Urublues (2004), coordenado por Miguel Chikaoka. Cada um faz usos variados e pessoalíssimos de tecnologias da imagem (animação quadro a quadro, pinhole, vídeo, impressão digital, cianotipia, mosaico fotográfico...), e eles em conjunto nos oferecem desconcertantes fisionomias do urbano amazônico.



SOMOS LIVRES



José, Tarcílio e Elói

"Vim passear e não voltei mais. Eu cheguei no Pará e não tinha emprego, aí um colega me convidou pra trabalhar com ele no Ver o Peso. Já comecei com confecção. A gente trabalhava dentro da lama, isso foi em 1959. Agora, tá tudo bem demais".

José Tancredo, 65, maranhense, vendedor de confecções.

"Fui criado aqui desde menino. Meu pai vende sandálias de couro e foi assim que criou os três filhos. Daqui o que eu mais gosto é da amizade, do calor hu-

mano e de conhecer gente do mundo todo. Já até aprendi umas palavras em outras línguas".

Tarcílio Aragão, 28, paraense, vendedor de calçados.

"Meu sogro trabalhou durante 50 anos aqui. Ele adoeceu e eu vim ajudar. Fui tomando gosto pelas coisas e, depois que Deus levou ele, fiquei. Vivo do meu trabalho, e se tem uma coisa que eu gosto é desse Ver-o-peso, aqui somos livres".

Elói Gomes, 39, paraense de Colares, vendedor de redes.



Antônio

"O Ver-o-peso é muito bom pra quem quer trabalhar. O cara chega aqui liso e vai pra casa dele com tudo. É só chegar cedo, tratar bem o freguês e ter bom

humor. Se tem algum problema, deixa na sua casa. O importante é o freguês".

Antônio Silva, 54, paraense de Abaetetuba, vendedor de utensílios de alumínio.



Ribamar

"Vim pra cá por ser mais fácil encontrar trabalho, apesar de ser formado em Economia. Estou em busca do pão de cada dia, pensando no futuro das minhas filhas. Antes, nós trabalhávamos num Ver-o-peso desprezado, agora a gente vive melhor, trabalhamos num cartão postal do mundo. E a convivência e a cultura de gente de todas as partes fazem o nosso dia-a-dia ser rico de muitas experiências".

Ribamar Guterres, 49, paraense, vendedor de calçados.

É UMA NATUREZA SÓ!

"Tinha muita gente que vendia bicho aqui, mas depois foi proibido negociar macaco, papagaio, bichos da selva. Então só restou eu e um colega aqui do lado. Eu vendo pato, galinha, gaiolas, colhos, porquinhos-da-índia. O que eu gosto mesmo é de mexer com bicho. Aprendi a vaci-



Edinaldo

nar, medicar, converter com eles. Conheço um bicho doente no

demonstrar, a gente tem que olhar bem, aí percebe ele meio pá-lido. Os bichos são é muito inteligentes! E tem gente que tem cara de bicho e bicho que tem cara de gente. É uma natureza só".

Edinaldo Moreira, o Mucurinha, 40, paraense, feirante.

SÓ CAI NO ABISMO QUEM QUER



"Metade da vida passei aqui. Comprei a minha casa, criei minha filha e, o principal, construí minhas amizades. Todo mundo me co-

nhece, do comércio ao Tribunal de Justiça. Aqui, só cai no abismo quem quer".

Lina Sanches, 61, paraense, vendedora de comida.

FOLHA DO VER-O-PESO



"O peixe tem vários tipos de beleza".

João Batista, o Cara-de-bicho, peixeiro.

"Tem gente que tem cara de bicho e bicho que tem cara de gente. É uma natureza só".

Edivaldo, o Mucurinha, feirante.

"A erva é vida, ela respira igual à gente".

Deuzarina, a Deuza, erveira.

"Aqui somos conhecidos como Os cachorros, e é isso mesmo".

Edilson Tunas, o Lobão, açougueiro.

"Nós somos de raiz, temos aqui o que herdamos das nossas avós, das nossas mães. Então, para mim, o Ver-o-peso é pai, mãe, marido, é tudo. Fico triste quando vejo alguma coisa ser destruída aqui, porque a cultura também é o passado, isso tem que ser preservado. Lembro que, no tempo da minha mãe, aqui nesse setor a gente trabalhava nas maloqueiras, estilo indígena, eram só 15, todas com nome, a da mamãe era a "Brasília". Sonho com isso de volta. Nossa grande luta



Obra de Dona Cheirosinha para a intervenção *Compartilhar*, do artista Jocatós.

"Eu vim pra cá moçinha. Cresci, casei e vivo até hoje desse meu serviço, que eu adoro. Fui criada no interior e aprendi a gostar da natureza e a tratar toda a família com as ervas, que servem para as doenças do corpo e da alma. Porque, afinal, de cada coisa Deus deixou um pouco no mundo, do bem

e do mal, e é preciso aprender isso. Porque o importante é ter saúde e estar de bem com a vida. Tem gente que tem tudo, mas não tem o principal, que é o amor por si próprio, que faz a gente respeitar as outras pessoas e saber lutar no dia-a-dia". Sandra Suely da Silva, 43, paraense de Igarapé-Miri.

NÓS SOMOS DE RAIZ

"É aconchegante trabalhar com muitas mulheres. As mulheres são mais atenciosas, mais carinhosas e isso é muito bom para os homens. Além disso, o ambiente em que a gente vive é o que a gente faz. Comecei em 60, trabalhando com a

minha mãe. Foi quando elegeram o Jânio Quadros, o "homem da vasoura", isso eu nunca esqueci. Eu era adolescente, o tempo passou e eu fiquei aqui. Construí um ambiente bom de trabalho". José de Azevedo, 63, paraense, erveiro

"Trabalho na feira das ervas há 27 anos e fico feliz quando sei que alguma coisa que eu ensinei, um banho, um remédio, fez bem pra alguém. É grati-

ficante. Aqui a gente chega com qualquer problema e sai renovada. Tem essa amizade, as relações que a gente estabelece com as pessoas, que con-

tam seus problemas, a gente ajuda e se sente bem com isso. Não é só vender, é fazer isso com amor". Miraci da Silva, 41, paraense, erveira.



Sandra, Miraci, Zezinho e Deusa

A MERCADORIA QUE FASCINA

"Vim pra cá porque meu irmão, que mexia com compra e venda, um dia conheceu o Ver-o-peso, gostou, comprou uma barraca e trouxe toda a família. Nós somos de Turirana, município de Bacuri, no Maranhão. Mas, agora, lá só volto de férias, pra visitar o resto da família que ficou. Sempre trabalhei com camarão e até hoje a gente em-

centavos o quilo". Válber Carreira, 38, maranhense, feirante. "Emprego tá difícil. Na vida já fiz quase tudo: vendi cebola, tempero. Agora, tô no camarão há 20 anos. Vim pra cá com 12 anos, meu pai morre e eu tive que trabalhar desde cedo; só fiz até a quinta série. E agora



Válber e Dionelson

brulha no jornal, porque absorve o sal e conserva. Além disso, a gente ajuda aquelas pessoas que vivem da venda de jornal velho, que recolhem pela cidade e vendem pra gente por 20

o que penso é em me aposentar, porque, com o tempo, tudo cansa". Dionelson Saraiva, 52, paraense, feirante



"A farinha, a gente tem que saber a qualidade. Se conhece pelo olhar e pelo gosto. De cada lugar vem uma qualidade. Do rio vem a farinha d'água pura: de Genipáuba, Jacarequara, o pessoal vem de barquinho, atraca no cais. Da estrada vem a farinha seca: de Castanhal, Colônia 3 de Outubro, Americano.

Sabendo trabalhar, dá bom rendimento. Criei meus filhos trabalhando aqui; estão todos na universidade. É isso: a farinha é minha vida. Armei minha casa, minha família com ela. Aqui chego cinco da manhã e saio cinco da tarde. Mas, apesar das dificuldades, está tudo bom. Aqui tem gente que fica fascinada com a mercadoria, leva pro mundo inteiro. Vem gente de caravana. Trato todos com respeito e honestidade, sou sincero com o freguês e todo mundo volta". José Serrão, 54, paraense, feirante.

Fotos Paula Sampaio



AQUI TEM DE UM TUDO

"Tem dez anos que trabalho na 'pedra'. Aqui a gente vende o peixe mais barato porque é no lote, não é no quilo, compramos direto do barco. E gosto de lidar com peixe, já nasci nesse ramo. Trabalho des-

de menino, comecei vendendo saco, cheiro-verde, camarão, lá na feira de São Brás. Trabalhava pra dar comida pra minha família; eles só comiam quando eu chegava, pareciam uns filhotes de pássaro. Era eu,

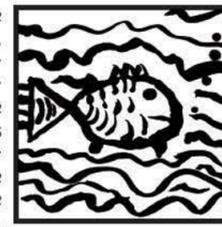
minha mãe, meu pai e três irmãos. E eu ajudava na casa, porque meu pai trabalhava, mas só recebia por mês, e aí, sabe como é, comer, a gente come todo dia". Armando Oliveira, 41, paraense, peixeiro.

"Eu trabalhava empregado, a situação não era muito boa, aí um amigo me convidou pra cá e aqui fiquei: 31 anos de serviço. Vivo do peixe. O segredo é trabalhar bem, com carinho, com mercadoria boa e tratar bem o cliente, com delicadeza e honestidade. Porque, sabe como é, o mundo tá aí cheio de 'tubarões', todos cuidando da sua própria vida". André Oliveira, 57, paraense de Viseu.

"Quando eu vim pra cá, com dez anos, a gente embrulhava o peixe na folha de guaraná, parecia folha de bananeira, vem da mata. O pessoal das ilhas trazia pra gente. Depois pegava o jornal e enrolava, que era pra proteger do escorrimento do peixe. Esse método, usamos até lá pelo meio da década de 1990, foi

NADAR TAMBÉM É VOAR

"O Ver-o-peso? Não sabe encontrar uma palavra do cheiro, do som; é um reolhar com os nossos poros".



Obra de Luciano Lima (intervenção "Das águas, os peixes. Das águas", realizada por Miguel Chikaoka).

É um lugar de sensações, de descobertas humanas, de sentidos que pulsam, de tudo que é familiar, mas que é novo sempre. E o que faço aqui é um exercício de construção coletiva do olhar, impregnado pela leitura de nossos sentidos, quando nos obrigaram a usar sacolas de plástico. Sei lá, mas eu acho que isso é meio esquisito, esse monte de plástico, né? Mas adoro vender peixe, foi o que aprendi. E o peixe tem vários tipos de beleza". João Batista de Oliveira, o Carade-bicho, 58, paraense, peixeiro. Peixes são como pássaros. Nadar também é voar". Miguel Chikaoka, paulista, fotógrafo-educador.

João e André

"Isso aqui é uma universidade. Aqui se aprende de tudo e todas as classes são iguais. Tenho todo tipo de freguês: do doutor até o pessoal que vem do interior, gente boa, cada um com a sua cultura. Olha, aqui compra comigo o Dr. Platilha, o Dr. Macedo, o dono da livraria Conte, aquele que é fotógrafo, o Ary, o pessoal que vem das

ilhas, todo mundo. Sei que vim pra cá com 14 anos, deixei meus estudos na oitava série e não quis mais saber de colégio, fiquei logo aqui, nessa universidade. E é gostosa essa vida no mercado, a gente é farrista... Aqui é minha casa". Nilton Santos, o Grandão, 45, paraense, açougueiro.



A turma de amigos Os Cachorros

A CARNE É FORTE

"Eu sou uma mistura de português, espanhol e índio. Trabalho aqui desde os nove anos de idade; comecei com meu bisavô, que era português e na época era dono de um frigorífico. Meu gosto era estudar, mas precisava ajudar minha mãe, por isso vim pra cá. Eu matava frango, matava pato, no tempo em que esse mercado vendia mais de vinte mil quilos de carne todo dia. A minha vida? Bom, o que eu queria mesmo era ter estudado mais, apesar de ver muita gente formada trabalhando aqui.

De resto, tive umas quatro mulheres, mas perdi todas por causa desse mercado, porque aqui a gente não tem dia certo, não tem horário. A última mulher que eu tive um dia se cansou e me disse: "Vai, fica com os seus bois e vacas do mercado, que eu fico pra cá!". Aí, peguei a minha trouxinha e vim pra cá. Tenho um lugarzinho aqui, onde eu moro e posso reparar o mercado. Então, é isso. Aqui somos conhecidos como Os Cachorros, e é isso mesmo". Edilson Tunas, o Lobão, 46, paraense, açougueiro.

"O trabalho é assim: a gente chega cedo, às quatro da manhã, trabalha até uma da tarde; paga os atravessadores e daí sai pra tomar uma cervejinha. Às vezes tem uma confusãozinha, mas é rápido que passa, porque aqui não tem pobre nem rico, não tem diferença. E isso é o dia-a-dia da gente. Só falta olha-

rem mais pra gente, porque nós somos meio abandonados, e o governo precisa nos ajudar, para que a gente continue ajudando todo esse pessoal que atendemos aqui, principalmente os ribeirinhos. Eles não vão pra supermercado, não, nem têm cartão de crédito. Eles chegam de barquinho e vêm direto pra cá. Aqui a gente

facilita, vende fiado, quando precisa, e assim vai de pai pra filho, eles precisam da gente e a gente deles. E ainda tem o pessoal da periferia, que compra do tanto e do jeito que precisa. E é isso: aqui tá todo mundo lutando". Claudionor dos Santos, o Cabeça-de-porco, 39, paraense, açougueiro.

O ESTILO CHAMA O FREGUÊS

"Antigamente, todo dia a gente arrumava e desarrumava a barraca, era um trabalho. Houve um tempo em que todo mundo guardava sua mercadoria ali no Hotel Ver-o-peso, até que um dia ele pegou fogo. Perdemos tudo. Aí a gente teve que se virar. Agora, não, tudo ficou mais fácil, armazenas a mercadoria aqui na barraca mesmo. Numa época o cais arriou, ficou um tempão interdito, até vir a reforma. Foi aí que melhorou, porque antes era gente espalhada pela rua toda.

Hoje a concorrência é grande e o estilo da arrumação da barraca é diferente. E mesmo com todos os problemas eu gosto de trabalhar aqui, porque trabalho no dia e na hora em que eu quero. O resto do tempo, aproveito a vida: um bom futebol, a família e o papo com os amigos. É só isso? Tá tranquilo, então, uma boa tarde pra você". Raimundo da Conceição, 50, paraense de Belém, feirante

"Antes, se trabalhava aqui com velas, não tinha energia elétrica, era muito trabalho, eu me lembro. Mas cada tempo é um tempo, com as dificuldades e compensações. Mas, com tudo isso, sempre gostei daqui. Venho pra cá desde

os meus seis anos, ajudava meus pais aqui. Estudei, tive outras opções, mas quis ficar no Ver-o-peso, por prazer. E tenho orgulho desse meu trabalho". Luzimar Bentes, 38, paraense de Belém, feirante.



Luzimar e Raimundo



“Aqui tenho meus amigos, a igreja do Rosário... É nessa casa que guardo minhas lembranças: o quarto do meu filho que morreu, tá aqui, todo direitinho... Tem a santa dele, a cama... Tem meu santo Antônio, os retratos do meu marido, meu grande amor... e muita saudade!”

Mercedes de Meneses Fernandes, 86, Marajoara, moradora da Campina há 68 anos.



Projeto No Porão | Bolsa Ipiranga de Artes Visuais | 2007

Editorial

O projeto NO PORÃO foi contemplado em 2007 com a Bolsa Ipiranga de Artes Visuais. O objetivo é compartilhar com o público fragmentos do patrimônio de saudade do Bairro da Campina, localizado no centro histórico de Belém, por meio de imagens e memórias orais.

Um dos resultados deste trabalho é a exposição montada no Porão 619 da Travessa Frutuoso Guimarães, reunindo acervos de famílias do bairro e retratos de moradores e frequentadores da Campina, realizados no próprio porão. O outro é a veiculação deste impresso, a Folha da Campina, que traz histórias, imagens e artigos assinados por convidados, que nos possibilitam refletir sobre esse território urbano devastado pelo descaso público e a violência cotidiana. Mas que, apesar de tudo, teima em existir, pulsando em quem e no que resistiu aqui.

Paula Sampaio

Belém, novembro de 2007

Projeto

No Porão

de Paula Sampaio

Exposição

Período
Novembro a dezembro/2007

Local
Porão da casa 619 na Travessa Frutuoso Guimarães, Campina.

Montagem
Manoel Pacheco "Kiko" e Marta Freitas

Folha da Campina

Edição, entrevistas e fotografias

Paula Sampaio
Foto de Capa
Retrato de Ana

Artigos

Cláudia Leão, Fábio Fonseca de Castro, Janice Lima, Mariano Klautau Filho, Regina Maneschy e Rose Silveira.

Revisão

Adolfo Gomes e Laís Zumero

Projeto Gráfico

Adriano Chedieck

Colaboração na Identidade Visual

Jorge Laurent e Melissa Barbery

Impressão

Delta Publicidade S/A
1000 exemplares

Realização

Patrocínio

Apoio Cultural



Mary Blanca e Francisco Sa



Reproduções de acervos de famílias



Alaíde Vêras



Nazareth Anaisse Costa

Acervo da família Neis

Agradecimentos

À minha família e a Jarko, pelo amor. Aos amigos Adriano Chedieck, Adolfo Gomes, Cláudia Leão, Carlos Sampaio, Kiko, Jorge Laurent, Janice Lima, Laís Zumero, Fábio F. de Castro, Makiko Akao, Miguel Chikaoka, Mariano Klautau Filho, Maria Simone S. Barbosa, Márcia Mendes, Paulo Chaves, Regina Maneschy e Rose Silveira, pela atenção e generosidade.

À comunidade da Campina, em especial a Eliana Ruth da Silva, Tadeu da Conceição, Lourdes Barreto, Coracy Chaves, Sônia e Guilhermina S. Barbosa, Inês e Alberto João Maria, Wlad Lima, Orlando Peixoto,

Florisvaldo Farias, Haroldo Martins, Lídia Oliveira, Ana Costa, Mercedes Fernandes, Márcia Raiol, Frances Ruth Silva, Maria de Nazareth Anaisse Costa, Arnoldo e Rosa Neis, Alaíde Vêras, Maria José Santos, Mary Blanca e Graça Sá, por me confiarem suas memórias e imagens.

A Cristina Pingarilho, Célio Lobato, Melissa Barbery, Nonato Moreira, Haydee Amoedo Costa e Álvaro Kzan Filho, pelo apoio.

Aos conselheiros da Fundação Ipiranga e a presidente Suely Menezes, pela oportunidade de realizar esse trabalho.

“... É apenas uma fotografia na parede”¹

*O meu tempo não é o seu tempo.
O meu tempo é só meu.
O seu tempo é seu e de qualquer
pessoa, até eu.
(ANTUNES, Arnaldo. O meu tempo.
In: Dois ou mais corpos no mesmo espaço).*

Essas casas, as fachadas, um rosto, um olhar, aqui e ali um paralelepípedo aparece sob o asfalto, uma pedra de lioz, um azulejo - que redundância! - com desenhos quase sempre azuis, a igreja de Sant'Anna com seu zimbório e a do Rosário dos Pretos, mandada erigir pelos senhores de escravos a fim de que estes não se misturassem com eles nas festas religiosas. Uma pessoa que passa, outra à janela, um gesto e me lembro da poesia de Arnaldo Antunes² sobre o tempo, tempo que se desdobra, de um lado, em um tempo que participa da construção da identidade de cada um de nós, pertinente à nossa trajetória pessoal que construímos e reconstruímos a partir da memória e se vai tatuando em nossa pele, tatuagem que vem do passado de cada um e continua se fazendo e refazendo até o futuro.

*“O meu tempo não é o seu tempo.
O meu tempo é só meu.”*

E do outro lado se desdobra no tempo cronológico, físico, objetivo, que transcorre indiferente.

“O seu tempo comanda os eventos.”

...

“O seu tempo é só um para todos,”

...

“O seu tempo se mede em minutos,”

Essas lembranças da Campina, os cilindros simétricos da caixa d'água no horizonte apontando o céu, bela, o apito da Palmeira marcando metodicamente o tempo, a urgência da sirene da Folha, a poesia de Antunes, me levam, nesse labirinto que é a memória, à “... refutação do tempo” de Borges³, deliciosas...

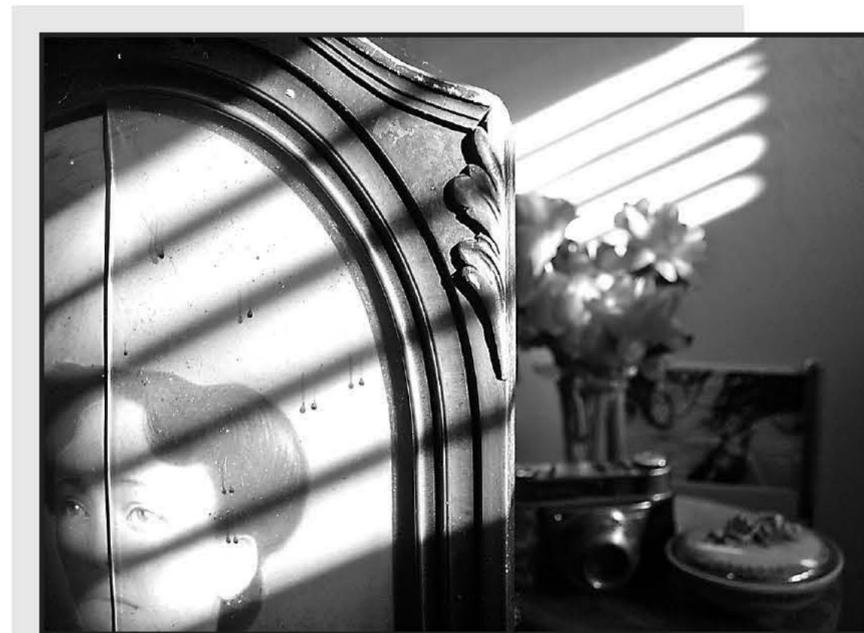
“Cada instante é autônomo. Nem a vingança, nem o perdão, nem as prisões, nem sequer o esquecimento podem modificar o invulnerável passado.”

Borges nos diz que aquele tempo que é meu é meu e nada o pode fazer mudar; a felicidade ou a infelicidade, os amores que tive, as decepções, aquela rua, a esquina, a casa, os momentos que vivi são meus, flutuando na memória.

“Engana-se o amante que pensa ‘enquanto eu estava feliz da vida, pensando na fidelidade de meu amor, ela me enganava’: se cada estado que vivemos é absoluto essa felicidade não foi contemporânea dessa traição; a descoberta da traição é mais um estado, incapaz de modificar os ‘anteriores’, embora não sua lembrança. A desventura de hoje não é mais real que a ventura pretérita”.

Momentos de vida que são meus, “... invulneráveis” na memória, tempo que exprimimos por palavras, palavras e gestos que nos compõem, tatuagem que é nossa pele.

É o “... meu tempo...” a expressão das representações das relações sociais que cada um



Detalhe da exposição No Porão. Retrato de Raimunda Coutinho dos Santos.

estabelece e que os homens expressam por meio da palavra, falando ou escrevendo, nas imagens que produzem, em seus gestos, nas obras que constroem (uma casa, uma escultura, uma pintura, uma fotografia), em sua prática social.

E cada um, ao exprimir assim o seu tempo, explicita a forma como vê sua prática no seu tempo e a consciência que tem dela, o que pensa, como percebe as relações que estabelece, esta ou aquela situação que viveu, sua opinião sobre fatos ou objetos, suas expectativas a respeito disso ou daquilo. Como vê seu passado e concebe seu futuro.

*“O meu tempo faz parte de mim,
não do que eu sigo.
O meu tempo acabará comigo
no meu fim.”*

Essas representações das relações sociais estabelecidas em sua vida, no seu tempo, e a representação que faz do futuro são produzidas em sua prática social no âmbito da situação real e concreta, noutro desdobramento do tempo.

*“O seu tempo é seu e de qualquer
pessoa, até eu.”*

Não podemos compreendê-las sem conhecer as condições em que elas foram elaboradas, sem realizar uma cuidadosa análise de seu contexto concreto.

Sem saber das manhãs que passamos no antigo Campo da Pólvora, ou melhor, Largo da Pólvora agora Praça da República. Dos grupos que se

formavam para passear na praça, amizades, interesses, discriminação.

Das tardes na “terrace” do Grande Hotel! O Grande Hotel - como afirmava a propaganda, “É o Hotel preferido das famílias e pessoas de tratamento, sendo módicas as suas pensões” - com o Palace Theatre ao seu lado, elegante, com os seus 1.100 lugares. E o Café da Paz! O “charlotte” no Café da Paz após o Olympia!

A representação que os homens fazem das relações sociais que estabelecem são historicamente construídas e se vinculam de forma pessoal e única - “O meu tempo faz parte de mim,” - as diferentes classes sociais, diferentes por sua posição na economia, por sua cultura, pela forma como se expressam, nos diferentes atos e práticas sociais.

O que queremos dizer é que o tempo de cada um, o tempo que é só meu - “O meu tempo é mais um entre muitos.” - sempre reflete o lugar na sociedade do sujeito que o elabora, quer dizer, sua condição econômica, social, cultural.

“O tempo é a substância de que sou feito. O tempo é um rio que me arrebatou, mas eu sou o rio; é um tigre que me despedaça, mas eu sou o tigre; é um fogo que me consome, mas eu sou o fogo. O mundo, infelizmente, é real; eu, infelizmente sou Borges.”

Regina Maneschy

¹ DRUMOND DE ANDRADE, Carlos. Confidência do Itabirano. In: Poesia Completa de Carlos Drumond de Andrade. Nova Aguilar: 2002.

² ANTUNES, Arnaldo. O meu tempo. In: Dois ou mais corpos no mesmo espaço. São Paulo: Perspectiva, 1998.

³ BORGES, Jorge Luis. Nova refutação do tempo. In: Obras completas de Jorge Luis Borges. V. 2, S. Paulo: Globo, 2000.

“O bairro é bom. Tudo é perto e já foi muito agradável viver aqui.

Criei meus filhos livres, jogando bola, correndo nas ruas dessa Campina, sem sobressaltos nem violência.

Vivia e trabalhava com tranquilidade. Tudo perto: cinemas, comércio, teatro, bancos, além da boa vizinhança.

Só que aconteceu uma mudança radical nessa área e agora a violência impera, é uma mudança no comportamento social da cidade, outro tempo, novos problemas. Mas, apesar de tudo, ainda gosto de viver aqui, nessa casa grande, arejada, coisa difícil nas cidades hoje em dia”

Haroldo Dias Martins, 62,
Belense, delegado aposentado



Daniel, Enzo, Maria Emilia, Ana, Jonatan, Juliana, Janaina, Jean e Lucas,
pequenos moradores da Campina.

“Essa casa é uma herança da nossa tia, temos uma vida nesse lugar. Aqui, apesar de sempre ter sido zona, sempre foi tranquilo. Lembro das músicas que tocavam nas pensões...adormecia embalada pelos boleros, que vinham de longe..’delicado’, “Pedacinho do Céu”. Tinha a Teteia, enfermeira que cuidava de todo mundo do Bairro, a dona Cinta que ensinava a gente a soletrar e bordar.”

Lídia Rita de Oliveira, Amazonense, 62.

“Eu gosto daqui. Essa casa é a minha grande recordação, tudo que vivi aqui foi bom. Lembro do Cinema Olympia, das matinês do sábado, dos passeios pela Praça da República...ah! E o Grande Hotel?!..lindo, com as cadeiras de ferro no terrace. Tudo tão elegante, tão bonito.”

Ana Costa, 65, amazonense.



Algumas notas sobre o bairro da Campina

História

Há uma longa hesitação de identidade no bairro da Campina. Não é seu o nome original e ele se ergue sobre um vazio geográfico ocupado, nas origens da cidade, por um terreno aquoso que, a alguns, fora um pântano e, a outros, um igapó espúrio. Esse espaço aquoso fazia de Belém uma espécie de insula segura, e seu além era espúrio porque estava infestado pelo povo Tupinambá, gente forçada ao nomadismo, mas que, aguerrida, parecia considerar aquele território, a despeito do esforço português em contrário, como o seu repouso definitivo.

A Belém seiscentista, como se sabe, possuía dois bairros: a Cidade e a Campina. A Cidade, hoje bairro da Cidade Velha, sempre teve seus contornos claramente definidos e sempre constituiu o espaço mais nobre e mais seguro da colônia. Ali estava localizado o poder político, militar e eclesiástico.

Ao bairro da Campina se chegava atravessando o pequeno igarapé que, prosseguindo da lateral do Ver-o-Peso, tomava a atual Praça do Relógio e se prolongava até o alagado do Piry, num percurso que hoje constitui a av. Portugal e parte da 16 de Novembro. Essa zona de terra se prolongava como um retângulo. Suas fronteiras eram: a baía de Guajará, o Piry, o referido braço do Piry e a travessa dos Mirandas, atual Av. Presidente Vargas, logo além da qual se localizava, como ainda hoje, o convento de Santo Antônio.

Tratava-se de um espaço descampado, aberto à praia e ao comércio. Tratava-se, sobretudo, da única possibilidade de expansão do núcleo colonial. Seu caráter comercial e mercantil se conformou desde os primeiros tempos, em função do Ver-o-Peso e da linha da praia, ao largo da qual ficavam os mercantes.

Aos poucos a Campina foi-se tomando mais que uma zona de expansão da colônia. Caminhando em direção ao convento de Santo Antônio, instalado em 1626, foi ganhando espaços religiosos e civis, como o convento das Mercês (1640), a igreja de Santa Luzia (1650), pertencente à Santa Casa da Misericórdia e por isso também chamada de igreja da Misericórdia, a Casa da Câmara e Cadeia (1737), o Pelourinho e o primeiro açougue da cidade e a igreja de Sant’Anna (1761). Outra transformação importante ocorreu em 1676, quando, para abrigar 234 colonos que chegaram dos Açores, se decidiu abrir uma nova rua na extremidade sudeste do bairro, a rua de São Vicente de Fóra.

Em 1805 o Piry começou a ser escoado, esvaziado e por fim aterrado. Efetivamente, trata-se do momento de convergência, do momento catalisador, que resultou no fenômeno de deslocamento que referimos acima, pois foi a partir desse momento que a Campina caminhou e avançou sobre o Piry. A população dessa parte do bairro aumentou de tal maneira que demandou a criação de uma nova paróquia civil-religiosa, a terceira de Belém, a da Santíssima Trindade. Em simultâneo, com o avanço do século XIX, a parte velha do bairro foi tomando a condição de centro comercial da cidade. Aos poucos, a chamada Campina passou a ser conhecida como Comércio e as partes novas, muitas vezes, chamada vulgarmente baixo do Piry, reivindicaram para si o nome.

Ocorreu na história da cidade, portanto, esse fato bizarro, mas tão característico da insólita e certas vezes etérea colônia: o bairro mudou de lugar. O bairro caminhou, deslocou-se. O que se chamava Campina no século XVII já não era assim chamado no século XVIII.

Hermenêutica

A respeito do bairro da Campina, embora não inespecificamente em relação a outros espaços da cidade, pode-se dizer que ele reproduz essa dubiedade extremada que comporia uma, digamos assim, metafísica belense. Podemos compreender o bairro a partir do que seu nome evoca. A Campina projeta o velho bairro da Cidade como seu antípoda. Belém foi dicotômica no século XVII. A Cidade era segura, fechada e absoluta. A Campina era o espaço a conquistar, a expansão a fazer, o espaço livre para o comércio, a feira, a troca e o encontro com o diferente. A Cidade era a soberba dos conquistadores e a Campina a humildade do desbravamento, da exploração, do medo da mata e de sua escuridão. A Cidade era positiva, sensata, centrada. A



Mapa iconográfico de Belém XVII- reprodução do arquivo de Cêlio Lobato



Campina era perdição, conquista, aventura.

O nome evoca, fundamentalmente, o ato de expandir: fazer a capina, espalhar-se sobre a planície, cercar a lanhura, urbanizar. Isto significou adentrar no mato, resolver o mato, capinar, retirar o risco, domesticar o espaço selvagem. Na origem do nome está o capim - o capim-do-Pará, o capim-de-cheiro, o capim-mimoso, o capim-guiné, o capim-agreste, o capim-jaraguá, dentre dezenas de outros, que povoou sutilmente o imaginário dos naturalistas. A designação genérica das gramíneas silvestres provém de um vocábulo tupi, ka-pii, folhadelgada. Desde cedo, a América portuguesa o associou à teimosia das áreas urbanas que não aceitavam, tranquilamente, a sua própria domesticação.

Em relação ao antigo bairro da Cidade, tal como hoje, em relação a alguma área urbana sobre a qual o espaço público se expande, a Campina era uma área residual, um não-lugar que funcionava como compensação para o espaço público já controlado. Por isto, talvez, não seja inútil dizer que a Campina é um conceito. Trata-se de um esforço de teimosia, de resistência. A Campina é outsider.

Quando a antiga Campina transformou-se em Comércio e a nova Campina se espalhou sobre essas novas terras, abriu-se, na morfologia urbana de Belém, como uma zona transitória, um espaço tangencialmente de fronteira, dado a toda sorte de ruptura social. É essa nova Campina que passou a abrigar a zona meretrícia e boêmia, o comércio não-convencional e as primeiras escolas de samba da cidade.

A fronteira sudeste da Campina fora um espaço igualmente de margem, de limites. O descampado ali

existente era chamado, inicialmente, de Largo da Campina, e posteriormente de Largo da Pólvora, constituindo a atual Praça da República. Ali ficavam equipamentos sociais que não caberiam no centro da cidade, como a força pública, o cemitério dos torpes – judeus, pagãos, enforcados e excomungados – e a partida da rua da Cruz das Almas, atual Arcipreste Manoel Teodoro, um caminho que, partindo do referido cemitério, prosseguia tortuosamente, e não sem histórias de assombração e segredos, até a mata que, em meados do século XIX, será convertida no cemitério da Soledade. O Largo da Pólvora somente será dignificado a partir de meados dos anos 1870, com a inauguração do Theatro da Paz, e, ainda assim, será considerado como um espaço, digamos assim, pouco recomendável. Durante o ciclo do látex haverá, por ali, uma grande concentração de casas noturnas, bilhares, cafés, restaurantes e teatros.

Dizer que a Campina é outsider não representa tudo, certamente, sobre o bairro, mas ajuda a construir uma referência de interpretação para essa área central de Belém que, talvez por essa condição, tanto se represente como margem, limite e fronteira. Essas idéias são evocadas pela Campina na sua metáfora urbana.

Fábio Fonseca de Castro

Professor da Faculdade de Comunicação da UFPA, doutor em sociologia pela Academia de Paris (Sorbonne, Paris V). Secretário de Estado da Comunicação no Governo do Pará.



Av. Presidente Vargas esquina com Riachuelo

“Eu nasci e me criei na Campina. A minha mãe era profissional do sexo. Perdeu o pai com 8 anos e por necessidade trabalhava em casas de família. Era explorada e violentada, tratada feito escrava. Ai, a prostituição era a única alternativa. Por muito tempo fomos criados nos porões, escondidos, porque era proibido pelo juizado de menores morar criança com mulher da vida. Naquele tempo era assim: criança fica com criança e adulto com adulto e o policiamento era feito pela cavalaria.

Quando pôde, minha mãe largou a vida e passou a cuidar dos filhos das outras mulheres da Zona, eles moravam todos lá em casa. Só saímos daqui na década de 70, quando os donos da casa pediram de volta.

Ah! Aqui tem muita história. Naquele tempo as mulheres eram lindas, bem cuidadas, recebiam os homens dentro das pensões, eles eram muito elegantes com seus ternos de linho branco. Tudo bonito, cheirando a laquê e perfume francês.

O bairro era organizado, bonito mesmo. Tinha uma elite aqui, que convivia e respeitava o meretrício, todos tinham suas ações, sua conduta. Até que um dia um desses governadores se aborreceu, mandou acabar com a Zona e aí sim, virou essa bagunça. As vezes me dá uma tristeza de ver como as coisas foram se acabando, é como se perdessem a alma, as casas de hoje parecem um quadrado, todas iguais. Acabou a conversa na porta, as quermesses... agora o vizinho é a televisão”

Eliana Ruth Gomes da Silva, 53, voluntária do GEMPAC.

Imagens da instalação fotográfica “Entre”¹

Terra Devastada

Vejo um outdoor de uma construtora importante da cidade. A imagem apresenta uma aglomeração de prédios, uns montados sobre os outros numa clara alusão ao novo skyline de Belém. Seria cômico se não fosse trágico: o velho e desgastado modelo desenvolvimentista dos anos 70, década cheia de militares ditando uma nova ordem, ainda impera como símbolo de bem estar, felicidade e arrojo em pleno século 21. Segundo as construtoras, são todos planejados sob o conceito de prédio inteligente, porém o que podemos constatar é que juntos, constroem uma cidade ignorante cujo apagamento de sua identidade física, geográfica e até urbana se mostra quase irreversível.

Os arranha-céus de Nova York sempre fascinaram o mundo como o modelo ocidental de progresso. É inegável a imponência de um Empire State e de tantos outros edifícios altos em estilo Art Deco na ilha de Manhattan. O horizonte high tech de Tóquio também impressiona pelo rigor futurista. Até mesmo São Paulo, que enfrenta ainda uma constante destruição, possui em sua paisagem muitos prédios cuja arquitetura moderna mantém um charme irresistivelmente retrô. Porém devemos considerar que são cidades em que o clima frio ou temperado favorece certa adequação ambiental com o meio urbano.

Em Belém, o modelo de arranha-céu emplacou graças a uma combinação desastrosa de ganância e falta de formação. Quente e úmida sempre, Belém mantém a média de 30 graus o ano inteiro. As construtoras não propõem projetos com soluções integradas ao ambiente equatorial de Belém. Não se pensa em prédios mais baixos, com projetos paisagísticos, respeitando o desenho de cada bairro e principalmente a casa de seu vizinho, seja ele de qual classe for. Quando um prédio de 30 ou 40 andares ergue-se na cidade, ele projetará uma sombra gigante sobre quintais e áreas ensolaradas cujo ecossistema nunca mais se recuperará. O modelo do novo pelo novo vem soterrando literalmente toda uma cidade rica em arquitetura antiga e historicamente integrada ao meio ambiente.

A idéia de cidade com arranha-céus como símbolo de prosperidade demonstra a total falta de informação e responsabilidade sócio-ambiental de quem pensa, projeta e comanda a construção de todos esses paredões espelhados com nomes estrangeiros. Os nomes de alguns são até constrangedores, pois com o clima radical da cidade, vemos um “Beverly Hills” descascado e mofado pelo limo das chuvas

constantes. Ou um “Palm Springs” com sua fachada toda lajotada com cara de banheiro. Neste ambiente equatorial, a tentativa de copiar os modelos novaiorquinos é desastrosa para a cidade. Mas não para uma elite que se sente protegida dentro de seus carros e apartamentos e que não sente a necessidade de relação com a rua, com o espaço público, rico em sua diversidade cultural. Os profissionais do setor imobiliário certamente já visitaram Paris, Florença, Buenos Aires ou Amsterdam. Cidades que fizeram de seu patrimônio uma fonte econômica poderosa para seu desenvolvimento. Visitaram mas não perceberam. Não absorveram o sabor destas cidades. Foram incapazes de ver a sua cidade dentro destas cidades, destes outros modelos de urbanidade.

Belém está exterminando a coisa mais importante que possui para um futuro auto-sustentável: o meio ambiente urbano bem desenhado por sua arquitetura histórica. Os alunos de arquitetura despejam quilos e quilos de maquetes de prédios todos os semestres em seus trabalhos e teses nas faculdades. É só isso que eles sabem fazer? É só isso que eles aprendem com seus professores? É esta cidade que se impõe de modo cruel sobre bairros como a Campina, hoje massacrados pelo poder público e pela elite que comanda o modelo setentista.

Infelizmente, estamos nos apagando do mapa em um processo muito acelerado de destruição do patrimônio material como um espelho da perda dos valores imateriais. A degradação dos antigos bairros como a Campina é o outro lado desta cidade que se ergue mesquinha e arrogante do alto de seus edifícios inteligentes. O apagamento dos bairros históricos tem relação direta com o modelo vertical. Aliás, a única função benéfica que os antigos bairros oferecem para as áreas de verticalização crescente da cidade é a de servirem de paisagem, de horizonte. Ou seja, como não há edificações altas nos bairros antigos, eles funcionam como horizonte aberto para as vistas de quem mora nas torres de Belém.

O Bairro da Campina reúne, em seu espaço físico, possibilidades muito ricas de integração social, cultural, mantendo uma convivência plural e dinâmica da cultura histórica e urbana de Belém. Apesar disso, vem recebendo do poder público municipal uma total indiferença. Sem nenhum projeto eficaz de revitalização, manutenção e fiscalização que considere o seu conjunto, a Campina está sendo dominada pelo descaso nos últimos 10 anos. As casas do bairro estão sendo destruídas ou modificadas sem que haja nenhum

controle e orientação sistemática por parte dos setores de patrimônio histórico. Conjuntos harmônicos inteiros estão sendo postos abaixo. As fachadas, quando não desaparecem, se transformam em caricaturas do que foram, pois muitas vezes, são mal acopladas a um segundo andar construído ilegalmente. Isso tudo representa o apagamento das identidades e o tratamento displicente dado aos seus moradores pelo poder municipal. Não há uma campanha contra o lixo. Não há um trabalho diário sobre a importância histórica e o potencial turístico e econômico do bairro. Não há uma integração possível entre moradores e poder público. Não há vontade política. O bairro da Campina, com suas calçadas quebradas e irregulares, é o reflexo da situação generalizada que se observa em Belém: uma cidade cujo potencial e herança histórica estão sendo vencidos pela ignorância no trato das questões ambientais e valores de cidadania.

Os estacionamentos se proliferaram, criando cicatrizes no mapa urbano, pois o espaço ocupado por eles abrigava em outros tempos sobrados e quintais arborizados por onde a cidade respirava. Os muros que protegem os estacionamentos ainda revelam as marcas nítidas de portas e janelas que foram tapadas com tijolo e cimento. Uma coleção de casas mortas que sinistramente se impõe como obstáculo ao fluxo de um pensamento inteligente, de uma dinâmica social sem segregações, de uma convivência saudável entre o público e o privado, de uma relação feliz com a cidade.

Os moradores da Campina resistem. Eles são os únicos responsáveis ainda pela rica diversidade cultural e pela boa convivência no ambiente do bairro, mas encontram-se cada vez mais desamparados pelo poder público municipal que não enxerga sua característica mais preciosa: sua capacidade de integração sem os territórios sociais impostos pela segregação econômica.

Mariano Klautau Filho

Fotógrafo, pesquisador e professor. Como artista, atua em projetos sobre memória e paisagem urbana. Exposições no Brasil e exterior. Ensina fotografia na Universidade da Amazônia- UNAMA no Curso de Artes Visuais e Tecnologia da Imagem, e História das Artes Visuais no IESAM no Curso de Multimídia. Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC de São Paulo. Morador da Campina

¹ Imagens da instalação fotográfica “Entre” selecionada para a Bienal de Havana, apresentada na Bienal do Fim do Mundo no antigo Presídio de Ushuaia na Patagônia argentina e no Arte Pará 2006 no antigo Necrotério no Mercado do Ver-o-Peso em Belém.



“Olho pra tudo isso e sinto um vazio de mim. Nem sei contar. Estou passando, vou sumir também... eu sei. É isso mesmo. Por favor, não diga quem eu sou...”

Entrevista com um morador da Campina-maio/2007

Pedra-caminho

Uma história do Theatro da Paz

Quantas pedras são necessárias para se assentar a história de uma cidade?

Quantas alicerçaram o projeto lusitano de conquista e planejamento da Belém colonial? Belém, feito o movimento da pedra lançada no centro da água, expandiu-se continuamente, simetricamente, a partir do Forte do Presépio, seu norte, seu ponto focal, no encontro das águas do rio Guamá e da Baía do Guajará. Um modo de construir desenhando a cidade no próprio chão, matematicamente, uma escola portuguesa de arquitetura e urbanismo, como bem assinala a arquiteta e historiadora Renata Malcher de Araújo em extenso trabalho sobre as cidades da Amazônia no século 18¹.

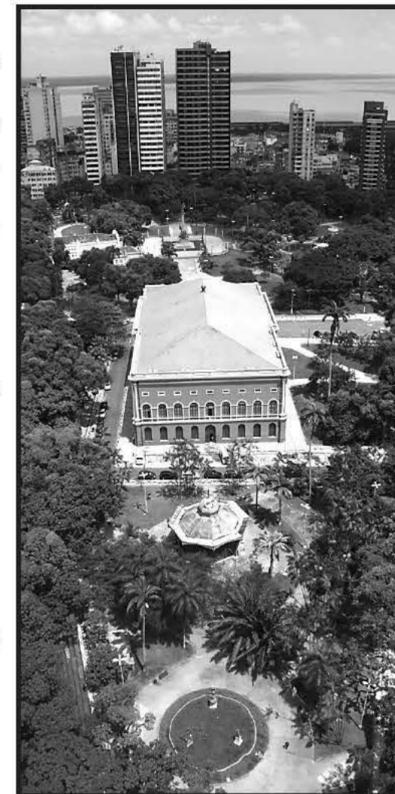
Definiram-se nesse processo, entre os séculos 17 e 18, dois sítios estratégicos: a Cidade e a Campina, conformando os espaços da política, da administração, da Igreja e do comércio – este último, mais especificamente, uma vocação urbana da Campina.

Mas a história que será narrada aqui é a de uma pedra e seu caminho. Uma semântica drummoniana às avessas, pois não se trata da pedra-obstáculo, mas de um monumento, o Theatro da Paz, que simboliza a expansão da cidade, o avançar dos caminhos por sobre a Campina, para o interior do território. A referência simbólica vai buscar o dia 3 de março de 1869, quando foi registrada, na Repartição de Obras Públicas do Governo Provincial, a ata de lançamento da pedra fundamental do edifício². Portanto, uma pedra que é de papel, onde se escreve uma narrativa de contrastes.

A edificação do Theatro da Paz e a criação das pinturas artísticas de sua sala de espetáculos, objetos de minha pesquisa de mestrado em andamento³, são processos iniciados durante Império, adentrando a República. Mas por todo o século 20 o prédio foi alvo de obras de menor ou maior vulto, como a já mítica intervenção realizada durante o governo de Augusto Montenegro (1904-1905), que deu ao edifício as feições que possui até hoje.

Inaugurado em 15 de fevereiro de 1878, o teatro-monumento materializa as aspirações da elite paraense de pertencimento à modernidade, representada neste caso pela assimilação de bens culturais europeus, como o gosto pela ópera, e a idéia de que a criação de instituições, como museus⁴ e teatros, é condição para se entrar no projeto civilizatório em curso no mundo ocidental. Assim, o teatro foi projetado justamente na área para onde fora deslocado o centro de Belém com a decadência da Cidade Velha: o popularmente conhecido Largo da Pólvora (oficialmente Praça Dom Pedro II, mais tarde Praça da República), que seria a área de convergência de símbolos arquitetônicos e urbanísticos da modernidade em Belém, acenadamente com o advento da República em 1889. A partir desse período haverá um maior controle do espaço urbano, com uma política articulada entre Estado e Municipalidade de provisão de infra-estrutura urbana, com a construção de prédios públicos, arborização de ruas e praças, criação de boulevares, estabelecimento de códigos de uso do espaço urbano, etc. Resumindo: o aformoseamento da cidade, como se lê em documentos oficiais do período, e a regulação de condutas.

A construção do teatro é, portanto, uma questão de Estado. Mas seu assentamento ainda se dá na tessitura urbana herdada do período colonial, com o processo de arruamento seguindo uma perspectiva radiocêntrica, que tem seu foco no Forte do Presépio, como informa Araújo⁵.



Praça da República

O procedimento metodológico se seguiria também com a abertura sucessiva de mais alguns eixos na Campina, até onde as condições do terreno alagado permitiam e o crescimento populacional demandava. O processo foi naturalmente feito no tempo, mas não pode ser pensado sem a idéia implícita de um desenho claramente regulado para o todo urbano. (ARAÚJO, 2006, p. 18)

Assim, de forma livre, vislumbra-se nesta pesquisa o desenho de um “Caminho da pedra”, que começa no forte, avança o bairro da Cidade, adentra a Campina e segue pela avenida 15 de Agosto (atual avenida Presidente Vargas) até a altura do Largo da Pólvora, onde o teatro é o horizonte. Um caminho que incide em grande parte sobre o trajeto do Cirio de Nazaré. No entorno da edificação vêem-se teatros, hotéis, clubes, cassinos, cafês-concertos e outros pontos de diversão da burguesia e da classe média. Por essa diversidade e por movimentar a vida intelectual e artística, o Largo da Pólvora ficou conhecido como o Montmartre paraense⁶, uma referência ao famoso bairro boêmio parisiense, uma interpretação

regional do significado da capital francesa no imaginário ocidental como modelo civilizatório, na segunda metade do século 19.

Prosseguindo no caminho, o próximo passo é entrar no teatro, chegar à sala de espetáculos e, finalmente, observar as pinturas artísticas do teto e a do telão do palco, o chamado pano de boca (de cena). A primeira é de autoria do italiano Domenico de Angelis, que organizou um grupo de artistas italianos e brasileiros para dar conta da empreitada. A pintura, inaugurada em 1890, compõe-se de quatro cenas, nas quais o artista revê a mitologia greco-romana, associando-a a elementos míticos regionais. O telão é uma alegoria de celebração à República, pintada certamente pelo pernambucano Crispim do Amaral, sendo confeccionada em Paris e inaugurada em 1890. Não vou aqui fazer uma abordagem ampla das pinturas por se tratar de uma pesquisa ainda em processo, mas devo adiantar que trabalho na tentativa de buscar nova documentação que confirme a autoria do brasileiro sobre o projeto de pintura do pano de boca, autoria sempre atribuída ao cenógrafo Eugène Carpezat, que possuía um atelier na capital francesa.

A perspectiva em que o teatro e as pinturas são aqui situados é a de que cidades, monumentos, edifícios, documentos textuais ou imagéticos, entre outras fontes, são inscrições humanas no tempo, articulam, escrevem a história e são representações de grupos sociais em dada temporalidade. No caso do Theatro da Paz e suas pinturas, representações políticas de uma elite letrada articuladora de um projeto de modernidade na Belém que se desenvolvia na esteira da economia proveniente da exportação da borracha. Elite consumidora de bens culturais afinados aos padrões europeus, condição para se viver essa modernidade.

Ofícios da administração do Theatro da Paz pertencentes ao Arquivo Público do Pará, mensagens e relatórios de governo do acervo da Biblioteca Pública Estadual Arthur Vianna são documentos inequívocos da atmosfera política que envolveu a construção do teatro e a contratação das pinturas artísticas. Além disso, pareceres técnicos sobre as pinturas e a permanente necessidade de reformar o teatro formam um corpo discursivo sobre a estética e a necessidade dessa representação. No caso do pano de boca, primeira representação pictórica republicana na capital do Pará, existe a clara finalidade pedagógica de estimular o sentimento cívico, reunindo símbolos nacionais alinhados à imagem de Marianne, símbolo feminino da liberdade, remontando à Segunda República Francesa, de 1848.

Representações num espaço público que, após 1889, passaria por transformações para se tornar a Praça da República e ganhar, em 1897, o conjunto escultórico em homenagem à República⁷. Espaço que a população trataria por muito tempo como Largo da Pólvora, onde outrora houvera um depósito de pólvora, num amplo território de enfrentamento chamado Campina, onde as pedras inscrevem a história.

Rose Silveira

Jornalista e mestrandia em História Social pela PUC-SP.

¹ ARAÚJO, Renata Malcher de. As cidades da Amazônia no século XVIII: Belém, Macapá e Mazagão. Porto: FAUP Publicações, 1998.
² ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO PARÁ. Ata do Lançamento da Pedra Fundamental do Theatro de Nossa Senhora da Paz. Belém, PA: Repartição de Obras Públicas da Província do Pará, 3 mar. 1869, caixa n. 300.
³ “Pinturas artísticas do Theatro da Paz – Cultura e representação em Belém na transição entre o Império e a República – 1882-1890” (título provisório) para o Programa de Estudos Pós-graduados em História da PUC-SP, sob a orientação da professora Estefânia Fraga.
⁴ Processo semelhante vai ser percebido com a criação do Museu Paraense (atual Museu Paraense Emílio Goeldi), em 1860. Cf. CRISPINO, Luís Carlos B.; BASTOS, Vera B.; TOLEDO Peter Man de (Org.). As origens do Museu Paraense Emílio Goeldi – Aspectos históricos e iconográficos (1860-1921). Belém: Paka-Tatu, 2006.
⁵ ARAÚJO, Renata Malcher de. O presépio da Feliz Lusitânia. In: _____. Feliz Lusitânia: Forte do Presépio, Casa das Onze Janelas e Casario da Rua Padre Champagnat. Belém: Secretaria Executiva de Cultura, 2006. 502 p. (Série Restauro, v. 4), p. 11-19.
⁶ HATOUM, Milton e NUNES, Benedito. Crônica de duas cidades: Belém e Manaus. Belém: Secretaria Executiva de Cultura, 2006, p. 33.
⁷ Cf. COELHO, Geraldo Mártires. No coração do povo. O monumento à República em Belém – 1891-1897. Belém, PA: Editora Paka-Tatu, 2002.



Rua Carlos Gomes. Edifício Peixoto da Costa



“Eu aprendi o ofício de sapateiro com um mestre. Queria trabalhar e ele me ensinou, eu tinha 7 anos. Gosto muito do que faço e acho uma pena não ter pra quem ensinar, porque tudo tá ficando industrial, descartável, com essa tal de globalização, e o sapato também. Hoje as coisas são feitas pra não durar. E ninguém quer perder tempo consertando as coisas, é tudo feito pra se jogar fora e comprar outro.

Pra Campina vim há 45 anos, gosto do bairro, das pessoas e ainda tenho clientes. Aqui sempre foi um lugar bom de trabalho, de convivência, os problemas começaram quando o Governador Alacid resolveu fechar a Zona, que sempre existiu e nunca perturbou ninguém. Aí sim, virou uma 'zona' mesmo.”

Tadeu da Conceição Cardoso,
67, trabalha na Campina
sapateiro

A saudade

e a capacidade tranqüilizadora das lembranças e dos esquecimentos ou o que vale é lembrar ou o vale é esquecer...

Uma saudade. O que seria apenas uma saudade? Como se constrói a história de uma saudade. O que constitui uma saudade? De que é feita a saudade? Sentimento sutil, delicado, muitas vezes, porém, forte e doloroso. Saudade do que foi, do que sentiu, saudade de um cheiro, de um encontro, de uma lembrança. Um rosto (sem rosto), nossa capacidade de formar uma imagem na lembrança é remontada aos pedaços, do modo com que vemos fotografias, assim vagamos; e a saudade do que não foi vivido... E, neste espaço “vago”, criamos uma outra história provável, uma ficção. No território da saudade, o tempo irreversível é suspenso e assim podemos retomar a um amor antigo, a um amigo ausente, a uma fotografia que não feita, a aquilo que não pôde ser vivido. O que importa, neste caso, a realidade? A quem iria interessar a realidade? Quando constituímos uma imagem, neste território, seja ela falsa ou verdadeira, nos deparamos com a origem do que seria uma imagem. Segundo Dietmar Kamper, este sentido se dá quando ela tem a finalidade de encobrir a ferida da qual os homens se originam. Porém, essa finalidade é inconversível e toda falsa lembrança recorda também (...) (apud, WULF, 2000). Assim quero contar-lhes uma história breve:

Desde quando comecei visitar o asilo, procurava por duas mulheres que diziam serem as mais melancólicas. Mas sempre nosso encontro era adiado, ou porque estavam separadas, ou porque estavam no meio das outras, o que me impedia de ouvi-las, falando de suas vidas. Mas, nessa tarde, havia estado no quarto de dona Luíza e quando saí, caminhei até o salão onde ficam muitos sofás (onde sempre estão todas sentadas umas ao lado da outra). Elas estavam lá, só elas duas e mais ninguém. Eu me aproximei, elas conversavam. Ao sentar junto delas, dona Angelina olhou forte bem dentro dos meus olhos, como se quisesse me reconhecer, como se houvesse me reconhecido, mas depois voltou o rosto de novo para dona Julieta. Eu não era quem ela esperava. A Angelina falava com a amiga sobre como iria fazer para telefonar, para poder voltar a sua casa:

— A empregada deve vir me buscar... Não dá para eu ligar, o telefone de casa está mudo, e aqui elas não sabem o número de lá... Elas devem estar preocupadas comigo...

Julieta responde:

— Dá o número do telefone que a irmã liga, dá o número do telefone, Angelina!...

— Eu me arrependi de ter vindo... Não devia ter vindo, agora não tenho dinheiro para voltar. A empregada da minha casa é enjoada, ela quer mandar em tudo, mas a minha mãe trata elas muito bem, dá presente, mas ela quer mandar em tudo... Eu não avisei a minha família que estou aqui... A minha mãe é boa com as empregadas, ela sempre chega trazendo presentes, um vestido e já sabendo o número da roupa que elas vestem só de

olhar e ela diz: “olha fulana o que eu comprei pra ti...” Elas ficavam alegres que só vendo. Lá em casa elas são tratadas como nós, sentam na mesa e tudo... Eu não quero dormir aqui... Como eu vou agora para minha casa? Estou ficando afrita... Aqui não dá lugar para todo mundo, onde eu vou dormir?

Julieta responde:

— Você vai dormir aqui, você dorme aqui, não lembra? Você dorme no meu quarto... Fica calma, você vai jantar uma sopa, depois você vai embora, a gente pede para a irmã telefonar...

E a Angelina volta a falar de novo:

— Mas eu estou preocupada, eles não sabem que estou aqui... Eu não quero dormir aqui... A minha mãe vai ficar preocupada, se eu não chegar... A minha irmã mais velha aprendeu a dançar... Dançava bonito

E ela continua:

— Eu preciso ir embora... Não sabia que se viesse, ia ficar aqui... Estou com medo... Não sei o caminho de volta... Não sei voltar, não sei voltar... Vamos embora Julieta!... Na minha casa, cada uma de nós tem um quarto...

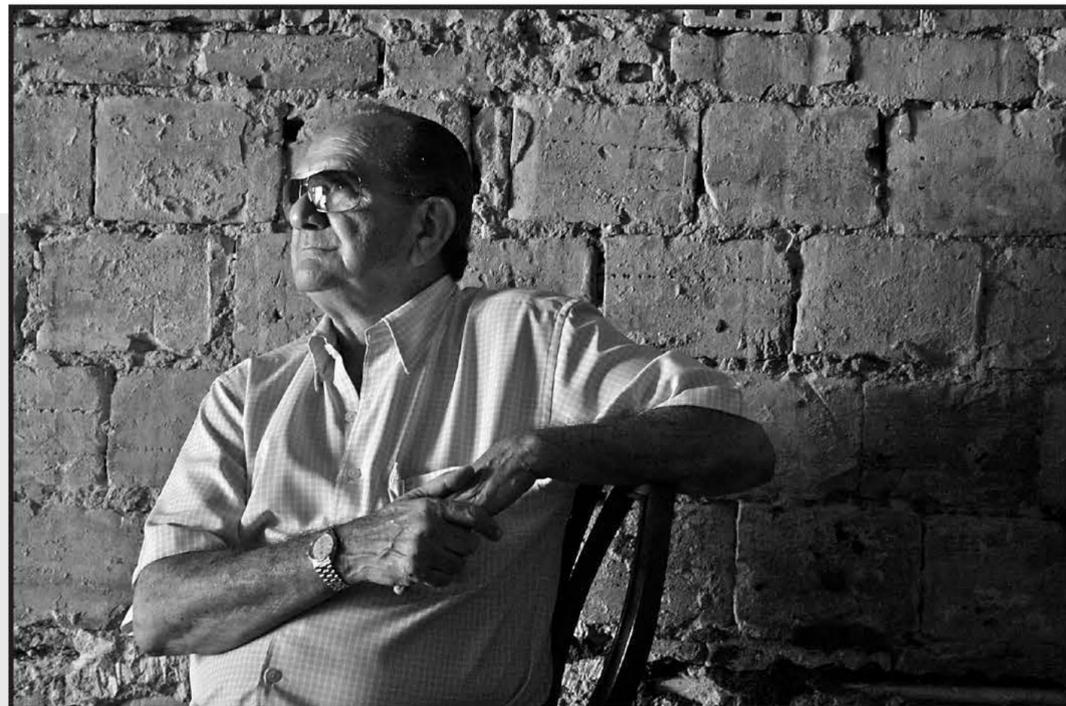
Dona Angelina e dona Julieta falam como se estivessem, ali, de passagem, como se tivessem vindo fazer uma visita e ficaram para o almoço, para o jantar, ficaram pelo resto de suas vidas. Lembram-se de quem foram, mas não de quem são hoje. Não sabem quando chegaram, nem há quanto tempo estão ali, muito menos, quanto tempo mais irão ficar. Devem, decerto, permanecer mais tempo do que fora previsto por elas mesmas, quando chegaram ao asilo.

Suas memórias vagueiam, rastreiam... Elas vão e vem nas suas lembranças sucessivas, transitam como se estivessem num labirinto. Em cada virada, surge um caminho. Um mesmo caminho... E retornam, porque nessa vida, que muitas vezes, é como um sonho, o que vale é lembrar, sempre que possível, sem uma ordenação sem uma seqüência, sem um sentido. O tempo em que vivem é um tempo feito dos seus esquecimentos, não há mais espaço para tentar viver o que não foi vivido, mas reviver o que foi vivido como uma 'nova experiência', recriando outros caminhos para as lembranças — que sobraram - falsearem e escamotearem um final diferente do já conhecido. Um amor, um desencontro, uma espera, um desejo, uma saudade, uma imagem, uma vida... O que vale realmente é lembrar, lembrar. Esquecer é como a morte, pois tudo o que ficou gravado nos seus corpos ao longo de mais de oitenta anos será enterrado, sufocado, soterrado... São histórias que irão com elas e, as memórias que um dia foram, deixarão de ser...

Cláudia Leão

Fotógrafa, pesquisadora





“Meu pai era português, de Braga. Deve ter chegado aqui, lá por 1925, eu acho. Veio naquele navio Ilari, pegou tifo e ficou uns dois anos no Rio de Janeiro, até se recuperar. Para Belém veio à convite de um tio que já morava aqui. Primeiro trabalhou com esse tio, depois comprou um bar, o Bar Peixoto. Ia tocando o bar e estudando eletrônica por correspondência, era um dos cursos que o Instituto Universal oferecia. Até que se formou, veio a guerra e começou a dar muita confusão nessa área aqui, por causa dos fuzileiros que desciam no porto e vinham pra cá fazer arruaça. Então, ele resolveu fechar o bar e abriu essa loja, que existe até hoje e foi a primeira no norte do Brasil em Eletrônica. Era um sucesso!

O negócio cresceu e ele mandou buscar o irmão dele em Portugal, o José Peixoto. Esse prédio aqui tem o nome dele, porque ele comprou toda essa área. Antes, tinha uma horta, um terreno onde a Universidade de Samba “Boêmios da Campina” ensaiava. Foi um tempo bom, muito animado, aqui na Campina. Tinha bares tradicionais: o Biriba, Acapulco, Flórida, Cascatinha, o do Zé Grande. Estudei no Moderno, no colégio Fênix e no Cacheral Paraense. Aqui tinha a nossa turma de amigos, protegíamos as meninas na Zona quando chegavam os marinheiros querendo desarrumar. Era um tempo bom!

Orlando Peixoto, 70 anos, nasceu na Campina, empresário



“Aprendi com meus pais a lutar pela vida. Já fiz de tudo e agora trabalho aqui na Praça da República há mais de 25 anos, a praça do coração do nosso Pará, com o Teatro da Paz que é um orgulho pra gente, né? Pena que tudo esteja assim tão sujo, meio abandonado, sem segurança, é uma dó, porque é uma área da cidade muito linda. E eu adoro esse serviço que faço aqui porque é uma comunicação. Gosto de lidar com o público: alta e baixa sociedade. Aqui conheço todo mundo, gente culta, gente simples, artista, empresário, cantor, jogador de futebol, todos gente muito boa. Só o que falta é zelar mais por todo esse patrimônio. Porque a vida é essa, tudo pode dar certo, Deus é reto, a gente é que faz os desvios!”

Florivaldo Leite Farias, 54, paulista, guardador de carros da Praça da república.



“Sai de casa com 14 anos. Fui vítima de abuso e violência sexual dentro da minha família. Por isso nunca mais voltei.. Sai em 1958 da Paraíba, fui para o Rio Grande do Norte e Fotaleza, onde era dançarina de cartão da boate Guarani. Depois vim pra Belém, para a casa da Madame Bibi, na Campina.

Fui feliz aqui. Vivi a boemia, fui amante de intelectuais, gente da alta sociedade, e me orgulho disso. Tive amores, fui mãe, convivi com gente importante. Foi aqui que aprendi a ler e escrever, fui alfabetizada por um grupo da Igreja Católica e mais tarde aprendi com os gringos que freqüentavam a zona a falar japonês, inglês e espanhol. A zona foi minha escola. Aqui formei meu caráter: sou fiel e romântica.

Aprendi com a vida a respeitar a sociedade da forma que ela é e a lutar. Por isso fundei a Rede Brasileira das Prostitutas e o Grupo de Mulheres Prostitutas do Estado do Pará, porque cada um de nós tem sua dignidade, seu ofício. Fui a primeira prostituta do Brasil a disputar uma eleição, com muita dignidade. O slogan era ..”Vote na mãe, que nos filhos não deu certo, e puta é a vida que a gente leva”.

Vivo e trabalho na Campina há quase 50 anos. Isso aqui era um bairro lindo, com belos casarões, ruas que cheiravam a perfume francês e laquê. Hoje é uma degradação. Muita violência, lixo, pobreza, gente louca abandonada nas ruas, mendigos, o patrimônio histórico caindo. A gente tenta fazer alguma coisa, eu mesma já tentei desenvolver uma campanha de preservação do meio ambiente nessa área, mas é difícil, falta um olhar do poder público pra tudo isso que está acontecendo. Esse é um bairro central e parece que todos os problemas se potencializam aqui, alguém tem que tomar uma providência. Fico triste com o que vejo hoje, sinceramente! É isso.”

Lourdes Barreto, prostituta e ativista política, 65 anos.



“Nós somos uma família de 11 irmãos. Meu pai vendia banana e a gente precisava ajudar. Então, uma vizinha que fazia tapioca me perguntou se eu não queria vender pra ela. Eu tinha 7 anos. Bom, foi aí o início... Comecei com a tapioca da vizinha, mas vendi de tudo na vida: camarão, pupunha... Mas, eu gosto mesmo é da tapioca, que não tem safra, é todo dia. E foi assim que sustentei toda a minha família.

Pra Campina eu vim por causa do Ver-O-Peso. Baixava meu tabuleiro na Av. Portugal. Até que um dia veio a fiscalização e eu tive que correr deles. Então, dei de cara com a Campina. Nesse tempo eu já devia ter uns 9 ou 10 anos. Aí, gostei do lugar, da freguesia e não sai mais daqui. Já tem mais de 30 anos... Já vendi tapioca para umas 3 gerações, para mim é praticamente uma família.

Só que antigamente a Campina era um bairro muito bonito. Tinha as casas grandes, os azulejos, só coisa fina. Hoje em dia deixam cair a casa pra renovar. É...foi um tempo bom, dá saudade.”

Coracy Pantoja Chaves, 47 anos, natural de São Sebastião da Boa Vista/Marajó, vendedor.



Porões

cenários de memórias

A sociedade constrói seu patrimônio legendo objetos, tradições, lugares e outros traços simbólicos do passado e do presente, como forma de identificar características e constituir suas fronteiras. Esse processo se desenvolve em diversas instâncias sociais e, também, nas ações educativas, sejam estas formais ou informais, entendendo-se a educação como uma prática sociocultural.

Numa sociedade dividida em classes, o processo de patrimonialização é um campo de tensões, uma vez que os interesses das classes sociais que a compõem são diferentes. Neste sentido, pode-se observar que muitos bens culturais de uma cidade não são reconhecidos como tais pelos seus moradores. Na maioria dos casos, o patrimônio não é reconhecido porque a população não se identifica com ele, e isto se deve à sua não participação nas definições e decisões das políticas públicas.

A educação patrimonial é o termo que designa atualmente as ações que visam difundir e proteger o patrimônio cultural, de modo que a sociedade possa reconhecê-lo e dele usufruir. Contudo, toda ação educativa é uma intervenção social e nem sempre os interesses a que servem se apresentam claros nos programas de educação patrimonial, cujas leis que a regem ainda são imprecisas.

Numa perspectiva crítica, o papel da educação é fazer pensar, é criar condições de emancipação e, neste sentido, a educação patrimonial é um desafio que consiste em mobilizar e mediar ações capazes de instigar os atores sociais a protagonizarem os processos de patrimonialização, interferindo nas definições e decisões das políticas culturais.

Pensando nos lugares onde essas relações ocorrem, pode-se dizer que todos os espaços são culturais e educativos uma vez que a cultura e a educação são processos intercambiantes que se constroem nas relações sociais. Assim, a rua, a escola, a igreja, o museu e muitos outros lugares por onde as pessoas circulam e se encontram são espaços culturais. Mas, o que dizer das casas cujas moradores abrem os porões para dialogar com outros moradores do bairro e com a cidade?

Narrativas históricas vêm sendo construídas nesses porões, tornando-os espaços singularizados. Numa casa centenária do bairro da Campina, em Belém, um porão – o Teatro Porão Puta Merda. Lugar pulsante, no qual cada compartimento revela uma surpresa. Papagaios soltos palreando numa janela que se abre para o jardim acolhedor, cheiro de café exalando da cozinha, uma sala de livros e mais livros dispostos em suas respectivas estantes, um teatro de brinquedo como aqueles que existiam em algumas casas de antigamente, palco à italiana e cortinado preto, sempre pronto para abrir a cena.

Noutro compartimento, o espaço/laboratório onde acontece a cena “Em Carne e Osso”. Ali, palco e platéia, a pequena arquibancada para o público formado de moradores do bairro e de outros convidados, lembra as estivas que ligam as palafitas tão comuns nos bairros periféricos de Belém. O palco é todo o espaço que circunda as estivas/platéia onde circulam os atores em contato

direto com o público, previamente inscrito para ver o espetáculo.

Os adereços de cena são os objetos que cada atriz/ator recolhe de suas memórias pessoais e com os quais vão compondo o espetáculo/laboratório, termo escolhido porque o processo de encenação é objeto da tese de doutorado da atriz, moradora dessa casa. Não existe, portanto, um texto previamente escrito, sua elaboração ocorre num processo rizomático em que os objetos de memórias trazidos de histórias de vidas particulares se transmitem em muitos outros e induzem à criação da cena.

O tempo do espetáculo é o breve tempo em que a memória não oficial da cidade emerge, memória de fatos e pessoas comuns submersa na água e na lama de onde brotam as palafitas com seus dramas cotidianos. Memórias que se desnudam, rasgam o manto da hipocrisia socialmente pactuada, incomodando a quem é, também, de carne e osso.

Noutra casa, outro porão, no qual, para serem fotografadas, as pessoas selecionam dos baús de memórias pessoais o figurino e adereços que irão compor seus retratos. Surge então nesse cenário, um diálogo estético costurado pelos relatos orais e histórias de vida que vão se revelando, carregados de emoções e afetos.

E assim, com suas paredes centenárias, um dia esse Porão recebe o baú antigo que uma moradora resgatou quando ia para o lixo. Noutro dia é outra moradora que chega trazendo os retratos de família, emoldurados pela singeleza de semblantes contraditoriamente sisudos. De outra feita, é a moradora que pede para ser fotografada numa janela, propondo a dialética do olhar e estar – eu olho quem passa e quem passa me olha, olho o mundo e o mundo me olha, estou neste lugar e o lugar está em mim.

Esses porões, outrora depósitos de objetos e lembranças empoeirados, re-surgem como lugares de memórias vivas e de educação patrimonial emancipadora. São espaços culturais não institucionalizados, abertos ao “diálogo com as novas formas de subjetividade contemporânea”¹, lembrando-nos em suas ações que todos podemos ser autores de nossa memória.

Os porões-cenários trazem o passado para o presente em recortes pessoais, alertando-nos de que a história não se encontra apenas nos livros e documentos oficiais, mas se compõe, também, dos relatos orais, das histórias de vida, dos objetos pessoais e de muitos outros signos cotidianos, ampliando-se e diversificando-se em inúmeras versões do passado, numa interlocução com o presente não menos polifônico.

Os Porões-cenários de memórias exercem assim o direito dos moradores de colocarem em diálogo os registros memoriais do bairro da Campina e de outros bairros de Belém e, desta forma, se desterritorializam, quebram fronteiras, invadem a cidade e por ela se deixam invadir.

Janice Lima
Educatora e pesquisadora



“Aqui, o leiteiro e o padeiro passavam de manhã cedinho na nossa porta... Até hoje, se fecho os olhos e penso no passado, ouço os sons, sinto os cheiros de um outro tempo.

A Campina sempre foi zona do meretrício, mas tudo era organizado, todo mundo tinha seu lugar e era respeitado. Era uma tranquilidade viver aqui porque a própria comunidade protegia o bairro. Por exemplo: a turma da Bailique defendia os moradores.

As casas elegantes, o carnaval, os Boêmios da Campina, o bar Tabajara, a pensão da Dona Maria, as brincadeiras de rua...queimada, amarelinha...

Lembro do início da televisão, tínhamos uma de ferro de 14 polegadas; e a vitrola de válvula? Era um sucesso, ainda tenho os discos...

Outra vida, outro tempo, com um certo romantismo na arquitetura e no comportamento das pessoas, uma aura de beleza e mistério que foi se perdendo. Agora é cada um por si, as pessoas foram perdendo a elegância, a gentileza e isso não é só aqui, é no mundo”.

Sônia Maria dos Santos Barbosa, 45, nasceu na Campina e Dona Guilhermina dos Santos Barbosa, 89 anos



“Nasci aqui. Sou do tempo do paralelepípedo. Não tinha esse asfalto quente, esse barulho. Aliás, não sei se você sabe, mas lá na rua do Theatro da Paz os paralelepípedos eram de borracha, que era pra evitar que o barulho atrapalhasse os espetáculos, quando as carruagens passassem, isso há muito, muito tempo... Cresci brincando de espiribol, piragarrafão, macaca...Pegando manga na praça da Bandeira, na cidade Velha. Na nossa turma de meninos tinham os Maués, o Américo Leal...Era uma infância saudável, uma juventude sem drogas, nem violência, no máximo a gente surrupiava e comia umas hóstias da igreja do Carmo. Aqui me casei, com a Inês. E trabalho nessa oficina há 35 anos. Conserto de tudo, mas sou conhecido mesmo é como Papai Noel. É que, no tempo do Natal, sou muito requisitado...E aqui, para todo mundo que você perguntar, é a oficina do Papai Noel”

Inês e Alberto João Maria, nasceram na Campina, comerciantes e artistas.

“Descobri essa casa onde moro, atualmente, olhando pela janela de outro prédio em que eu vivia também aqui na Campina. Ficava brincando de olhar os telhados, as cenas do bairro. Foi assim que comecei a namorar esta casa.

Passei uns anos fora de Belém e quando voltei, ela estava à venda. E aqui estou! Sempre quis uma casa com porão, para fazer teatro; relacionar-me com a vizinhança, com o espaço.

A Campina tem moradores antigos tentando sobreviver, nessa zona de passagem de todo mundo, da cidade.

No geral, sinto uma ação de ataque das pessoas com relação ao bairro e com quem vive nele, uma violência. E a maior destruição é a quebra do sentimento de pertencimento. É por isso que desejo fazer desse lugar onde vivo, trabalho e crio, um espaço de convivência, de relacionamento e trocas com a comunidade.. É importante depositar sentimentos nesse lugar.

Então, começamos a pensar na revitalização da Campina a partir de um triângulo de espaços artísticos instalados em porões ou não, como é o caso do Teatro Porão Puta Merda (instalado na minha casa), o U.Porão (instalado na casa do Léo Bitar) e o Espaço Cuira (instalado na Riachuelo esquina da 1ª de março) Aos poucos, tudo isso, está ajudando a comunidade a se rearticular. Parece prepotência a gente achar que chegando aqui vai mudar tudo. Sei que não é assim. Acho que a nossa ação nesse bairro serve como alimento, para que aquilo que sempre existiu, renasça.”

Wlad Lima, 45. Atriz, diretora de teatro e professora .



¹ Expressão usada pelo cientista social Alexandre Fernandes Corrêa, professor da Universidade Federal do Maranhão, no texto “Patrimônios, Museus e Subjetividades” in: www.pasosonline.org