



**UNIVERSIDADE FEDERAL OESTE DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA SOCIEDADE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA SOCIEDADE
MESTRADO EM CIÊNCIAS DA SOCIEDADE**

LILA ROSA DE SOUSA BEMERGUY

**IMAGENS VIVIDAS, IMAGENS HERDADAS: ÁLBUM DE REVELAÇÕES SOBRE
UMA CIDADE AMAZÔNICA**

**SANTARÉM-PA
2022**

LILA ROSA DE SOUSA BEMERGUY

**IMAGENS VIVIDAS, IMAGENS HERDADAS: ÁLBUM DE REVELAÇÕES SOBRE
UMA CIDADE AMAZÔNICA**

Dissertação apresentada à banca examinadora como
requisito para a obtenção do título de Mestra em
Ciências da Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Miguel Aparicio Suarez

**SANTARÉM-PA
2022**

LILA ROSA DE SOUSA BEMERGUY

**IMAGENS VIVIDAS, IMAGENS HERDADAS: ÁLBUM DE REVELAÇÕES SOBRE
UMA CIDADE AMAZÔNICA**

Dissertação apresentada ao Programa de
Ciências da Sociedade para obtenção do título
de Mestra em Ciências da Sociedade;
Universidade Federal Oeste do Pará; Área de
Concentração: Interdisciplinar

Data de aprovação: 04/11/2022

Prof. Dr. Miguel Aparicio Suarez – Orientador
Universidade Federal do Oeste do Pará

Prof. Dr. Alexandre Romariz Sequeira
Universidade Federal do Pará

Prof^a. Dra. Anelise De Carli
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^a. Dra. Luciana Gonçalves de Carvalho
Universidade Federal Oeste do Pará

SANTARÉM-PA
2022

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Sistema Integrado de Bibliotecas – SIBI/UFOPA

B455i Bemerguy, Lila Rosa de Sousa
Imagens vividas, imagens herdadas: álbum de revelações sobre uma cidade
Amazônica./ Lila Rosa de Sousa Bemerguy. – Santarém, 2022.
203 p. : il.
Inclui bibliografias.

Orientador: Miguel Aparicio Suárez.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Oeste do Pará, Instituto de Ciências da Sociedade, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Sociedade.

1. Imagem. 2. Fotografia. 3. Montagem. I. Suárez, Miguel Aparicio, *orient.* II. Título.

CDD: 23 ed. 779.098115



ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ao quarto dia do mês de novembro do ano de dois mil e vinte e dois, às 14h30min, no Campus Tapajós, através de videoconferência, instalou-se a banca examinadora de dissertação de mestrado da aluna LILA ROSA DE SOUSA BEMERGUY. A banca examinadora foi composta pelos professores Dra. Luciana Gonçalves de Carvalho, UFOPA, examinador interno, Dr. Alexandre Romariz Sequeira, UFPA, examinador externo, Dra. Anelise Angeli De Carli, UFRJ, examinadora externa, e Dr. Miguel Aparicio Suárez, UFOPA, orientador. Deu-se início a abertura dos trabalhos, por parte do Orientador, que, após apresentar os membros da banca examinadora e esclarecer a tramitação da defesa, passou de imediato à mestrandia para que iniciasse a apresentação da dissertação, intitulada "Imagens Vividas, Imagens Herdadas: Álbum de Revelações Sobre Uma Cidade Amazônica", marcando um tempo de 25 minutos para a apresentação. Concluída a exposição, o Prof. Miguel Aparicio Suárez, presidente, passou a palavra aos examinadores, para arguírem a candidata. Após as considerações sobre o trabalho em julgamento, foi **APROVADA** a candidata, conforme as normas vigentes na Universidade Federal do Oeste do Pará. A banca ressaltou a qualidade da dissertação, avaliada com louvor, e recomendou veementemente a sua publicação, bem com a realização de uma exposição do seu conteúdo. Foi reconhecido o seu valor para a memória da cidade, para a preservação de seu patrimônio e para a reflexão sobre o seu futuro, mostrando as potencialidades da contribuição da Universidade com a sociedade. A versão final da dissertação deverá ser concluída no prazo de trinta dias, contendo as modificações sugeridas pela banca examinadora e constante na folha de correção anexa, sob pena de a candidata não obter o título se não cumprir as exigências acima. Para efeito legal segue a presente ata assinada pelo professor orientador, pelos professores avaliadores e pela mestrandia.

Prof(a). Dr. Miguel Aparicio Suárez (orientador)

Prof(a). Dra. Luciana Gonçalves de Carvalho – UFOPA

Prof(a). Dr. Alexandre Romariz Sequeira – UFPA

Prof(a). Dr(a). Anelise Angeli De Carli – UFRJ

Lila Rosa de Sousa Bemerguy - mestrandia

PPGCS/ICS/UFOPA Campus Tapajós - Rua Vera Paz, s/n (Unidade Tapajós) Bairro Salé | CEP 68040-255
E-mail: ppgcs.secretaria@ufopa.edu.br



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO OESTE DO PARÁ
SISTEMA INTEGRADO DE PATRIMÔNIO, ADMINISTRAÇÃO E
CONTRATOS

FOLHA DE ASSINATURAS

Emitido em 04/11/2022

CERTIDÃO OU ATA DE DEFESA Nº 45/2022 - ICS (11.01.08)

(Nº do Protocolo: NÃO PROTOCOLADO)

(Assinado digitalmente em 21/11/2022 15:30)
LUCIANA GONCALVES DE CARVALHO
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
ICS (11.01.08)
Matricula: 9994290

(Assinado digitalmente em 21/11/2022 20:06)
MIGUEL APARICIO SUAREZ
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
ICS (11.01.08)
Matricula: 9992297

(Assinado digitalmente em 22/11/2022 19:56)
ALEXANDRE ROMARIZ SEQUEIRA
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 888.888.112-88

(Assinado digitalmente em 21/11/2022 17:10)
LILA ROSA DE SOUSA BEMERGUY
DOCENTE
Matricula: 202088882

(Assinado digitalmente em 21/11/2022 19:02)
ANELISE ANGELI DE CARLI
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 888.888.300-88

Para Vidal e Emir, que viram antes. Para os
que continuam vendo. Para Mauri e João,
minhas visões mais lindas.

AGRADECIMENTO

Agradeço ao tempo por ter concedido a chance de realizar esta pesquisa, que me conduziu a muitas viagens passadas e presentes, e não me deixou desistir de algum futuro. Ter nascido na Amazônia e em Santarém é um convite irrecusável para continuar.

Aos familiares, especialmente Milton, Mauri e João, agradeço por existirem e pela compreensão por tantas horas que precisei da solidão necessária para conseguir terminar.

A Emir, meu pai, agradeço por tanto zelo e dedicação na montagem do Balaio Santareno, e por ter me levado pela mão desde sempre nas andanças pela cidade. Meu avô, Vidal, pelo carinho e olhar atento. Minha mãe, Berenice, agradeço por estar aqui e compartilhar comigo esse momento.

Ao meu orientador, Miguel Aparicio, pela condução precisa nas horas decisivas, e suave para compreender as agonias. Um outro Miguel, o Chikaoka, também em outro tempo me conduziu ao caminho sem volta da paixão pela fotografia, e agradeço por isso, pela vida e por todos com quem pude nesses anos, dividir a alegria e a emoção de ver o mundo.

RESUMO

A presente pesquisa busca resgatar e identificar, sob o ponto de vista da imagem, as transformações urbanas na cidade de Santarém (PA), e montar um álbum fotográfico resultante dessas modificações. Os objetivos incluem investigar a imagem como forma de mediação com o mundo; produzir um modo de ver a cidade por meio da montagem visual e resgatar nos arquivos do Balaio Santareno, de Emir Bemerguy, e na obra de autores locais, histórias e acontecimentos sobre a cidade, conectando memórias associadas ao intervalo de tempo entre as imagens. As fotografias do acervo mostram a orla urbana de Santarém (PA) nas décadas de 1940 a 1970. Os mesmos lugares foram novamente fotografados, resultando em imagens comparativas com um olhar do passado, nas fotografias de Vidal Bemerguy, e um olhar contemporâneo, com intervalo de tempo de cerca de 50 anos. A investigação questiona qual é a cidade que temos atualmente, ao alcance dos olhos, e os acontecimentos que levaram a esse desenho. O ver por imagens e a sua utilização como resultado, e não somente como suporte da pesquisa, é o que se propõe, sob a luz de autores que refletem sobre o ato de olhar e o processo de apreensão do mundo pela imaginação, e que tratam a imagem técnica (fotografia) como um meio de produzir novas formas de ver. A montagem como recurso metodológico permite o resultado aberto ao expectador na construção de sua própria imagem da cidade.

PALAVRAS-CHAVES: Imagem. Fotografia. Montagem. Memória. Santarém (PA).

ABSTRACT

The present research seeks to rescue and identify, from the point of view of the image, the urban transformations in the city of Santarém (PA), and to assemble a photo album resulting from these changes. The objectives include investigating the image as a form of mediation with the world; produce a way of seeing the city through visual montage and rescue from the archives of Balaio Santareno, by Emir Bemerguy, and in the work of local authors, stories and events about the city, connecting memories associated with the time interval between the images. The photographs in the collection show the urban edge of Santarém (PA) in the 1940s and 1970s. The same places were photographed again, resulting in comparative images with a look at the past, in the photographs by Vidal Bemerguy, and a contemporary look, with an interval time period of about 50 years. The investigation questions which city we currently have, within the reach of our eyes, and the events that led to this design. Seeing through images and their use as a result, and not only as a support for research, is what is proposed, in the light of authors who reflect on the act of looking and the process of apprehending the world through imagination, and who deal with the technical image (photography) as a means of producing new ways of seeing. The montage as a methodological resource allows the result open to the spectator in the construction of their own image of the city.

KEYWORDS: Image. Photography. Montage. Memory. Santarém (PA).

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Mapa.....	24
Figura 3- Desenho sobre papel com palha de aço.....	25
Figura 3 - Sem Título.....	25
Figura 4 – Fotografia.....	25
Figura 5 – Desenho.....	25
Figura 6- Pintura.....	25
Figura 7- Fotografia- Daguerreótipo.....	25
Figura 8 – Desenho.....	25
Figura 9 - Álbum.....	83-124

SUMÁRIO

1	IMAGENS VIVIDAS, IMAGENS HERDADAS: PRIMEIRAS REVELAÇÕES.	11
1.1	Emir e Vidal.....	13
1.2	A pesquisa.....	17
1.3	A pesquisa e Georges Didi-Huberman.....	19
1.4	Área de estudo- mapa.....	24
2	DA MÃO À MÁQUINA	25
2.1	Homo Pictor	26
2.1.1	As janelas para ver.....	41
2.2	O que a imagem diz?	45
2.2.1	O cavaleiro que levanta o chapéu.....	50
2.2.2	Sintoma, montagem e imagem dialética.....	55
2.3	A máquina	63
2.3.1	O golpe no tempo e no espaço.....	66
2.3.2	Memória e sobrevivência.....	71
2.3.3	O que fazer com essas fotografias.....	74
3	ÁLBUM SOBRE UMA CIDADE	78
4	SANTARENICES- OUTRAS IMAGENS	120
4.1	Lugares	121
4.1.1	121
4.1.24	138
4.2	Pessoas	138
4.2.1	138
4.2.23	156
4.3	Progresso	156
4.3.1	156
4.3.19	169
5	POR FIM, UMA CIDADE	169
5.1	De onde vejo	169
5.2	A cidade que vi e mostro	171
	REFERÊNCIAS	176
	APÊNDICE	180

1 IMAGENS VIVIDAS, IMAGENS HERDADAS: PRIMEIRAS REVELAÇÕES

Os eternos poetas
À minha filha Lila Rosa, de quatro anos

Eu dei um anelzinho à Lila Rosa:
Só dois cruzeiros me custou a jóia...
Mas,...como ela está prosa!
Põe o tesouro contra a luz e chama
Toda a família para ver brilhando
A pedrinha vermelha!
Minha alma alegre em risos se derrama...
Por que somos, meu Deus, tão complicados?
Depois de adultos – sérios, educados-
Perdemos das crianças a poesia!
Não funcionam mais a fantasia
Que faz os pequeninos verem paraísos
Nas conchas, nos vidrinhos coloridos,
Em tudo pondo encantos e sorrisos!
[...]

(Emir Bemerguy, 6/6/1975)

Ao escolher o título desta pesquisa, duas palavras sempre rondavam: herança e imagens. Herança, porque meu pai, Emir Bemerguy, utilizava essa palavra não para se referir ao que deixaria de bens, mas sim a coisas que ele considerava valiosas, como o “anelzinho de dois cruzeiros”. Certa vez eu vi um caderno feito por ele, um “Dicionário de Rimas”, escrito à mão, e falei da minha admiração e do meu desejo de um dia poder tê-lo. No mesmo momento ele chamou minha mãe como testemunha e declarou solenemente: “Berenice, esse dicionário vai ficar para a Lila”. Essa lembrança é tão valiosa quanto o caderno, que guardo como um tesouro. Também herdei o “Balaio Santareno”, o qual detalharei a seguir. E as imagens, porque desde a infância, me fascinam. Meu avô paterno, Vidal Bemerguy, foi por alguns anos, fotógrafo, entre as décadas de 1940 e 1970, em Belterra e Santarém. Eu nasci em 1971, e quando convivi com ele, ainda guardava seus equipamentos e materiais de laboratório. E inúmeras vezes deixava, eu e meus irmãos, brincarmos de “sombra” com papéis fotográficos virgens. Escolhíamos objetos opacos que coubessem em cima de um pedaço, e no quintal o sol queimava rapidamente ao redor da forma, cuja marca poderia ser vista por alguns poucos

minutos, até o papel ficar inteiramente preto. Fazíamos fotogramas, que anos depois, nos anos de 1990, já em Belém (PA), eu fazia novamente em um laboratório fotográfico, mas a imagem não queimava, era fixada no papel. Quando vi pela primeira vez uma fotografia aparecer na bandeja do revelador, não consegui mais abandoná-la e toda a minha trajetória como artista e pesquisadora está associada a essa primeira revelação.

O primeiro contato com o equipamento, o laboratório fotográfico, foi no ano de 1995, na oficina de fotografia “Brincando com a luz”, ministrada pelo fotógrafo Miguel Chikaoka¹ em Belém (PA), na Associação Fotoativa², que atualmente tem sua sede no bairro da Campina, na capital, e continua sendo um polo que reúne os fotógrafos paraenses. Segui produzindo com a fotografia analógica, em preto e branco, porque me interessei pelo contraste de pretos, brancos e todos os cinzas entre eles, e as sombras, frestas de luz que fazem com que apareçam, muito mais do que pelas cores, que já estão sempre aqui, aos nossos olhos, no mundo, e nunca consegui fazer com que ficassem melhores na fotografia. Logo depois da oficina eu e mais alguns alunos fundamos um fotoclube, os “Aluzinados”. Com esse grupo, viajamos, fizemos algumas exposições e muito mais que isso, alucinados pela luz e pela aventura, o “Aluzinados” foi uma das melhores experiências com a imagem que tive, pelas andanças, os amigos, as trocas.

Nessas viagens, comecei a fotografar interiores de casas do Pará, nas cidades de Belém, Vigia, Bragança e Santarém, que resultaram numa série batizada de Cômodos. Com algumas dessas fotografias participei de salões coletivos, em Belém e outros Estados, como o Salão CCBEU Primeiros Passos, Salão Unama Pequenos Formatos, Salão Arte Pará, II Fotonorte, Panorama da Fotografia Paraense nos anos 80 e 90 e outros. O período entre 1995 e 2002 foi de intensa produção com a fotografia analógica. Depois, com a fotografia digital, veio a crise produtiva, porque não conseguia me adaptar ao equipamento. Em 2008 obtive uma bolsa de pesquisa e iniciação artística do Instituto de Artes do Pará (IAP), e desenvolvi o projeto “Fresta”, que também foi tema de uma monografia de Especialização em Comunicação Social concluída em 2008. O contato com a pesquisa começou a me interessar mais do que a própria produção pessoal de fotografias, e em 2009, já morando novamente em

¹ Miguel Chikaoka nasceu em Registro (SP), em 1950, e mora em Belém (PA) desde 1980. É fotógrafo, fundador da Associação Fotoativa e da Agência Kamara Kó Fotografias.

² A Associação Fotoativa é uma associação cultural sem fins lucrativos que desde 1984 atua em aprendizagem e prática da fotografia em Belém (PA).

Santarém, ministrei aulas de Introdução à Fotografia e Fotojornalismo no curso de Jornalismo do Instituto Esperança de Ensino Superior, quando pude aprimorar a leitura e a pesquisa.

Em 2010 tive acesso ao material “Balaio Santareno”, um conjunto de 37 (trinta e sete) pastas tipo catálogo organizadas por Emir Bemerguy, com material sobre temas diversos relacionados à Amazônia e Santarém. São recortes de jornais, de revistas, cartas, textos originais e outros documentos. Um livro índice com 270 páginas escritas à mão, datado de 1991, contém todos os temas em ordem alfabética, com suas devidas localizações nas pastas, numeradas e paginadas. Em duas pastas estão fotografias originais de Santarém, a maioria feitas pelo meu avô paterno, Vidal Bemerguy. As fotografias do Balaio resultaram no projeto “Olhares Cruzados”, também por meio de bolsa do Instituto de Artes do Pará, mostrado em exposição fotográfica no ano de 2011, em Santarém. Esse projeto é o começo da pesquisa que desenvolvo nesta dissertação, pois naquele ano também fotografei os mesmos lugares que estavam nas fotografias do Balaio, feitas entre 1950 e 1970.

Nesses anos de convivência com a imagem e a pesquisa, uma experiência foi fundamental para tomar posição e abrir os olhos, como ensina o filósofo Georges Didi-Huberman, um dos principais autores do marco teórico desta pesquisa. Foi em 2010, quando um de meus alunos de fotografia era totalmente cego, tendo perdido a visão aos 13 anos. Para enfrentar o desafio, resolvemos desenvolver um projeto de extensão, denominado “Um olhar na escuridão”. De posse de uma câmera comum, automática e de simples manuseio, ele fazia fotografias. A única regra era o clique na câmera ser feito por ele. O acompanhante apenas o auxiliava na locomoção nos espaços, garantindo sua segurança e na descrição do local. Ao sair algumas vezes para acompanhá-lo, percebi o quanto sua memória de sentidos o guiava. O resultado foram fotografias que traziam as suas percepções de distância, de combinações de cores, de lugares perdidos em sua memória. Com essa experiência, percebi que o ver está além do olhar, e muitas janelas se abriram. De algumas delas eu miro para o mundo, especificamente esse que me rodeia, a cidade de Santarém (PA), na Amazônia, para desenvolver esta pesquisa.

1.1 Emir e Vidal

Emir Bemerguy nasceu em Fordlândia (PA), no dia 4 de março de 1934, e morreu em Santarém (PA), em 13 de novembro de 2012. Filho de Vidal da Cunha Bemerguy e Maria

Raimunda Ribatejo Bemerguy, passou a infância entre Fordlândia e Belterra, pois seu pai, Vidal, trabalhava no projeto de Henry Ford, que pretendia fazer desses dois locais um polo de produção da borracha³. Quando o projeto entrou em decadência em Belterra, na década de 1950, Vidal mudou-se com a família para Santarém (PA). Emir estudou em Belém, capital do Pará, e formou-se em Odontologia, profissão que exerceu por trinta anos. Na faculdade conheceu Berenice, com quem se casou e teve seis filhos, sendo eu a última a nascer. Embora sobrevivesse como odontólogo, Emir se dizia poeta e “seresteiro”.

Ao longo da sua vida, escreveu cerca de 600 poesias reunidas em quatro volumes, um dos quais dedicado a Santarém, outro à sua musa, Berenice. Em vida lançou quatro livros (Aquarela Mocoronga, Momentos Poéticos, Diário de um Convertido, Santarenices). Escreveu um romance ficcional em prosa, “Maromba”, lançado em 2013, um ano após sua morte. Em 2014 foi editado o livro “Enquanto eu me lembro”, ganhador do prêmio de Literatura do Instituto de Artes do Pará, no gênero Memorialística. Foi parceiro musical do maestro Wilson Fonseca, o Isoca, geralmente compondo a letra, e Fonseca a melodia. Tocador de violão, cantava e participava de serestas em noites de luar, acompanhado de outros amigos tocadores e cantores. Manteve também um programa na Rádio Rural na década de 1970, intitulado “Poemas e Canções”, e por cerca de 20 anos foi cronista do jornal “O Liberal”, aos domingos. Enquanto pôde, ele escrevia diariamente.

Na convivência com ele, duas imagens são recorrentes: a escrita acompanhada do ruído das teclas da máquina de escrever, e a montagem do “Balaio Santareno”. Utilizava a mesa da sala e munido de tesoura, cola e uma lupa de aumento, passava horas organizando o material. Além do Balaio, montou algumas pastas especiais, como duas sobre ele mesmo, uma sobre ele e Berenice e uma para cada filho, que ele entregava em algum momento da vida. Recebi a minha aos vinte e poucos anos, e vi minha infância e juventude reunida, das cartas para o papai Noel a todas as matérias de jornal escritas no meu primeiro emprego como jornalista, no Jornal O Liberal, em 1992, em Belém.

³ Em 1928, o empresário Henry Ford, fundador das indústrias Ford nos Estados Unidos, iniciou seu projeto para cultivar seringueiras para produção de látex na Amazônia, com a construção de Fordlândia, nas margens do rio Tapajós. Com a dificuldade de produção, em 1930 o projeto passou a ser desenvolvido em Belterra, que desde 1995 é um município, na rodovia BR-163, a 45 quilômetros da Santarém. (Fonte: Site da Prefeitura de Belterra-<https://belterra.pa.gov.br/municipio.php>).

Todas as pastas que compõem o Balaio Santareno resultaram num arquivo precioso, com fragmentos da história e peculiaridades da cidade e da região. E o valor não está somente no material coletado, mas na montagem. Emir tinha acesso a materiais diversos, mas escolheu o que deveria ser colocado ali, para montar sua coleção. Walter Benjamin, filósofo do elenco de autores referenciados nesta pesquisa, também era um colecionador de palavras e objetos, e definiu bem essa prática: “Para o colecionador, o mundo está presente em cada um de seus objetos e, ademais, de modo organizado. Organizado, porém, segundo um arranjo surpreendente, incompreensível para uma mente profana” (BENJAMIN, 2019, [1939], p.351). As montagens seguem um ritmo próprio de tempo estabelecido pelo colecionador, que vê o mundo se desenrolar diante de seus olhos e toma as coisas que vão de encontro a ele. “No fundo, pode-se dizer, o colecionador vive um pedaço de vida onírica”, diz Benjamin, 2019, [1939], p.349, se referindo às modificações no fluxo de tempo que a própria coleção impõe, como num sonho. Emir era um colecionador de palavras e de rimas para fazer poesia, de imagens que ele queria guardar antes das ruínas, de textos recortados que saem do jornal do dia e se juntam em fragmentos de tempo.

O autor da maioria das fotografias do arquivo é indicado por Emir como sendo seu pai Vidal Bemerguy. No ano de 2010 fiz duas entrevistas para procurar saber mais detalhes sobre Vidal. Uma com Emir e outra com Ademar Cunha, cunhado de Vidal, que em 2022 completou 93 anos. Vidal Bemerguy, após casar-se com Raimunda Ribatejo Bemerguy, foi viver em Fordlândia. Depois se mudou para Belterra, já com os filhos Eros, Ércio, Emir e Edith, onde viveu na década de 40, trabalhando para a companhia Ford. Aprendeu a falar inglês, o que lhe possibilitou trabalhar como intérprete. “Não sei como ele aprendeu. Eu era criança, mas não via o Vidal pegando em livros”⁴, lembra o cunhado. Foi em Belterra que ele teve seu primeiro contato com o equipamento fotográfico, possivelmente por intermédio de algum estrangeiro. Usava o equipamento para fazer fotografias “3x4” e de amigos, reveladas no quarto de sua casa, transformado em laboratório. Com a decadência do projeto em Belterra, mudou-se para Santarém, onde permaneceu de 1950 até sua morte, em 1978. Emir Bemerguy relatou que em Santarém, o fotógrafo iniciou com um laboratório em casa e contava com a ajuda dos filhos, que aprenderam o processo de revelação. Ele lembra que a habilidade com a língua inglesa facilitou o acesso aos livros de fotografia disponíveis na

⁴ CUNHA, Ademar. Entrevista concedida à autora em 16 de maio de 2010.

época. “Com três meses em Santarém, meu pai já era o principal fotógrafo da cidade”⁵. O Foto Santarém estava localizado no centro da cidade, na esquina da rua 15 de novembro com a Lameira Bittencourt.

Emir contou um episódio que demonstrou a capacidade inventiva do pai. Certa vez faltou o químico revelador e o fotógrafo, com encomendas a entregar, não conseguiu comprar o produto pela dificuldade de acesso a Santarém. “Ele disse que iria arrumar uma fórmula e um meio de prepará-lo. Passou uns quinze dias quebrando a cabeça até que ele chegou comigo e disse: achei!”⁶. Ele lembra que um dos componentes usados era a soda cáustica. Emir disse que seu pai viveu por cerca de 20 anos dos honorários desse ramo. Outra atividade foi a “cópia fotostática”. O fotóstato era um aparelho usado para tirar fotocópias diretamente em papel de cópia, com a imagem na posição certa, sem uso de negativo. Era uma novidade na época e ele era o único que tinha essa tecnologia na cidade, e fazia o trabalho sozinho, para não revelar a ninguém “seu segredo profissional”. Aos poucos, esse trabalho foi abandonado. Emir lembra que o pai não tinha a preocupação de assinar suas imagens, e que sua produção como laboratorista tinha muita qualidade. Vidal Bemerguy era conhecido como fotógrafo somente na cidade de Santarém. Os álbuns montados por Emir identificam local e ano das imagens, que foi fundamental na coleta de material, e um deles traz a anotação “quase todas as fotografias aqui contidas foram tiradas por Vidal Bemerguy”⁷.

Vidal Bemerguy se via como um técnico da fotografia. Ao longo da história da fotografia profissionais como ele, por vezes identificados como “anônimos”, representaram grande parte dos que exerceram o ofício de fotógrafo. Sobre os anônimos, Kossoy (2007, p.66) afirma que representam “a massa dos artesãos da imagem, jamais mencionados por qualquer história”. O pesquisador aponta que a história da fotografia repete exaustivamente nomes consagrados em diferentes categorias: retratos, documentário social, fotografia artística etc., sendo para ele uma concepção falha, pois deixa de mencionar inúmeros outros fotógrafos que jamais fizeram parte da lista de fotógrafos tradicionais, elitizando a história e reforçando a visão estreita que se tem de determinada região ou de um país. Uma das grandes fontes para resgatar esses nomes do anonimato, segundo ele, são os álbuns de família. As pastas de fotografia do Balaio estão dispostas em formato de álbum e mesmo as cópias feitas há cerca de 50 anos estão em ótimo estado, com o efeito do tempo percebido na leve tonalidade sépia.

⁵ BEMERGUY, Emir. Entrevista concedida à autora em 22 de maio de 2010.

⁶ BEMERGUY, Emir. Entrevista concedida à autora em 22 de maio de 2010.

⁷ BEMERGUY, Emir. Anotação na Pasta 3, do Balaio Santareno.

Vidal, Emir e o Balaio Santareno são as fontes fundamentais desta pesquisa, que sem esses elementos e personagens não existiria. A relação de afeto é sem dúvida o ponto forte e ao mesmo tempo frágil do seu desenvolvimento, pois me permite chegar muito perto ao ponto de não enxergar nitidamente, mas também é o que me move para juntar todos esses pedaços e fragmentos e montar meu próprio olhar, e oferecê-lo de volta ao espectador. O equilíbrio dessas forças é o desafio.

O que virá a seguir não requer ordem, embora aqui se mostre numa sequência. Portanto, abro a leitura e a visada, sendo a escolha o único guia: percorrer como quiser, começar pelo fim, voltar para o começo, passar pelo meio, só olhar, seguir a ordem, ou não. A cada construção, arrisca-se um final.

1.2 A pesquisa

A área de delimitação da pesquisa é a cidade de Santarém, na região oeste do Pará, fundada oficialmente há 360 anos, em 22 de junho de 1661, com o nome “Aldeia dos Tapajós”. Em 1848 foi elevada à categoria de cidade. As imagens fotográficas são da orla urbana da cidade, às margens do rio Tapajós, no trecho localizado entre as praças Barão de Santarém e do Centenário, com a zona comercial associada, que pode ser visualizada no mapa adiante. O período temporal das fotografias do acervo é das décadas de 1940 a 1970, e as fotografias feitas por mim são entre 2020 e 2022.

A pesquisa busca identificar, sob o ponto de vista da imagem, as transformações urbanas na cidade de Santarém (PA), e montar um álbum resultante dessas modificações. Com base no acervo “Balaio Santareno” foi feito o mapeamento fotográfico de locais retratados, que foram novamente fotografados, resultando em imagens comparativas montadas para mostrar um olhar do passado sobre a cidade, e um olhar contemporâneo, com intervalo de tempo de cerca de 50 anos. Os objetivos da pesquisa incluem investigar a imagem como forma de mediação com o mundo; produzir como método, um modo de ver a cidade por meio da montagem visual de imagens fotográficas e resgatar nos arquivos do Balaio Santareno e da obra escrita de Emir e autores locais, histórias e acontecimentos sobre a cidade, conectando memórias associadas ao intervalo de tempo entre as imagens.

Investigo e questiono qual é a Santarém que temos atualmente, ao alcance dos olhos, e os acontecimentos que levaram a esse desenho, para defender que o *ver* a cidade e *mostrá-la* é

um caminho possível para conhecê-la e a ela pertencer. O ver por imagens e a sua utilização como resultado, e não somente como suporte da pesquisa, é o que se propõe, sob a luz de autores que refletem sobre o ato de olhar e o processo de apreensão do mundo pela imaginação, e que tratam a imagem técnica (fotografia) como um meio de produzir novas formas de ver, fixando e enquadrando os espectros de objetos e formas. Entre os autores referenciados estão Emanuelle Coccia, Emanuel Alloa, Susan Sontag, Vilém Flusser, Boris Kossoy, Georges-Didi-Huberman, Walter Benjamin, Emir Bemeruguy.

Utilizo a montagem visual do modo como é proposta por Didi-Huberman, a partir das obras de Walter Benjamin, Aby Warburg e outros artistas visuais. O arquivo que foi desmontado, para ser remontado em dois tempos, em processo que une texto e imagem, e junta fotografias componentes de uma série para serem mostradas em conjunto ao espectador. A montagem feita sob a forma de ensaio, de acordo com Didi-Huberman (2018) não traz certezas, e sim escolhas, que sempre poderão ser remontadas e novamente revisitadas. O arquivo começa a ‘viver’, nas mãos do pesquisador, somente a partir do momento em que este elege uma singularidade, e será preciso toda uma arte da montagem e o estabelecimento de um atlas de imagens para interpretar seus sintomas e compreendê-lo de acordo com o contexto de onde ele surgiu e que o torna, desse modo, legível (Didi Huberman, 2018, p. 123).

Foi necessário, portanto, eleger as singularidades que deram vida ao arquivo. Para conectar os tempos, escolhi do arquivo Balaio Santareno e de outros registros de autores locais, histórias tanto do período anterior como do intervalo das imagens do arquivo. Dessa forma, conforme diz Benjamin (2019, p. 477), busquei “edificar as grandes construções a partir de pequeníssimos elementos confeccionados com precisão e nitidez, em seguida descobrir na análise do momento singular o cristal do acontecimento total”. Cristal formado pelas várias cidades, a das minhas próprias memórias, das fotografias do Balaio, das experiências nas diversas saídas para fotografar, juntadas aos acontecimentos sobre lugares, pessoas e o progresso, descritos no capítulo 4. Essas diversas faces motivaram as escolhas que levaram à construção e montagem do álbum sobre a cidade, com folhas identificadas por títulos, no capítulo 3.

Em “Casca”(2017), Didi-Huberman traça um método que busquei seguir no decorrer da pesquisa, desde a abertura do arquivo, as saídas para fotografar, até a escolha das imagens e textos da montagem final. Nesse ensaio, o autor revela sua experiência ao visitar as ruínas do campo de concentração de complexo Birkenau/Auschwitz, na Polônia. Ao caminhar, ele observa, fotografa, olha para o chão, para o céu, para as árvores. E toda essa experiência está na escrita e na montagem do ensaio, que junta suas impressões pelo lugar no tempo presente,

a um passado que ali deixou rastros, com toda a violência de seus acontecimentos. Os vestígios ainda existentes o fazem olhar para o lugar “como um arqueólogo” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 35). Olhar para coisas do passado é ver o que sobreviveu e trazê-las ao presente, sob a mediação da imagem fotográfica. Como as camadas de cascas das bétulas, árvores que caracterizam o campo, ele constrói sua montagem feita de memórias, de emoções, da história e da experiência do ver.

No processo de criação, produzi primeiro os títulos, a partir das percepções colhidas no decorrer da imersão no arquivo e das andanças na área da pesquisa. Chamo de álbum o resultado da montagem de imagens, por afeição a esse objeto de memória que sempre tive ao alcance, com suas folhas de lembranças. Nele mostro a fotografia resultante do meu olhar sobre a cidade, e uso imagens do Balaio, tanto de fotografias como de palavras, para “imaginar” o que penso e sinto sobre o lugar.

A montagem digital, minha “mesa” na tela, me permitiu trabalhar com tamanhos diversos, intervalos, modificações, experimentar retirar, incluir, trocar posições. Mas minha alma analógica pediu a impressão, o objeto, um álbum para folhear, voltar e ver novamente. A decisão do suporte veio depois de uma experiência onírica, um sonho que me indicou uma tal “Pasta 37”. Era essa a última pasta do Balaio, que ainda não tinha visto. E ao vê-la, tive a surpresa e a emoção de constatá-la vazia, somente com a capa na qual Emir registrou a data “14-04-2011”, cerca de um ano antes de sua morte, e uma folha pautada na qual ele escreveria o índice. Não houve tempo. A imagem da Pasta 37 abre o álbum como uma cena de sonho da qual me apropriei, para a partir daí, de sua ausência de qualquer imagem, construir o que me pertence, mas sem esquecer de onde tudo começou. O projeto do suporte ao álbum físico, preto e “feito à mão”⁸, homenageia esse objeto do sonho.

“Imagens, apesar de tudo”, indica Didi-Huberman (2012, p.11), então apesar das ruínas, da memória retalhada, dos lugares desfeitos, é necessário vê-las e mostrar, o que me exigiu, como diz o autor, o esforço de uma arqueologia, de um remexer na frágil temporalidade das imagens, para criar faíscas e lampejos que me fizeram, apesar de tudo, ver a cidade.

1.3 A pesquisa e Georges Didi-Huberman

⁸ O álbum que serve como suporte para a montagem física foi confeccionado sob encomenda, com capa em tecido e costura, e folhas pretas intercaladas com papel vegetal. A confecção foi feita por Liuly Alves, especialista em *scrapbook*, em Belém (PA), em julho de 2022.

O primeiro livro “sobre fotografia” que tive contato foi a “Câmara Clara”, de Roland Barthes. Ali fiquei seduzida e o reli inúmeras vezes, sempre encontrando novas reflexões. Mas ao me deparar com a obra do filósofo francês Georges Didi-Huberman, alguns alicerces que eu achava firmes depois de Barthes, foram destruídos. E continuo na descoberta de suas palavras diante das imagens, que foram a base da construção desta pesquisa, por isso é preciso situá-lo de início. Numa escrita sem amarras, Didi-Huberman leva o leitor a uma inquietante perturbação. Exercito aqui de forma incipiente o que percebi nos seus textos, uma escrita “imagética”, também praticada por Walter Benjamin, com quem Huberman dialoga por toda sua obra, e que torna o texto muito menos um argumento e muito mais um trabalho de imaginação.

Em “Falenas- ensaio sobre a aparição” (2015), é revelada uma “acusação” feita a ele no âmbito acadêmico, ao assumir sua obstinação pela instabilidade e o fato de consagrar sua escrita às imagens: “...me julgam amargamente: Mas tu borboleteias!” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.12). O ensaio traz a borboleta e sua aparição/desaparição, fugidia e relaciona “essas coisas frágeis e prolíferas que são as imagens e as borboletas”. O borboletear, vagar sem rumo, mas num ritmo que se revela no fechar e abrir as asas, é reconhecer que a “imagem borboleteia”, diz o autor. Mas isso não significa, que ela seja imprecisa, improvável ou inconsistente, mas que todo o conhecimento das imagens deve ser construído como um movimento de exploração (Ibid., p. 16). Esse movimento, a experiência e o não-fechamento de conceitos diante das imagens, passeia sempre na sua obra, complexa e densa, e que com certeza não poderá ser aqui resumida, mas apresentada como o caminho que me conduziu às escolhas nesta pesquisa.

As imagens são presentes na vida do autor desde a infância, pois o pai era pintor. A sua produção e trajetória na recente Teoria francesa da Arte é comentada por Huchet (1998), que em meio a outros teóricos, cita Hubert Damisch como sendo o mestre de Huberman, e cuja influência o levou a buscar instrumentos para escapar das apropriações iconológicas e das “tentativas de redução de todos os signos, temas e símbolos a um mesmo denominador comum e contextual. A nuvem damischiana, portanto, desempenhou um papel de abalamento das certezas da prática iconológica” (HUCHET, 1998, p.11).

O posicionamento de Didi-Huberman ao tratar as imagens como seres errantes, sem que seja possível fechar sobre elas análises ou significados, foi um ponto que me tomou e desviou de um caminho que eu já havia seguido antes, ao propor a análise do discurso para imagens fotográficas, e que estava no projeto inicial da pesquisa. Ao me abrir os olhos, os

seus conceitos e ideias foram aos poucos derrubando certezas antigas e enraizadas numa falsa e frágil pretensão de explicar ao espectador como e o que eu via com meus olhos, algo que ele estava vendo com seus próprios. Experiência fundamental nesse mergulho foi ter acesso aos principais conceitos de sua obra⁹, em março de 2021. De Carli (2021) pontuou pensamentos presentes em Didi-Huberman e que estão nesta pesquisa, como a escrita ensaística e imagética, a imagem dialética, a experiência de abertura, de pensar as imagens e não as submeter à análise, a montagem, a arqueologia, o sintoma, a renúncia ao esquematismo e a relação com as imagens como experiência, que impregna o sujeito que a produz e o espectador. No desenvolvimento do texto, escolhi traçar um caminho que passa pelos teóricos da imagem e pela iconologia, até chegar no sintoma, conceito visceral de Didi-Huberman, que causa o estremeamento, o desconhecido, um mal-estar, os intervalos ocultos entre imagens. “Saber olhar uma imagem seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir o *lugar onde arde*, o lugar onde sua eventual beleza reserva espaço a um “sinal secreto”, uma crise não apaziguada, um sintoma”. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.215).

Diante das imagens, o autor nos apresenta uma escolha: “saber sem ver ou ver sem saber” (Id., 2013, p.186). A escolha de somente saber implica em ganhar na ordem da razão, mas em perder o real do objeto ao fechá-lo em um discurso. Ao sucumbir ao ver, ao olhar, perde-se a unidade do mundo fechado para adentrar no universo flutuante, nos ventos dos sentidos (Ibid., 2013). A reversão do sentido de quem vê as imagens pelo que passa a ser olhado por elas também é fundamental para compreender a sua obra. “O que vemos só vale - só vive- em nossos olhos pelo que nos olha” (Id., 1998, p. 29). A cisão do olhar em dois movimentos, que implica em permitir que o mundo ao redor se abra em potência, apresente seus rastros, é um exercício necessário, sempre, e que me acompanhou nos caminhos, pois transitava pelos menos lugares, conhecidos desde a minha infância, pois morava no centro, próximo ao rio. As memórias de lugares perdidos se confundiam com as novas paisagens e elementos urbanos, e o espaço muitas vezes me sorriu ou me oprimiu ao enquadrar uma fotografia, sem que eu pudesse evitar.

A integração de Didi-Huberman aos pensamentos de Walter Benjamin foi um ponto de interseção que coube ao que busquei na pesquisa. De acordo com Huchet, a imagem dialética

⁹ Curso “Introdução ao pensamento de Didi-Huberman- como permanecer no dilema”, ministrado por Anelise Angeli De Carli, em março de 2021, promovido pela Associação de Pesquisas e Práticas em Humanidades.

e a imagem crítica benjaminianas afastam a investigação do modelo iconológico e fundamenta a posição do autor na sua abordagem às imagens. “Ele enriquece a ideia de que o conjunto dos sintomas e dos não-sentidos contidos nas imagens artísticas poderia constituir a substância de uma nova História da Arte (HUCHET, 1998, p.22). As escavações arqueológicas feitas nas camadas do tempo, diz Huchet (1998), onde o “outrora” encontra o “agora” no conhecimento, é um pensamento de Benjamin recorrente em Didi-Huberman, que disseca a imagem dialética, que “nos obriga a olhá-la verdadeiramente” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.173), e provoca choques, produz relâmpagos.

Para juntar esses lampejos de modo que não se percam isolados no céu, é necessário recorrer à montagem, que fornece a legibilidade às imagens e deixa em primeiro plano as singularidades que são trazidas com seu movimento, suas relações, intervalos. O passado se torna legível e conhecível quando essas singularidades “aparecem e se articulam dinamicamente umas com as outras- pela montagem, escrita, cinemática- como tantas imagens em movimento” (Id., 2018. p. 20). Na série “O olho da história”¹⁰, ele traz no primeiro livro, as montagens feitas por Bertold Brecht (1898-1956) entre 1933 e 1935, que na posição de exilado, constrói álbuns/atlas com vasto arquivo de imagens e textos sobre a guerra.

As reflexões sobre as montagens de Brecht foi uma leitura fundamental para esta pesquisa, especialmente na construção do álbum, pelo uso de fotografias e da fotomontagem em sua produção, e o convencimento da necessidade de tomar posição (Ibid., 2018), expor a matéria visual de um arquivo, desmontá-lo e montar novamente, atitude que me levou a abrir o Balaio Santareno, organizado por outra pessoa, mas que chegou até mim. Abrir esse arquivo e mostrá-lo é minha tomada de posição diante do lugar onde nasci e ao qual pertencço, para onde lanço meu próprio olhar, sem julgamentos das escolhas de Vidal, nem de Emir, nem do modo como o espectador o receberá. Posicionar as imagens de Vidal ao lado das minhas, mostrá-las, para dizer: olhem! O que vem depois do olhar, cabe a cada um, e o que coube a mim, está aqui.

No terceiro livro da série- “Atlas ou o gaio saber inquieto- O olho da história, III”, Didi-Huberman traz o Atlas Mnemosyne de Aby Warburg, montado entre 1924 e 1929, com 63 pranchas e cerca de mil imagens. O atlas, diz o autor, tem seu princípio peculiar, de não ser

¹⁰ A série é composta por seis volumes, incluindo “Quando as imagens tomam posição- O olho da história I”, “Remontagens do tempo sofrido- O olho da história, II”, “Atlas ou o gaio saber inquieto- O olho da história, III” e “Povos em Lágrimas, Povos em Armas, lançados em português.

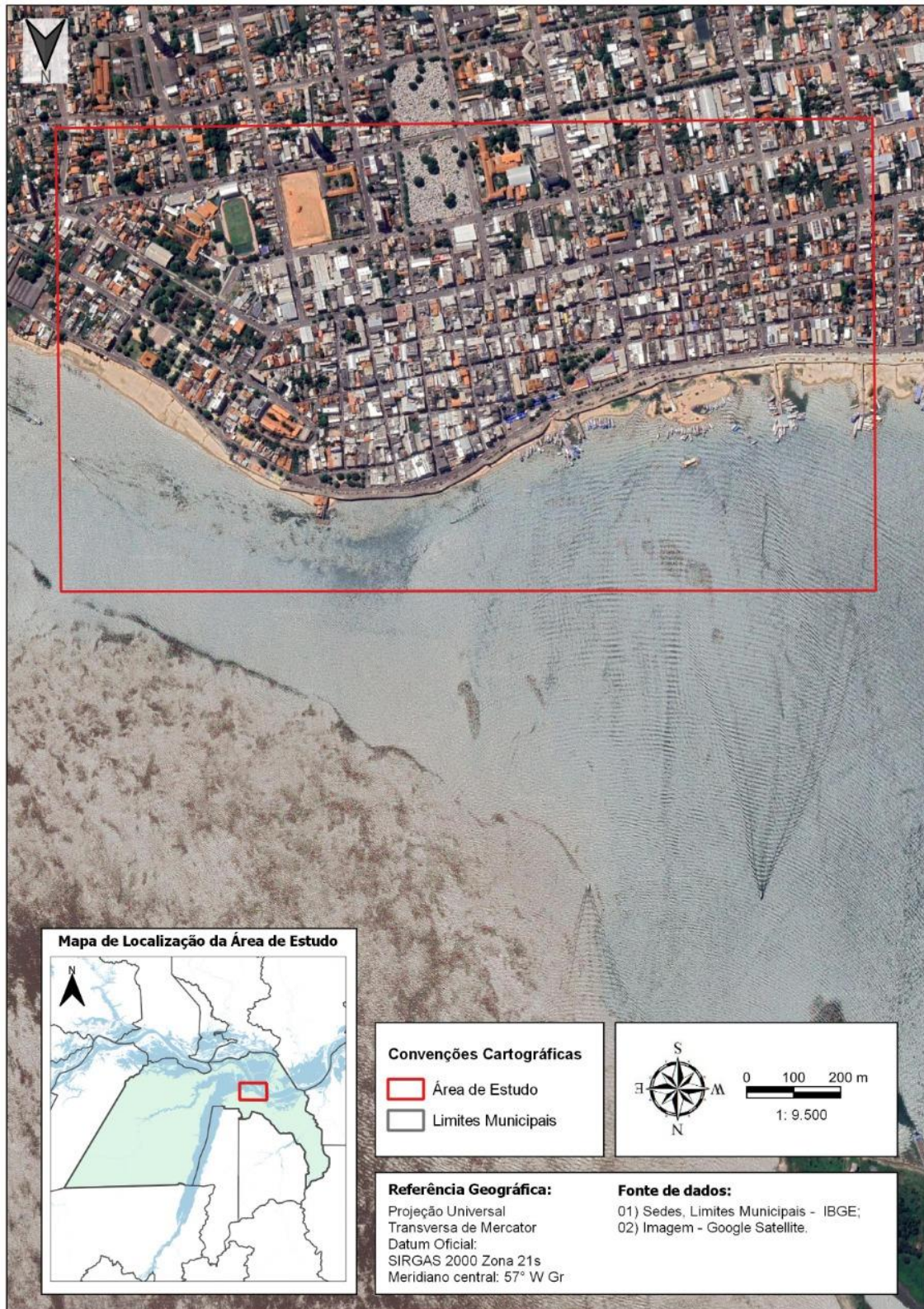
“lido”, mas folheado em suas pranchas que percorremos de forma errática. “Uma forma visual do saber, uma forma sábia do ver” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.18). Que inquieta pelo diverso em sua montagem, com imagens que aparecem antes de qualquer narrativa, ou definição, e “faz, imediatamente, explodir o quadro”. Quadro aqui dito como uma unidade de beleza fechada, em sua acepção artística, ou científica, como unidade que exauriu de forma lógica todas as possibilidades (Ibid., 2018, p.19). Quebrar as certezas, explodir o quadro, é um desafio na montagem e na produção de imagens. Desafio que devo continuar perseguindo em minha própria produção, tendo como motor a imaginação.

Em “Povos em Lágrimas, povos em armas”, editado em português em 2021, o autor retoma pensamentos que marcam sua posição para tratar da montagem do filme “O Encouraçado Potemkin”, de Sergei Eisenstein, e elabora uma crítica à Roland Barthes que quebrou minhas crenças desde a “Câmara Clara”, que será abordada na seção sobre a imagem fotográfica. O autor reflete densamente sobre a emoção e as imagens, emoções que ultrapassam o “eu” e dominam o “nós”, e mesmo diante de todos os riscos que paixões ou emoções desenfreadas possam causar, antes vivê-las do que se fechar em razão. Ele retoma o “romper o quadro” para dizer que devemos ampliar os limites de nossa imaginação, “procurar o que está fora do enquadramento. Tentar todas as montagens possíveis” (Id., 2021, p. 90

O trabalho de montagem aqui proposto permanece aberto, e ao fim dessas primeiras revelações, que juntaram os elementos que me movem na pesquisa, assumo a minha intenção de atravessar a ordem, e praticar o que Didi-Huberman diz ser a dialética do montador, do mostrador, que “abre espaço aos sintomas, às contradições não resolvidas, às velocidades de aparição e às descontinuidades” (Id., 2017, p.91). São muitas relações aqui expostas, amores, conflitos. Pelas pessoas, pelo lugar, pelas imagens, memórias e os esquecimentos, que estavam juntos a cada clique da minha câmera fotográfica, e permaneceram comigo no mergulho no Balaio Santareno, na montagem do álbum e na escrita. Esse mundo de, ou em imagens, tão caro aos autores que aqui me amparam, acompanha a humanidade desde sempre, e antes de chegar às imagens de parte de uma cidade na beira do rio Tapajós, retorno ao começo, ao gesto de separação que nos permitiu a incrível capacidade de imaginar e produzir imagens.

1.4 Área de estudo

Figura 1. Mapa



Assunção Magalhães Cardoso. 2022. Área de estudo.

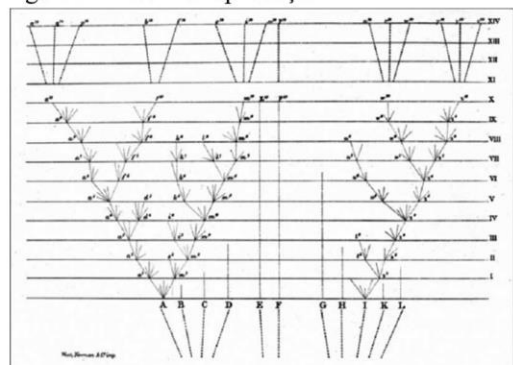
2 DA MÃO À MÁQUINA

Figura 2: Desenho sobre papel com palha de aço



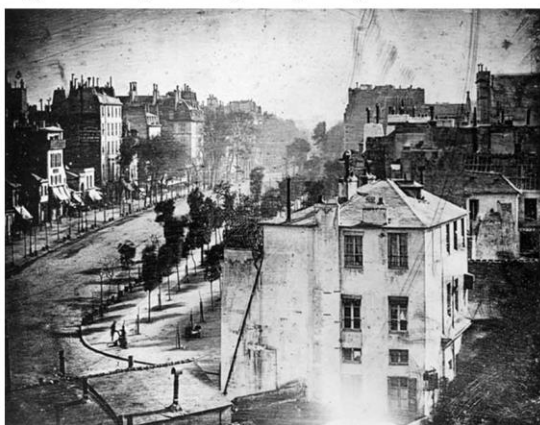
Mauri Bemerguy, março de 2020. Reprodução pela autora

Figura 5- Desenho/reprodução



Charles Darwin, Diagrama da "seleção natural", 1859. Fonte: <https://commons.wikimedia.org/>

Figura 7: Daguerreótipo/Reprodução



Boulevard du Temple, Paris, entre 1838 e 1839. Foto de Louis-Jacques-Mandé Daguerre / Bayerisches

Figura 8: Desenho/reprodução

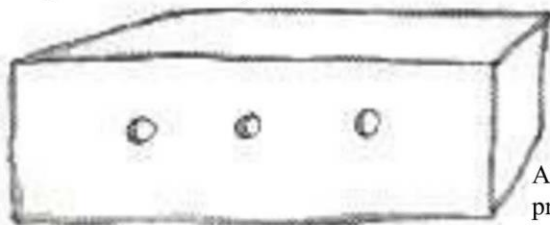


Figura 3: Sem título (Triplos)



Keith Cottingham, 1992.

Fonte: <http://egallery.williams.edu/objects/2283/>

Figura 4: Fotografia/reprodução



Miguel Chikaoka, Belém (PA). Acervo da autora.

Figura 6: Pintura/ Reprodução



Hugo de Carpi, Sainte Véronique entre les saints Pierre et Paul Tableau 1525. Fonte: <https://commons.wikimedia.org/>

Antoine de Saint-Exupery. O pequeno príncipe. Virtual Books. 1ª edição, 1943

2.1 Homo Pictor

Perceber, ver, conhecer, eis, em verdade, o que o desejo acende. É, pois, graças aos olhos, que o coração é incendiado. (BRUNO, Giordano, 1995)

O ano é 2021, em Santarém (PA). A professora de Artes do 1º ano do Ensino Médio pede aos alunos para reproduzirem numa folha de papel branco a marca de sua própria mão, por meio de uma técnica com palha de aço, em referência ao feito humano de 30.000 a.C, registrado na História da Arte como “Mãos Negativas” e localizado na gruta de Chauvert (Ardèche, França). Um dos alunos é meu filho de 15 anos de idade, que nesse gesto repete a imagem considerada por Mondzain (2017) como o primeiro autorretrato, e um ponto de partida para entender e fornecer uma resposta possível à interrogação da proveniência da imagem, menos em termos de origem e mais em termos de causa, marcada pela separação.

Milênios transcorreram entre o adolescente do século XXI e o homem das cavernas de Chauvet, mas o gesto é o mesmo: a imagem separa-se do corpo, pelo sujeito que a produz e ao mesmo tempo, é dele mesmo originada. “A definição de imagem, é portanto, inseparável da definição de sujeito” (MONDZAIN, 2017, p 39). Nessa necessária ligação com a espécie humana, Novaes (2008) lembra que apenas este fabrica, reconhece e atribui sentidos às imagens, sendo essa questão frequentemente ignorada pelos cientistas sociais. De acordo com a autora, as mãos negativas, formadas a partir de um sopro de pó sobre a mão apoiada em pedra lisa, estão presentes em diversos sítios arqueológicos, sendo o gesto, portanto, uma iniciativa presente em grupos humanos de locais diferentes. A trajetória da imagem não é, portanto, uma história de figuras reunidas na narrativa da disciplina História da Arte, e “não se reduz a ser uma simples existência natural submetida às leis gerais daquilo que vive e daquilo que morre” (MONDZAIN, 2017, p 40). Imagem e sujeito, criador e criatura. Um não sobrevive ao tempo, mas as imagens sobreviverão e serão reproduzidas em suportes físicos ou virtuais resultantes desse primeiro impulso humano contra a natureza do viver, morrer e desaparecer.

A repetição do gesto e a ação de separação que resulta numa imagem é ponto em comum entre o estudante e sua folha branca, e a arte rupestre nas paredes da caverna. Aquele homem não imaginaria as consequências de um simples esticar de braço na caverna iluminada

apenas pelo fogo, o toque na parede, o sopro da fuligem, e por fim, o retrato, a marca impressa das mãos numa superfície. E muito menos que esta ilustraria livros de artes escolares. Quantos de nós já repetimos a reprodução do desenho das mãos em um papel, num contorno único de cada indivíduo? Qual o mistério que ronda esse gesto sobrevivente ao tempo? A mão continua grudada ao braço, mas a imagem fica, numa dinâmica de separação que sairá desse “cenário inaugural” e da escuridão, e continuará a fazer parte da vida humana, sempre na tentativa, como diz Mondzain (2017) da sua autodesignação enquanto sujeitos, um “caminho imaginante” sem volta, uma “renúncia ao seu fantasma”. A imagem surgida como o rastro de um gesto, de uma experiência, é o que desejamos no desenvolvimento desta pesquisa, que tem sua base em um arquivo que sobreviveu ao tempo e ao desaparecimento de seu montador. A causa originária da imagem é entendida, dessa forma, num gesto de separação do homem e seu corpo, que resulta em algo para ser visto, sem, contudo, ser possível o controle de quem o verá:

O gesto de retratar a mão sobre a qual ele acaba de soprar aparece agora diante dos olhos do soprador, a imagem, sua imagem, tal qual ele pode vê-la, porque sua mão não está mais lá. Retirar-se para produzir sua imagem e dá-la a ver aos olhos como um traço vivente, mas separado de si. Salvo por amputação, não se pode se separar de sua própria mão para vê-la ao longe, como aquela de outro, mas se pode se retirar de sua imagem e dá-la a ver a um outro, aos olhos, e dá-la a ver também aos olhos que eles não verão jamais (MONDZAIN, 2017, p. 42).

De acordo com Boehem (2017), os vestígios paleolíticos indicam que o desenvolvimento das artes visuais acompanha o processo de “hominização”, e que os humanos são “o único animal a se interessar pelas imagens, ele é portanto, um *homo pictor*” (BOEHM, 2017, p.27). O autor destaca essa diferenciação, também defendida por Coccia (2010), que amplia o sentido para o sensível, uma forma particularmente humana de se relacionar com as imagens, que esculpem a vida em todas as suas formas e a torna possível. Para Coccia o homem se constitui enquanto sujeito graças a uma imagem e a sua relação com o mundo sensível, fazendo desse universo “não apenas o meio ambiente em que se banha a todo instante, mas a sua própria consistência” (COCCIA, 2010, p. 60). O *homo pictor* se diferencia dos demais animais, portanto, não pela racionalidade, e sim pela sensibilidade imagética. “O homem não é o animal racional, mas sim o animal que, além de receber imagens, também as desenha e produz” (COCCIA, 2010, p.60). O humano enquanto ser sensível, muito mais do que pensante, nos leva para outra reflexão sobre o estado originário da imagem, associado à infância, quando “aprendemos simultaneamente a ver e fabricar

imagens” (BOEHM, 2017, p. 26). Uma conhecida forma de entreter bebês é a brincadeira de fazer esconder e aparecer o rosto, numa lógica infantil que sempre fica feliz ao rever novamente a face conhecida e reconhecida, seja por quantas vezes isso se repita. Antes da fala, mostramos objetos, apontamos, construímos um mundo imagético fora do corpo, que depois vai servir de repertório ao mundo das palavras. O mundo do sensível, das formas, se abre ao ser das imagens, no caminho sem retorno do humano criança ao mundo da imaginação. O que é apreendido nesse mundo tem, para Coccia (2010), uma natureza própria, marcada pela condição de existir “fora de nós, fora de nosso corpo e fora de nossa alma”. Ele conclui que “qualquer forma e qualquer coisa que chegue a existir fora do próprio lugar se torna imagem” (COCCIA, 2010, p.22), o que novamente nos leva à ideia originária de separação, a forma vivendo em outras superfícies, a mão que não precisa ser amputada, mas pode viver sob a forma de imagem no papel branco.

Com a polissemia da palavra imagem começo a construção para perceber e situar o modo como a investigo nesta pesquisa. O Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (1975), traz quatorze definições no verbete “imagem”, entre as quais:

(...) representação gráfica, fotográfica ou plástica de pessoa ou de objeto; (...) representação plástica da Divindade, de um santo; (...) reprodução invertida, de pessoa ou de objeto, numa superfície refletora ou refletidora; (...) representação exata ou analógica de um ser, de uma coisa; (...) aquilo que evoca uma determinada coisa, por ter com ela semelhança ou relação simbólica, símbolo; (...) **Imagem real.** A que é formada pelos raios luminosos que convergem de depois de atravessarem num sistema ótico. **Imagem virtual.** A que é formada pelos raios luminosos que divergem depois de atravessarem um sistema óptico” (FERREIRA, 1975, p. 742).

Nos diversos sentidos, percebemos que há diferentes tipos de imagens, que podem ser fisicamente percebidas, em quadros, desenhos e outros suportes; associadas à divindade; ou imagens mentais que podem não ser exatamente de coisas que existem, mas que por convenção simbólica, são culturalmente compreendidas. Temos as do campo ótico, com a diferença entre imagem real e imagem virtual, referentes ao modo como os raios de luz convergentes ou divergentes irão formar uma imagem com uso de lentes ou espelhos. Mitchell (2018, p. 24), chama a atenção para a variedade de coisas nomeadas como imagem, por ele reunidas numa “família” e separadas por cinco tipos, a partir de tudo o que possa ser parecido, semelhante ou similar a outra forma. Nas imagens gráficas e óticas, incluem-se pinturas, estátuas, desenhos, espelhos, projeções. Nas perceptuais e mentais, as aparências,

sonhos, recordações, ideias, aparições. E nas verbais as metáforas e descrições. Essa “família” é tão diversificada que impossibilita qualquer compreensão sistemática e unificada, diz o autor, para refletir sobre o que as imagens querem dizer (ou que queremos que digam). Por agora, destacamos a investigação da imagem como representação de alguma forma ou pessoa, que nos leva às imagens gráficas e óticas, visíveis em superfícies diversas, até chegarmos especificamente à imagem fotográfica, que integra o arquivo Balaió Santareno e é o objeto da minha produção para esta pesquisa.

Uma discussão permanente em relação à imagem como representação visual em formatos tão diversificados são suas relações com a realidade a qual se referem. Autores como Aumont (2012, p. 78), para quem a “imagem representativa é a que representa as coisas concretas”, e Flusser (2011, p. 15), que é menos racional, ao dizer que “imagens são superfícies que pretendem representar algo”. Porém, não é tão simples, visto que nem sempre as representações se confundem de forma direta com aquilo que supõe representar, mas de certa forma, afirma Aumont, “é um processo pelo qual se institui um representante, que em certo contexto limitado, tomará o lugar do que representa” (AUMONT, 2012, p. 104). Representar coisas concretas sempre nos levará à dúvida de quanto de verdade aquela imagem conseguiu trazer da forma da qual ela se separou. E quando não conhecemos o referente, resta acreditar que aquele quadro ou fotografia traz alguma coisa daquilo, mesmo que seja somente o testemunho de sua existência em algum outro lugar ou tempo.

Novaes (2008, p. 2), ao tratar da ligação da imagem com o seu referente, fala de uma questão de distância, que diferencia a imagem do texto, sendo que neste parece haver uma distância do que se fala, ao passo que as imagens estão próximas ao que apresentam. Porém, “há algo na imagem que a afasta da racionalidade que tanto tem marcado as nossas ciências sociais”, defende a autora, que concorda com a hipótese de Olgária Matos em relação à etimologia da palavra *imagem*, que teria uma origem comum no persa antigo, com *magia*, estando, portanto, situada num lugar intermediário entre o sensível e o inteligível, trazendo a representação para um campo não tão racional. Dessa forma, explica-se o processo que está presente no desenvolvimento das imagens a partir dos ídolos, do divino, e a própria magia criando imagens advindas do sobrenatural. Novaes (2008), cita Vernant (1990), para o qual

só após um longo processo, que culminou nas confluências dos séculos V e IV antes da nossa era, foi que a imagem passou a ser “concebida como um artifício imitativo, que reproduz, sob a forma de falso semblante, a aparência exterior das coisas reais” (Vernant, 1990:318). A partir desse momento, segundo o autor, a imagem começa a depender do ilusionismo figurativo, da faculdade da mimesis,

deixando de se aparentar com o domínio das realidades religiosas. (NOVAES, 2008. p.2).

Mesmo sendo constatado o afastamento da imagem do campo mágico enquanto o que ela simboliza aos seres humanos, ao se aproximar do mundo real, a imagem traz consigo essa referência, um passado de magia que não se descolará facilmente. Passa a outro tipo de ilusão, agora associado ao modo como irá representar algo que existe, ou seja, apresentá-lo novamente, fazer ver de outro jeito, de acordo com o que a mente de seu criador assim o quiser mostrar, e que ainda será modificado pelo espectador, o que não deixa de ser uma relação mágica, diante de todas as variáveis que isso inclui. Ao ver um retrato, é como se víssemos a pessoa, ilusão tão sutil ao ponto de esquecermos da materialidade do papel impresso, ou da efemeridade de uma junção de pixels na tela.

Definir níveis de realidade na representação, o quanto ela traz da verdade de seu referente, se é ou não é, se é isto ou aquilo, é uma discussão recorrente nos textos que tratam sobre imagens, ou sobre o que elas dizem, mas quase sempre no caminho oposto a elas, tentando partir do que se referem e não da própria imagem. Mas Alloa (2017), para quem os debates sobre a imagem ainda giram em torno de lugares e espaços a elas atribuídos, nos propõe outro caminho: pensar *a partir* da imagem, o que nos levaria a interrogar sobre o seu *ser*, embora haja nesta escolha uma dificuldade, “porque nada parece menos seguro do que o *ser* da imagem” (Ibid., p. 7). Essa insegurança diante da imagem evoca o que o autor chama de “imagem pensativa”, que será uma relação entre o sujeito representado e aquele que olha a sua imagem, formando uma atmosfera no meio, entre a imagem e o olhar do observador, por ela provocado (Ibid., p 9). Novamente, temos a imagem num lugar intermediário, como no tempo da magia, mas aqui na concretude de um sujeito que passeia os olhos na cena e pensa sobre o que vê.

No exercício de pensar a partir da imagem, o autor traz a fotografia “Sem título (triplo)”, de 1992, de autoria de Keith Cottingham, na qual vemos três rapazes adolescentes com dorsos nus, pele branca, com fundo negro, posando no que poderia ser um estúdio. Olhando mais atentamente, percebemos o quanto são parecidos, embora diferentes na expressão facial. Seriam gêmeos? O pensamento do observador se mistura com o que o sujeito representado parece ser, numa limitação visual do que ali está posto. Ao olhar a imagem dos adolescentes e imaginar os modelos vivos, o espectador reconhece o poder que tem essa imagem “de tocar o que está ausente, tornando presente aquele que está distante”, diz Alloa (Ibid, p. 10), numa pretensão da imagem em se apresentar no lugar daquilo, o que a faz

literalmente um “pretendente” do ser. Mas há um detalhe inquietante: não há modelos vivos que posaram para a fotografia de Cottingham.

“Os corpos imaculados são na realidade, quimeras eletrônicas, mosaicos híbridos cujas peças foram fabricadas a partir de esboços virtuais, a partir de máscaras de argila e de farrapos de pele ou de cabelos digitalizados, resultado de centenas de horas de trabalho. Cottingham realiza, portanto, imagens híbridas que não enviam mais a nenhuma realidade identificável e consistem em pura aparência. (ALLOA, 2017, p. 11).

A representação deixa de existir? Não se o pensamento for a partir da imagem, e não o oposto, ou seja, conhecemos algo que existe e que necessariamente tem que estar em algum lugar ou ter vivido em algum momento para que se permita ser representado. Se pensarmos a partir da imagem, em pura aparência, como nos indica Alloa (2017), temos aqui um modo de representação que pode ser diferente de acordo com quem a vê. Que simplesmente se mostra ao espectador, e ao mostrar-se, faz-se como se fosse aquilo que se vê. Chegamos ao ponto que será a base da investigação desenvolvida nesta pesquisa. A imagem, antes de representar, mostra-se, e ao mostrar-se aos olhos, os sentidos se abrem e afetam o espectador, e antes afetaram seu criador, estando a representação associada a esse movimento e ao modo como a montamos para ser mostrada.

O modo como se dá a mostraçã, a aparição, é apresentado por Didi-Huberman (2015) com outro retorno à etimologia da palavra imagem, desta vez com a correspondente latina: *imago*, trazida pelo autor numa singular e poética comparação das imagens com as borboletas, seres errantes, que aparecem e desaparecem, não fazem mais do que passar diante dos olhos. *Imago* corresponde ao nome da fase adulta das borboletas após passarem pela fase de larva. “Esse processo através do qual um verme imundo, uma larva, se torna múmia, ninfa ou crisálida, para depois “renascer” no esplendor do inseto formado a que chamamos, então, justamente, *imago*” (Ibid, p. 10). *Imago* era também a máscara mortuária dos romanos, feita à semelhança da face do morto. Dois movimentos opostos, um de encontro à vida, outro de encontro à morte, que persegue a semelhança eterna, a imitação e a permanência do rosto que sobreviverá na forma, já que o original desaparecerá. Mas as *imagines* vivas são passageiras e só poderão ser integralmente conhecidas banhadas em éter, cravadas numa prancha, com um alfinete. “Não valerá mais uma borboleta que passa sob os nossos olhos, fugidia, mas viva-movente, errante, mostrando e ocultando alternadamente a sua beleza no bater das asas, mesmo que seja pouco conhecida e, como tal, muito frustrante, senão inquietante?” (Ibid, p. 14).

O autor nos leva então a um aspecto da imagem que se mantém em suspensão, se mostra, mas não se revela facilmente, afirmando a fragilidade da representação diante das tentativas de fechar suas aberturas, apontar sentidos definitivos ou descrever seus níveis de realidade. A relação com a imago se dá por uma experiência de aparição, na qual o ser que olha também participa e percebe seu ritmo, o bater e fechar de asas. Matar a imago para conhecê-la é o mesmo que fechar o sentido de uma imagem à uma representação amarrada somente no que a história da arte determina, ou a que sobre ela está escrito, ignorando a relação intermediária, a “imagem pensativa” de Alloa (2017). Didi-Huberman (2015) desafia à nos lançarmos à imagem e por ela nos deixarmos afetar, com todas as inquietudes que esse movimento possa custar: “Despertemos a crisálida. Restituamos ao movimento à sua mobilidade, a mudança à sua fluidez, ao tempo a sua duração”. (Ibid., p. 16).

Ver as imagens que se mostram a partir delas próprias, supõe o que Boehm (2017) chama de “lógica da mostraçãõ: as imagens nos dão a ver alguma coisa, nos colocam alguma coisa “sob os olhos” e sua demonstração procede, portanto, de uma mostraçãõ”. (BOEHM, 2017, p. 23). O autor questiona o que impediria de se fundar um conhecimento exclusivo para as imagens, “uma *epistème* icônica”, que apareceria, mesmo assim, com atraso de dois mil anos depois de uma filosofia da linguagem. “Seria concebível que sejam as imagens, elas mesmas, e mais precisamente, um certo tipo de imagens-, que impedem que a imagem seja enfrentada como tal?” (Ibid, p. 25). Ele se refere às imagens que fazem parte de um sistema cujo espaço de significação precede à sua representação: a iconografia. “Queiramos ou não, todos já nascemos iconográficos”, diz o autor, e como tais, buscamos uma transparência ideal da imagem, o que leva a uma redundância ao que já foi dito anteriormente e acaba por diminuir a força das imagens, tornando-as frágeis.

A imagem aparece então como um vidro transparente sobre um universo textual que se tem por trás ou ainda como uma lua que não dispõe de nenhuma luz própria e cuja claridade apenas provêm da luz do sol que ali se reflete. (BOEHM, 2017, p. 26)

Para restituir à imagem sua força é preciso, defende Boehm (2017) que a sua lógica intrínseca não seja derivada de princípios exteriores que não sejam o da própria imagem. “Uma *epistème* das imagens deverá, portanto, tratar as imagens como grandes soberanas, cuja soberania consiste naquilo que é pressuposto a partir delas próprias, a partir de sua materialidade. Mas o que isso quer dizer?” (Ibid., p.26). Para responder, o autor recorre ao que nos referimos no começo, ou seja, ao ato de diferenciação humana, o *homo pictor*, cujo

interesse pelas imagens precede as teorias e a partir do qual, de suas mãos, de seu gesto, se libera a imagem, o que será estendido aos instrumentos e superfícies para produzir ou recebê-las. Algumas condições estão associadas a essa diferença: as imagens estão em algum substrato material, onde persistem e sobrevivem ao seu criador; o corpo material das imagens emerge de um fundo, de um campo visual no qual se diferencia; e por fim, esse acontecimento emergente, já que tem sua lógica própria, constitui-se numa suspensão, implica num gesto do espectador “que se desloca- com suas mãos, seus pés e seus olhos- em direção, em torno e no centro da imagem. Pode-se, então, à maneira da diferença ontológica de Heidegger, falar de uma “diferença icônica” que opera em múltiplos sentidos ao mesmo tempo”. (BOEHM, 2017, p. 28). O que temos aqui senão a imago em operação, aparecendo e desaparecendo, aproximando-se ou distanciando-se e despertando no caçador de borboletas o desejo de colocá-las em sua rede para melhor conhecê-la? A imagem que se mostra supõe distâncias, tanto na sua própria materialidade, entre o fundo e a forma, quanto para o espectador, que experimenta essa apreensão da imagem não somente com os olhos.

Coccia (2010), também evoca a experiência com o sensível, ou seja, tudo que nos rodeia e que pode ser apreendido e transformado em imagem, portanto, se mostra, ao dizer que precisamos do mundo para poder ver, ouvir e tocar as coisas. “Não é a luz que existe no fundo do nosso olho, não é o esplendor que percebemos toda vez que adormecemos, o que ilumina o mundo. Esse esplendor tem uma natureza outra e provém de fora de nós” (Ibid., p. 17). O sensível, para o autor, não coincide com o real e nem é por si mesmo sensível. Precisa tornar-se. Para isso ele cita um experimento com o olhar, da obra *De anima*, de Aristóteles: “Se alguém colocar o que tem cor bem diante da própria vista, não o verá”. É preciso que o objeto nos encontre de modo que se torne um fenômeno imagético, que haja uma interação entre a coisa vista e o nossos sentidos, que pode ser muito mais do que o olhar, pode ter som, cheiro, tato. Tratamos aqui da imagem fixa, mas o cinema e as obras interativas proporcionam essas experiências sensoriais mais completas, embora imagens fixas também possam trazer memórias de outros sentidos.

O lugar intermediário das imagens lhes fornece um estatuto peculiar: não são nem totalmente matéria, nem totalmente transparência, mas possuem sua gênese própria, e que nos leva de volta a Boehm (2017), quando defende que um conhecimento voltado para as imagens deve advir delas próprias. Coccia (2010) define essa singularidade como astúcia, um espaço que não é nem do objeto, nem do sujeito, mas daquele deriva e a este alimenta.

a astúcia que as formas encontraram para escapar da dialética entre alma e corpo, entre matéria e espírito: como sair dos corpos e das almas sem se tornarem um outro corpo e sem entrarem ainda em uma consciência ou alma alheia transformando-se em percepções atuais de qualquer outro? (COCCIA, 2010, p. 22)

E do seu lugar, a imagem é percebida, senão nada veríamos, conforme reflete Boehm (2017), pois só é possível ver alguma coisa se o mínimo se dá a mostrar. E como a mostraçã se revela? Segundo o autor, sob a condiçã de contraste visual, pois uma imagem sem contraste é inconcebível. Alguns animais conseguem na arte do mimetismo, desaparecer aos olhos do predador, porque confundem-se com o fundo. “A imagem se faz objeto entre os outros, ela se perde como imagem (BOEHM, 2017, p.28). E, continua o autor, haverá nesse contraste uma organizaçã que à primeira vista, é binária: o horizonte ou fundo sobre o qual alguma coisa se mostra, que é contínuo, fluido, e a própria coisa, limitada à sua forma, colocada diante ou nele. Porém, ele defende uma organizaçã ternária, pois o fundo e objeto se referem um ao outro, e a tarefa será distinguir o que se insinua entre eles, que só se completará quando um movimento visual se lançar sobre aquela imagem.

A lógica da mostraçã realiza-se no encontro entre gesto e imagem, que supõe sempre a presença de alguém na posiçã de ver, um espectador. Tal lógica não pode ser resumir numa “gramática icônica: ela implica nos corpos aos quais elas se mostram e pelos quais elas podem se mostrar” (Ibid., p.32), num duplo movimento que envolve a imago e seu perseguidor, a imago e seu observador, em processo muito mais de experiência do que de tentativas de descriçã. O que se vê, embora advindo do que está fora dali, não depende mais daquele objeto ou forma para ser visto, e encarna naquele momento uma “mostraçã originária”, cuja significaçã não precisa ser constituída em outro lugar (Ibid, p.32). O conjunto de imagens que resultaram na montagem visual que aqui proponho tem seu lugar originário do arquivo Balaio Santareno. E desse modo se mostram, independente do que foram ou se tornaram os lugares ali mostrados.

Boehm (2017) comenta algumas obras da pintura que trazem, imageticamente configuradas, a lógica da mostraçã. Uma delas é o quadro Nr.7, de Mark Rothko, de 1960, que desde o título (Sem Título) marca a intençã do artista em nada dizer, apenas mostrar. O quadro é uma composiçã de quatro cores diferentes com um fundo escuro, que contrasta com as cores mais claras e com ele se misturam, o que para Boehm (p. 36), constitui-se numa “opacidade impenetrável”, provocada pela fluidez do castanho escuro. Do ponto de vista técnico, as camadas de vernizes semitransparentes deixaram transparecer o fundo e diferenciaram as cores. “Essa pintura é- visualmente falando- inesgotável. A cada olhar posto

sobre o quadro, ela faz um tipo de imagem, essa coisa estática que é percebida como movente e significativa”. (Ibid., p.38). Na medida em que o autor, que aqui revela ter sido afetado por essa imagem, mergulha sobre o quadro, mais aquilo se mostra, mais o atinge, ao ponto de ser por ela tomado e persuadido. “Em uma palavra: o que mostra- a imagem, em sua ocorrência- nos mostra como alguma coisa se mostra. E ao nos dar a perceber, a imagem gera um sentido. *Do sentido*” (Ibid., p. 38).

O poder da mostraçõ fez com que o autor a escolhesse para se juntar ao texto, ao contrário teria sido olhada e esquecida. Posso ver a mesma imagem e não ser afetada da mesma forma, como de fato não fui. A *imago* de Rothko passou e fugiu dos meus olhos. Mas, uma *imago* que está na minha sala, a fotografia do cavalo branco de miriti, de Miguel Chikaoka, tem aos meus olhos, o poder da mostraçõ, de um ser alado que vaga num fundo escuro e a mim afeta sempre que o vejo.

Todas essas variáveis que envolvem a relação das imagens com os seres humanos, tanto os que as criam, como os que as veem, nos leva a concordar que o ser particular das imagens tem delineações próprias, e estudá-las exige uma forma especial de ontologia, uma “micro-ontologia”, como defende Coccia (2010, p. 27), pois imagens estão em toda parte, em superfícies diversas, e permitem que nelas as coisas sobrevivam: “um homem não pode viver sobre a madeira, sua imagem sim”, diz o autor. E na imagem mantém a forma, não em suas dimensões, já que a fotografia de uma pessoa não contém seu tamanho real, e um elefante pode ser pintado num postal. Na imagem se dão a conhecer e se lançam ao olhar.

E mesmo imagens que não são originárias de uma forma real, são por vezes tão mostrativas que podem resumir uma teoria inteira. É o caso do Diagrama da “seleção natural”, de Charles Darwin, desenho de 1859. De acordo com Bredekamp (2017, p.150), Darwin, embora não fosse um bom desenhista, confiava nos esboços como um mediador do pensamento. “Ele estava convencido de que a riqueza dos fenômenos naturais ultrapassava a mera descrição; sem imagens, o pesquisador estava perdido (Darwin, 1859, p.431)”, cita o autor. Para as primeiras formulações da seleção natural ele utilizou o motivo da árvore como metáfora da macroevolução, com dois esboços que exibem pela primeira vez a concepção da árvore da natureza e da vida, não como um plano previamente dado, mas como um processo evolutivo se desdobrando ao longo do tempo (Bredekamp, 2017, p.150). São dois desenhos que poderiam ter sido feitos por uma criança, com linhas retas e pontilhadas, mas no contexto da obra de Darwin, mostram o seu pensamento por imagens. No entanto, os esboços, afirma o autor, não correspondem a um modelo arbóreo, mas a estrutura de um coral, que permitiu a Darwin visualizar de modo decisivo o processo temporal, pois metaforizam em uma só visada

a separação entre espécies vivas e extintas. “O diagrama da evolução então tornado ícone da Modernidade, que propõe a apreensão, em um só lance, da evolução das espécies ao longo de milhões de gerações” (Ibid., p.153).

Darwin, como outros cientistas ao longo da história, materializou com as mãos o pensamento, “as mãos pensantes”, que para Bredekamp (2017), são uma forma de expressão que não encontra capacidade sugestiva em outro meio. Mais do que isso, é alguém que formula pensamentos e os vê por imagens, e ao conseguir mostrá-los com o uso das mãos pode ele mesmo visualizar a coisa fora de sua mente, permitir a outros verem, e também promove a sua multiplicação e sobrevivência ao sujeito, uma vez que até hoje, podemos ver Darwin, seja pela fotografia com sua longa barba, ou pelo seus esboços.

Imagens precisam de meios de mostração, e o desenho, desde as mãos negativas, é um meio para produzir e receber imagens, antes de qualquer instrumento mecânico. Qualquer coisa que puder marcar uma superfície, pode resultar num desenho. Coccia (2010) tem uma visão complexa de como as formas são acolhidas pelos meios, ao observar que estes recebem a forma de maneira imaterial. Ao invocar o espelho, é possível entender essa lógica, a qual pressupõe que a imagem chega ao meio privada de sua matéria:

o espelho não aumenta de volume ou de peso quando recebe as imagens, não as recebe, portanto, enquanto matéria ou corpo em ato: não se transforma nem no ato da recepção, nem no momento em que a imagem desaparece. Então, o que acontece quando um espelho acolhe essa imagem? (COCCIA, 2010, p. 30).

O que acontece, continua, é que o meio tem em si mesmo um espaço diferente para receber a imagem, que não é inerente à sua natureza ou matéria: o lugar da recepção. O espelho, o papel, o quadro, a película, a madeira, são receptores que tem essa potência suplementar, mesmo que isso não faça parte de sua essência, ou seja, um pedaço de papel é e sempre será um papel, mesmo que permaneça imaculado até se desfazer.

Não é da essência da madeira receber inscrições ou figuras. Não é da essência da celulose receber e acolher traços da caneta que ali inscreve. A potência do meio é a recepção, e toda teoria da medialidade é a teoria da recepção (COCCIA, 2010, p.31).

Coccia (2010, p.31) apresenta essa teoria conforme concebida por Averróis, para quem a recepção é uma forma particular de paixão que não implica numa transformação, se referindo à presença da imagem em uma superfície, pois estas não se transformam em outra coisa ao recebê-la. Aceitam-na sem resistência, embora sejam afetados por isso, numa

esplêndida relação de troca, pois um pedaço de tecido, um papel ou bloco de argila serão sempre vistos com algo a mais depois de interferidos pela imagem. “Receber significa sofrer algo, ser afetado por algo sem se transformar e sem transformar a coisa pela qual se é afetado. É possível dizer que se trata de uma paixão sem sofrimentos e sem resistência” (Ibid, p. 32). É reforçada aqui a ideia de separação, da retirada em imagem, da coisa mostrada, dando lugar a uma outra forma que terá vida própria, e sendo possível, a depender do meio, poderá ser multiplicada. “De fato, a existência das imagens não faz senão multiplicar infinitamente os objetos mundanos”, diz Coccia (2010, p.33), para quem não importa a técnica como isso se dará. É nesse espaço que as imagens se constituem e se dão a conhecer pelos sujeitos, sendo “o verdadeiro tecido conectivo do mundo” (Ibid, p.39). Tal potência não passaria pela história da humanidade sem consequências. O *homo pictor* traçou seu caminho sendo afetado e afetando os meios pelas imagens, que geraram e continuam gerando teorias sobre o que isso significa. Como seria um mundo sem imagens? Seria triste! Um lugar sem que as pessoas pudessem experimentar a mostraçã, e com as coisas presas em sua própria forma,

onde os objetos estariam condenados a permanecer em si mesmos, incapazes de produzir a mínima influência sobre os viventes, ao passo que os viventes levariam uma vida inteiramente acósmica, fechados na própria psique, incapazes de serem afetados ou tocados pelas coisas, incapazes de hospedar dentro de si aquele esplendor e aquela vida menor produzida pelas formas intencionais, pelas imagens do mundo (COCCIA, 2010, p.39).

Algumas imagens passarão para a história com uma mostraçã não associada ao humano, e por isso são por estes veneradas, como a o Mandylion de Edessa, a Verônica (ou Véu de Verônica) e o Santo Sudário de Turim, que são citados por Didi-Huberman (2013) por se enquadrarem nessa condição. O Mandylion de Edessa teve sua primeira aparição relatada no século VI. A cidade de Edessa está na atual Turquia, e assim como o de Turim, o Mandylion é um sudário, relíquia sagrada em forma de um retângulo de tecido no qual milagrosamente está impressa a imagem de Jesus. O sudário de Turim teria sido a mortalha a cobrir o seu corpo, e Verônica usou o véu para enxugar a face ensanguentada. Mas em matéria, não são nada nobres:

O que primeiro impressiona, para dizer muito rapidamente, é que se trata em geral de objetos triviais, humildes em excesso, que só tem a mostrar o farrapo da sua matéria. Lenços de linho velho ou mortalhas calcinadas, eles exibem, em suma, apenas o suposto privilégio- mas exorbitante- de terem sido tocados pela divindade. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 245).

O autor afirma que a essas relíquias foi atribuída uma capacidade de aparição que supera a matéria, num apagamento da aparência para que o divino se revele, uma vez que “não feitas pelas mãos de homem”. Mondzain (2017) também se refere a esses ícones sagrados e a outras imagens da tradição cristã, como um dos meios de imposição de poder do cristianismo, numa política de fazer com que a imagem não dê nada a conhecer, “mas somente a sentir, sua mola propulsora era seu regime de crença”. (MONDZAIN, 2017, p.49). E mesmo para serem mostradas, procura-se manter a distância dos humanos. A Verônica, a quem é atribuído o poder de proteger Roma, é mostrada aos fiéis em raras aparições, mas do alto, de modo que resplandece muito mais a moldura, feita de cristal, ouro e pedras preciosas, que tanto a caracteriza como a deixa escapar. (Didi-Huberman, 2013, p. 248).

O apagamento da aparência e da própria autoria humana dessas imagens as coloca num lugar de mediação que não difere do tempo da magia, do sobrenatural, embora a tradição cristã lhes atribua um status superior de veneração divinal, pois a quem combateu ídolos e bruxas não seria aceitável acreditar em mágica. São mostrações que alimentam o desejo do espírito humano ao contato com o divino, porém, paradoxalmente, vendo nos velhos pedaços de pano os vestígios do Cristo pessoa, do seu corpo na forma humana, como prova de sua passagem na terra. Imagens tão poderosas que a matéria do que são feitas, tecido e tinta, são apagadas, esquecidas, e dessa forma a recepção, “a paixão sem resistência” citada por Coccia (2010) chega ao extremo, e não permite nem a sua multiplicação, uma vez que não há como o autor divino autorizar as cópias.

Didi-Huberman (2013) nos leva a outro caminho para o deciframento da autoria dessas relíquias, relacionada ao fazer clandestino, ao artesanato simples de certos artistas desprezados pela história da arte, que rejeita essas imagens pela sua técnica de produção. Um desses artistas é o italiano Ugo dei Carpi, autor de uma pintura feita entre 1524 e 1527 para o altar de Verônica, na antiga basílica de São Pedro. “A Verônica entre São Pedro e São Paulo” é sem detalhes ou desenhos elaborados, justificado por uma inscrição do próprio artista na base da obra, a sua “regra poética”, em italiano, traduzida por Didi-Huberman (2013, p.256) como a indicação de ser obra de um gravador e executada sem pincel. A técnica consistia na aplicação de panos embebidos em cores, sem a intervenção de dedos e pincéis, com sombras feitas com pó de carvão, num desvio da técnica da pintura, o que “evoca com certeza as piedosas receitas que devem ter presidido à confecção de numerosos “santos sudários” medievais ou modernos” (Ibid., p. 256). Por que o desprezo por essa técnica? Era uma obra fracassada em dois sentidos em sua representação: uma tentativa de falsificar uma imagem “não feita por mão de homem”, ou seja, um imitador do toque da própria divindade, algo

inaceitável. Somente imagens verdadeiramente sagradas, *vera icona*, poderiam dar-se ao luxo de desprezar o pincel. Se um homem assumisse a autoria, a mágica estaria desfeita. E por outro lado, se desviava do estilo e da estética exigíveis para uma arte. “Os artesãos anônimos dos santos sudários nunca cometeram a ingenuidade ou o erro narcísico de inscrever sua assinatura- ainda que acompanhada da afirmação- *fata senza penello*”- num canto do tecido “sagrado”. (Ibid, p. 259).

O modo de produção, os instrumentos utilizados para realizar e criar imagens para serem vistas foram diversos, mas a partir de determinado período, notadamente a época do Renascimento, o desenho passa a ser considerado o verdadeiro dom divino. Não se trata de imagens não feitas pelo homem, e sim de imagens feitas por mãos de homem designados, escolhidos por esta época que Didi-Huberman (2013, p.69) chama de “a idade de ouro do espírito humano, reino inventado de todas as invenções”, quando a arte “renascia de suas cinzas”. Se havia cinzas, é porque alguma coisa morreu antes, ou seja, todo o tipo de arte anteriormente produzida. A História da Arte, aqui como disciplina acadêmica, ditaria esse movimento influenciada por um historiador, o arquiteto e pintor italiano Giorgio Vasari, “o verdadeiro patriarca e pai da Igreja da história da arte”, autor de “As vidas dos melhores arquitetos, pintores e escultores italianos desde Cimabue até os nossos tempos”, em edições de 1550 e 1568, (Ibid, p.75). Vasari glorificava os pintores do Renascimento e considerava a Idade Média obscura, desenhando uma história da arte verossímil, um relato construído como um fichário.

Quem eram os representantes dessa arte? Vasari escolheu, justificando que era preciso haver escritos sobre o passado glorioso dos artistas, para que não morressem duas vezes: a morte do corpo e a morte do esquecimento. Então, deveria salvá-los dessa segunda morte, tornar sua arte inesquecível e alçá-los a fama e a imortalidade. Qual era a condição que forneceria a superioridade a esses semideuses? Uma técnica, uma “palavra mágica”: *disegno* (desenho), que forneceria uma unidade às imagens e a partir do qual todas as artes seriam originadas, pois “sem ele nada existe”, “o pai das nossas três artes- arquitetura, escultura e pintura”, escreve Vasari, de acordo com Didi-Huberman (2013, p.100). Para Vasari não há mais artes, e sim *artes do desenho*, o que até hoje a história da arte ainda chama de as *belas- artes*. Mas o homem das cavernas já não desenhava? Não havia arte fora da Itália? O que diferencia os artistas *del disegno* vasarianos? E os que viriam depois, os fotógrafos, os cinematógrafos, estariam fora desse seleto grupo? Didi-Huberman (2013, p. 102) aponta que esse momento consagra a cisão entre o que se classifica de “artes menores e artes maiores”, e a distinção entre arte e artesanato.

O que diferencia esses artistas é um discurso que associa a produção do sensível por esses desenhistas com a própria mão do divino. Didi-Huberman (2013, p. 104) traz uma citação de Vasari, segundo o qual o conhecimento das formas, das medidas que vão originar imagens, se dá inicialmente no espírito, sendo depois expressado pelas mãos que seguram um pincel ou similar. Mas isso só é possível com anos de estudo e exercício para desenhar e exprimir bem as coisas que a natureza criou, seja com a pena, o buril, o carvão (o lápis de carvão), a pedra (o creiom), ou outro meio. A prática, primeiro com o grafite, depois com a pena, era necessária para fazer do discípulo um “experto prático”, no qual o trabalho seria “capaz de fazer entrar muito desenho na cabeça”, dizia a obra de Vasari. O autor relata que outro historiador de arte, Zuccari, em 1607, vai além e critica Vasari quando este diz que o desenho poderia ser aprendido pela prática. Ao contrário, seria inato, como uma faculdade da alma.

o *disegno* acaba sendo reconhecido como o que há de comum ao homem, ao anjo e a Deus: uma espécie de alma. E assim Zuccari soletrará a palavra “desenho” escrevendo – O DI- SEGN-O e recompondo-o como “*segno di Dio*”, o signo de Deus. “Isto é bastante claro por si mesmo, ele concluirá- acrescentando de maneira bastante ousada que o desenho é por si só “quase uma outra divindade criada” (*quasi... um altro nume creato*), criada por Deus para melhor se significar entre anjos e homens. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 110).

Esse fechamento, caso vingasse, não permitiria ao *homo pictor* caminhos diferentes daqueles a que estaria destinado, além de limitar um tipo de produção de imagens a poucos eleitos que seriam glorificados pela história da arte, e o desprezo a todas as outras práticas e sujeitos. Não estamos ainda nos referindo aos diversos sentidos que as imagens possam trazer, ou mesmo se trazem algum sentido, ou como foram e ainda são objetos de deciframento pelos teóricos da imagem, assunto que será abordado em seguida. Tratamos da produção, sob qualquer técnica, que o *homo pictor* começou nas cavernas e nunca mais parou, e algumas modos que mostram que resultaram dessas imagens. Produção que nos leva ao aparelho fotográfico, e sua característica mecânica e automática, bem distante de um divino sudário produzido sem a “sujeira” das mãos humanas.

Teóricos como Vasari e outros que tentaram colocar amarras, classificações e hierarquias nessa produção, com promessas de salvação eterna e comparando homens a anjos somente porque sabiam manejar tintas e pincéis, não tinham a dimensão do quanto estavam fechados numa caixa e vendo somente por uma pequena fresta, diante do que estava acontecendo e continuaria sendo articulado pela humanidade na produção de imagens no

decorrer dos séculos. Paramos de culpar Adão por ter quebrado a *imago dei*, o homem feito à imagem e semelhança, o que Didi-Huberman (2013) relata como “o drama da semelhança”. Ao cometer pecado, Adão mata a *imago dei*, que só poderá ser restituída na morte, com a salvação eterna, e até lá será sempre buscada, nunca obtida, conforme pregavam os tratados de pintura associados ao cristianismo e a tradição medieval. Ao ser condenada a fiar, de Eva várias artes manuais se originaram, mas a mais nobre seria a pintura, pois não está associada a uma necessidade, e os que detinham esse saber poderiam chegar mais próximo da semelhança perdida. Assim Vasari inventou os “campeões da semelhança, um Parnaso de semideuses” (Didi-Huberman, 2013, p. 284), que passaram como nobres à história da arte, como detentores de um poder que não era privilégio deles, mas uma necessidade de todos os humanos em continuar praticando o gesto de separação.

De imagens continuamos rodeados, numa produção desenfreada. O que elas querem? Boehm (2017, p. 23) questiona se é possível recolocar a imagem em seu lugar, e mesmo se há esse lugar, diante do pluralismo nas transformações que se operaram a partir do século XX. O que antes, e por muito tempo, esteve solidamente preso ao *quadro*, outrora sólido, transgrediu seus limites, ultrapassou a moldura, fugiu do cavalete, manteve o pincel, mas também inventou instrumentos e máquinas que iriam revolucionar e assustar os incrédulos. A pintura e os artistas *del disegno* foram em muito somados e superados, e a imagem tomou lugar em outros suportes, alguns citados por Boehm (2017, p. 23): fotografia, filme, colagem, objeto híbrido (Picasso), objeto imagem, a performance, a videoarte e a videoinstalação. Há muito para mostrar, e o modo de vê-las também não passa despercebido por aqueles que se encontravam no mundo em momentos diversos.

2.1.1 As janelas para ver

Diante da profusão de imagens, há um órgão do corpo que se privilegia, também associado a um dos sentidos humanos, que despertou teorias e descobertas ao longo do tempo: os olhos. “Se existem imagens é porque temos olhos: é evidente”, afirma Aumont (2012, p.11), que descreve a sua materialidade: “O olho é um globo aproximadamente esférico, de diâmetro em torno de dois centímetros e meio, revestido por uma camada em parte opaca (a esclerótica), em parte transparente” (Ibid., p.13). A íris, a pupila, a retina e o cristalino compõem a engrenagem, mas o processo de ver é mais complexo, alerta o autor, pois os olhos são somente um dos instrumentos da visão, que emprega diversos órgãos especializados para executar três operações distintas e sucessivas: ópticas, químicas e nervosas, que incluem o

processo de captura de raios luminosos até a codificação da imagem pelo cérebro, que percebe que alguma coisa está sendo vista.

Em aparência e funcionamento no sentido biológico os olhos não são diferentes entre as sociedades humanas, mas sua potência não poderia deixar de ser objeto de reflexões filosóficas de toda forma. Para Chauí, o espantoso seria se a filosofia não fosse obcecada pelo olhar e pela luz. “Não nasceu ela sob os auspícios de Apolo, deus da luz e da clarividência, dito o Resplandecente?” (CHAUI, 1995, p.43) Olhos são tão caros à espécie humana, que mesmo indiretamente, também fazem parte do cotidiano da linguagem, que a eles atribuem poderes além de sua própria função visual, até mágicos, conforme reflete Chauí (1995), quando falamos “amor à primeira vista” ou “mau olhado”. Ou, se pretendemos a certeza de que algo é efetivamente verdadeiro, dizemos “ser evidente e sem sombra de dúvida”, sem questionar o motivo pelo qual teríamos feito a verdade equivalente à visão perfeita – “já que não pensamos com os olhos” (Ibid., p. 31).

Não pensar com os olhos, ou não deixar que os olhos ocupem o mesmo espaço do pensamento, seria o ponto tocado por um grande repertório filosófico produzido. “Todos os filósofos ou sistemas filosóficos falaram sobre o olhar ou a partir dele”, diz A. Novaes (1995, p.10). Afinal, ser tomado pelos olhos é arriscado, pois trata-se de um sentido, pertence à esfera da percepção, da imediatez do corpo, não às profundezas do espírito e do que se supõe como saber ou conhecimento, e poderia acabar por levar à submissão do ser que vê pela sua própria visão, anulando a racionalidade tão cara à espécie humana:

aquele que se deixa seduzir apenas pelos sentidos deve assumir os riscos da incerteza ou perder-se naquilo que vê. Os sentidos, como as paixões, perturbam a alma, e, sem temperança, conduzem ao vício e a loucura. O homem que contempla é absorvido pelo que contempla. (NOVAES, A. 1995, p. 10)

E como não se deixar tomar pelos olhos? De acordo com A. Novaes (1995) Platão ditou a fórmula e disse que deveríamos desconfiar desses caprichos do corpo e das pulsões e separar as coisas: “A estabilidade e a harmonia estão no mundo suprassensível, nas ideias transcendentais e separadas do sensível, imutáveis”, diz A. Novaes (1995), tendo essa concepção platônica grande influência em todas as épocas e domínios, marcando a cisão desses dois reinos paralelos. A saída da caverna, embora arranjada por uma operação do olhar, afasta o homem do mundo sensível e o leva a buscar o mundo da ideia e fugir das sombras e das aparências enganosas.

Chauí (1995) usa as palavras para revelar o vínculo entre o olhar e o conhecimento, e os descaminhos que levam a fuga do que seria o verdadeiro saber. Tudo começa pelo verbo grego *eidô* (ver, observar, examinar, fazer ver, instruir, instruir-se, informar, informar-se, conhecer, *saber*). “Esse é o laço entre o ver e o conhecer, de um olhar que se tornou cognoscente e não apenas espectador desatento” (CHAUI, 1995, p.35). A partir do que eu vejo, em forma e essência, surgirá a palavra “imagem”, como tentativa de buscar fabricar coisas aparentes ou semelhantes àquilo que é visto. No entanto, isso é um desvio. Nesse desvio, chegamos a outra origem etimológica de “imagem” (*eikon* e *eidolon*), além das já citadas anteriormente (*imago*- latim, e magia- persa).

Aquele que diz: *eidô* (eu vejo), o que vê? Vê e sabe o *eidós*: forma das coisas exteriores e das coisas interiores, forma própria de uma coisa (o que ela é em si mesma, essência, a *idéia*. Quem vê o *eidós*, conhece e sabe a *idéia*, tem conhecimento- *eidotés*- e por isso é sábio vidente – *eidulis*. Quem viu, pode querer fabricar substitutos do visto e, na qualidade de *eidolopóios*, pode fabricar as formas aparentes das coisas- *eidolon* (ídolo, simulacro, imagem, retrato). No entanto, se o ver fabricante buscar a semelhança no mesmo ato de ver, estará na *eikasia* (representação, crença, conjectura, comparação) e tentará fabricar *eikon* (ícone, pintura, escultura, imagem, imagem refletida no espelho) a partir do *eikô* (ser semelhante, assemelhar-se, verossímil, provável). Eis porque Platão, que partirá à procura do *eidós*, cuidará para separá-lo do *eidolon* e do *eikon*. (CHAUI, 1995, p. 35).

Do mistério associado à magia, da *imago* que se mostra e se esconde, temos aqui uma concepção que irá influenciar as teorias que buscarão estabelecer sentidos e deciframentos à imagem, e o que elas realmente são ou representam, justamente pela relação com a semelhança atribuída à imagem pictórica e a fabricação de imagens técnicas, que serão tomadas como tentativa de espelhar a realidade, até chegarmos especificamente à imagem fotográfica, produzida por um aparelho com engrenagem similar ao olho humano, mas que fabricará pedaços e vestígios daquilo que realmente está posto ao olhar. Por enquanto, destacamos que no novelo etimológico puxado por Chauí (1995) temos reunida a família de imagens classificadas em cinco grupos por Mitchell (2018), estando os “fabricadores” das gráficas e das óticas distanciados do que Platão dizia ser aquele que sabe e conhece.

A. Novaes (1995, p.12), continua o percurso do olhar na filosofia citando outro filósofo obcecado pelos olhos, Hegel, que os traz novamente para testemunharem uma visão marcante na filosofia, o olho do Espírito que nega o olho do corpo, ponto de partida para todo o sistema hegeliano, que critica as imagens clássicas do pensamento, e para quem os olhos não são espelhos do mundo e janelas da alma, como escreveram Leonardo da Vinci e outros

renascentistas, como também não existe o olho da alma, olhar interior do cristianismo e morada da verdade, afirma o autor.

O sensível deve morrer para que o Espírito comece a vida e permita ao homem o conhecimento pelo intelecto, sendo a ciência a sua única realidade possível. O mundo e a natureza “não são mais um mundo de imagens-fontes da superstição e do engano, “mas um mundo de nomes [...] É apenas agora que as imagens possuem a verdade”, continua A. Novaes (1995, p.12), que critica as constantes criações de dicotomias: “a consciência e a coisa, o sujeito e o objeto- divisões brutais que determinam com rigor as esferas do sensível e do pensado, do que vê e do que é visto” (Ibid, p. 13). Que cruel destino reservado ao *homo pictor*, obrigado a desprezar seu instinto primeiro, de olhar o mundo antes de nomeá-lo, de sentir para poder conhecer, e nem por isso se desprover de pensar.

Merleau-Ponty, que dedicou grande parte de sua obra às reflexões sobre o olhar, é citado por A. Novaes (1995) como o filósofo que se opõe a cisão entre o sensível a consciência, que com a separação pode ser levada à cegueira e produzir ideias confusas, com o risco de haver o domínio de um sobre o outro, numa crítica a Descartes e a supremacia da razão. Merleau-Ponty sugere um entrelaçamento, um quiasma onde se cruzam sujeito e objeto, carne e espírito, e no qual o olho não é o suporte natural do espírito e nem o espírito o estado elevado da visão. O sujeito não poderia ser separado do corpo, pois está impregnado dele, e mesmo o que não é visível aos olhos do corpo pode ser apreendido pela experiência. O mundo está posto, “e não espera nossos juízos para anexar a si os fenômenos mais aberrantes, e nem para rejeitar nossas imaginações mais verossímeis”, diz Merleau-Ponty (1999, p.6), numa chamada para dizer que a única coisa pré-existente é o próprio mundo, antes de qualquer imaginação ou racionalização que possa ser lançada sobre ele, e quem cria as cisões são os próprios filósofos. “O mundo e a razão não representam problemas [...]. A verdadeira filosofia é reaprender a ver o mundo” (Ibid., p. 20). O filósofo traz o olhar para o campo da experiência, não como um meio que fará enxergar o verdadeiro saber ou nos deixará tomados pelas ilusões, mas como um ponto de junção que nos levará a abrir o ver e permitir que ele nos afete, pela sua potência, que conjuga o que é visto pela atitude de ver.

Não daremos conta e nem é o objeto desta pesquisa rever todo o tratado filosófico sobre o olhar. Nosso objetivo neste ponto é situar os olhos como janelas do ver, mas o corpo não é todo olhos e nem os olhos andam sozinhos, dissociados do corpo. E ao longo da história outros instrumentos, que não os olhos, foram inventados para ajudar a ver e a imaginar, como as lentes e os aparelhos de ver e fabricar imagens. As imagens e sua mostração estão diretamente associadas ao olhar, seja do artista que vê e o transforma num quadro ou numa

foto, seja do espectador que vê esse objeto de outra maneira, que pode ser totalmente diferente daquela que o artista criou, ou pelo olhar que é lançado pelo mundo e nos atravessa, de modo a nos inquietar.

Outros filósofos contemporâneos, como Walter Benjamin e Didi-Huberman, nos darão o alicerce para defender o ver como uma experiência que não é unilateral, mas envolve quem vê e o que é visto, e as imagens resultantes desse movimento não contêm um lado, ou uma interpretação fechada, mas devem ser impregnadas do que se refere ao mundo que as originou, seja durante, antes ou depois de sua produção. Benjamin, ao falar do *flâneur*, personagem que vagava pelas ruas de Paris no século XIX caçando imagens, diz que “o espaço pisca para o *flâneur*: então, o que terá acontecido em mim?” (BENJAMIN, 2019, p.705), numa inversão do olhar de quem vê, para as coisas que o olham. Didi-Huberman (2006), que traz a *imago* como metáfora para experiência do ver, articula três ações que fazem parte dessa experiência, deixando de lado as cisões entre o corpo e o espírito: o sentir, o ver e o conhecer, sem as quais “é impossível falar seriamente de imagens”. O olhar diante das imagens também revela uma singular relação com o tempo. Olhos diversos passam pelos tempos e pelas coisas. O que alguém um dia viu, lá permaneceu para que por outros fosse visto. Ou desapareceu e não mais se mostrou. Mas pode ter sido separado de sua forma, fixado e perpetuado numa imagem. Didi-Huberman (2015) convida a reconhecermos isso:

Diante da imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento de duração. A imagem tem frequentemente mais passado e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16).

Todo o trabalho aqui produzido esteve também diante do tempo. O tempo de um arquivo, o tempo da cena fixada numa fotografia. E após essa reflexão centrada nos que as imagens mostram, vamos passar ao que elas dizem, e como esse deciframento foi tratado pelos autores que desenvolveram teorias que abarcassem a vasta iconografia produzida e à disposição do *homo pictor*.

2.2 O que a imagem diz?

Em um dos trechos da clássica obra “O Pequeno Príncipe” (1943), de Antoine de Saint-Exupéry, o príncipe pede ao aviador que lhe desenhe um carneiro. Mas os primeiros esboços de tentar fazer um algo parecido não são aceitos, pois um parecia doente, outro muito velho, outro igual a um bode. Por fim, ele desenha uma caixa e diz que o carneiro está dentro. Essa é a imagem que o príncipe considera perfeita. O pequeno espectador já o havia surpreendido antes, ao olhar alguns traços e enxergar um elefante dentro de uma jiboia, o que somente era visto pelo desenhista, pois todos diziam que era um chapéu. As imagens desse livro marcaram minha infância, por isso recorri a ele para começar a refletir sobre o que elas dizem. Ou como dizem. Sempre dizem? Será que “o essencial é invisível para os olhos?” (SAINT-EXUPÉRY, 1943). Como saber o que está na caixa? O príncipe, por certo, já desejava o seu carneiro protegido, faltava apenas alguém rabiscá-lo num papel.

O *homo pictor*, que permanece cercado de imagens, tem o desafio constante de olhá-las e procurar *alguma coisa*, e ao longo dessa história iconográfica foram pensadas e escritas teorias de como podemos ver o que está além dos olhos. Para Flusser (2011), o fator decisivo no deciframento de imagens está relacionado à sua característica plana, e pode ser captado por um golpe de vista em sua superfície. Porém, continua o autor, isso trará somente o aspecto superficial da imagem, e quem quiser restituir as dimensões que foram abstraídas na planificação deve permitir que a vista vagueie e faça o que ele denomina *scanning*, cujo traçado segue a estrutura da imagem, mas também os impulsos íntimos do observador. “O significado decifrado por este método será, pois, resultado da síntese entre duas “intencionalidades”: a do emissor e a do receptor” (Ibid., p.16), ou seja, não há como dissociar o efeito do que é olhado sobre quem olha e nem desprezar o que a vista alcança de imediato. O movimento do olhar, ver um elemento após o outro, voltar, olhar novamente, é um movimento circular, diz o autor, o que o leva a concluir por um tempo de eterno retorno do olhar sobre a imagem, com movimentos de sincronidade em ciclos, no qual as relações significativas vão se estabelecendo. Temos aqui uma relação com o tempo do ver, mas que não se limita nem ao relógio, nem ao tempo linear: é o tempo da magia. “O significado das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis”, diz Flusser (2011, p.17), e a diferença se estabelece na mediação entre o que o que visto e o que olha: “No tempo linear, o nascer do sol é a causa do canto do galo; no circular, o canto do galo dá significado ao nascer do sol, e este dá significado ao canto do galo” (Ibid, p. 17). Novamente a relação recíproca, que indica a presença de um elemento a mais na dualidade tanto da imagem e o seu espectador, como do mundo real e a imagem. O que está entre, no meio, e essa característica de mediação deve ser considerada na reflexão do que as imagens querem, uma vez que assim são impostas

intenções para todas as personagens desse movimento: o criador, o espectador e a própria imagem.

Esse espaço intermediário é também apontado também por Coccia (2010, p.30), ao dizer que o mundo específico das imagens e a experiência a elas associada não coincide nem com o espaço dos objetos, o mundo físico que lhe deu forma, e nem com o espaço dos sujeitos que podem conhecê-las. Nesse espaço mágico, o que vemos? O que acontece além do *scanning*? Aumont (2012, p.77) racionaliza e compara o que se vê e as induções provocadas por esse movimento como “um dos postos avançados do encontro de cérebro com o mundo”. Nesse encontro, o espectador será aquele a dizer de modo aquela imagem lhe evoca o mundo real, qual o nível de analogia estabelecido com a realidade. O autor recorre a teoria de Ernest H. Gombrich, que defende a analogia icônica sempre em duplo aspecto: o espelho e o mapa. No aspecto espelho a analogia redobra a da realidade visual, é uma mera figuração, ou seja, não há muito o que compreender além do está mostrado. No aspecto mapa, a imitação é afetada por múltiplos esquemas mentais, que segundo Gombrich estão vinculados à tradição artística e por ela cristalizados. Mas ele reconhece que há sempre um mapa no espelho e apenas os naturais são puros, pois os criadores de imagens têm um “vocabulário” que os precedem. Nas imagens planas, especialmente a fotografia, muito já se falou sobre ser espelho ou não, e consideramos superada essa discussão no sentido de que não há espelhamento possível. Avançarei na discussão centrada na imagem fotográfica mais adiante.

Nesse ponto, percebemos a multiplicidade de variáveis envolvidas na compreensão de imagens, o quanto o mundo icônico é entrelaçado em mundos paralelos, da linguagem, da cultura, da tradição, com as inevitáveis lutas trazidas pela imposição dessas dicotomias, entre as quais destacamos a da imagem/texto. Imaginemos um mundo ainda sem a escrita linear, e o caminho em que ambas se encontraram, de acordo com Flusser (2011). Nesse mundo, as imagens acabaram por ser transformadas, de mapas, em biombos. Em vez de orientar, causaram alucinação, “idolatria”, o que impossibilita seu deciframento, e a saída seria lembrar que as imagens não existiam para separar humano e mundo e nem a esse eram superiores.

No segundo milênio a.C., tal alucinação alcançou seu apogeu. Surgiram pessoas empenhadas no “relembramento” da função originária das imagens, que passaram a rasgá-las, a fim de abrir a visão para o mundo concreto escondido pelas imagens. O método do rasgamento consistia em desfiar as superfícies imagináveis em linhas e alinhar os elementos imagísticos. Eis como foi inventada a escrita linear. (FLUSSER, 2011, p.18).

A essa consciência da linearidade, que traria consequências imprevistas, ele chama de “consciência histórica”, dirigida contra as imagens, que estabelecerá a sua luta contra a escrita, e da própria consciência histórica contra a consciência mágica. Fundada sobre a conceituação, que permite codificar textos e decifrá-los, a escrita acaba por afastar ainda mais o homem do mundo concreto, quando a ideia seria aproximar, já que os textos não significam o mundo diretamente, mas conceituam e analisam cenas, sendo sua função explicar as imagens antes desprezadas. “A relação texto-imagem é fundamental para compreensão da história do Ocidente. Na Idade Média, assume a forma de luta entre o cristianismo textual e o paganismo imagístico; na Idade Moderna, lutas entre a ciência textual e as ideologias imagísticas”. (Ibid., p. 19).

Porém, os inimigos foram se entrelaçando, e à medida que o cristianismo combate o paganismo, absorve imagens e se paganiza, e o mesmo ocorre com a ciência, que ao absorver imagens se ideologiza. Ao responder o motivo dessa relação confusa na qual a medição de forças faz com que os campos de um ou de outro sejam invadidos, Flusser (2011, p.19) atribui à capacidade das imagens em ilustrar textos, para assim *remagicizá-los*: “Graças a tal dialética, imaginação e conceituação que mutuamente se negam, vão mutuamente se reforçando”, o que perturba a hierarquia dos códigos, alerta o autor, fazendo com que surja o oposto da idolatria: a textolatria, tão alucinatória quanto. Isso ocorre com a extrema fidelidade ao texto imposta em teorias das ciências humanas, cujos textos passaram a ser “inimagináveis, como é o universo das ciências exatas: não pode e não deve ser imaginado” (Ibid., p.20).

Envolvida nesses dilemas, as imagens acabam por tornar-se um campo de batalha teórico que se afasta da mostraçã, do *ser* das imagens, e mesmo com o apaziguamento da disputa e a afirmação do poder das imagens, ainda há o risco dos extremos da idolatria e da textolatria. Autores como W.J.T. Mitchell e Georges Didi-Huberman, porém, sugerem uma mudança de perspectiva, e em lugar de ver texto e imagem como duas forças de embate, propõem refletir sobre como a linguagem influenciou na compreensão de imagens pictóricas, por um lado, mas também como podemos superar essa contenda. A dificuldade é que muito já foi escrito sobre o que as imagens significam, o que não deve ser desprezado, e sim trazê-los a novos usos e posições, como propõe Mitchell. “Entre estes usos se destacaria, de um lado, um renovado respeito pela eloquência das imagens, e de outro, uma renovada fé na clarividência da linguagem”, e continua, aceitar o fato que criamos o mundo a partir de representações verbais e pictóricas. (Mitchell, 2018, p.60). O autor argumenta que linguagem e visão são importantes na mediação social, no entanto é necessário considerar as imagens como individualidades complexas que ocupam posições. “As imagens querem direitos iguais aos da

linguagem e não serem simplesmente transformadas em linguagem” (MITCHELL, 2015, p.186). Didi-Huberman, por sua vez, diz que é preciso fazer com que imagem e linguagem sejam absolutamente solidárias, “não cessando de compensar as suas respectivas lacunas: uma imagem surge amiúde num momento em que a palavra parece falhar, uma palavra surge frequentemente quando é a imaginação que parece falhar”. (DIDI-HUBERMAN, 2020, p.45). Na linha desses pontos de vista conduziremos a relação imagem/texto nesta pesquisa, não em oposição, mas em defesa de posições igualitárias, sem necessidade de potencializar imagens como conceitos fechados, e nem as reduzir como ilustração do texto.

Estabelecer o lugar das imagens no mundo de linguagem falada e escrita é o passo inicial para o seu deciframento, pois decidirá o modo como conduziremos essa compreensão. É inegável que estamos cada vez mais cercados por imagens, o que levou no início dos anos de 1990, a W.J.Mitchell, na América, e Gottfried Boehm, na Europa, anunciarem de maneira independente, que estávamos testemunhando uma “virada pictórica” ou “virada icônica”. Alloa (2019), reflete sobre esses posicionamentos e pergunta, vinte anos depois, se o anúncio estava descrevendo um evento já ocorrido ou era um chamado para que isso acontecesse. O autor reconhece que o mundo contemporâneo é determinado por artefatos visuais, porém o seu arsenal conceitual foi forjado durante séculos de logocentrismo, ou seja, um pensamento centrado no discurso, fazendo com que a complexidade do significado pictórico ainda seja pouco alcançada. O consenso de que estamos dominados por imagens esconde, diz Alloa (2019) uma realidade menos óbvia do que parece.

W.J.T. Mitchell observou, de forma bastante lúcida, que as imagens têm hoje um status que oscila estranhamente entre o de um paradigma e o de uma anomalia (Mitchell,1994: 13). Por um lado, parece incontestável que nossas vidas estejam determinadas atualmente pela visualidade e seus anteparos em um nível inimaginável até pouco tempo atrás. Por outro lado, o pensamento contemporâneo (filosofia, teoria, crítica) parece não estar ainda perfeitamente armado para confrontar uma realidade que não pode ser interpretada com base em um texto ou (para dizer o mínimo) entendido como uma de suas extensões. (ALLOA, 2019, p. 93).

Para Alloa (2019), após o anúncio, tanto de Mitchell quanto de Boehm, não ficou claro tratar-se de uma mudança na sociedade ou de uma virada epistemológica no processo de pensamento. Ele questiona se era considerado apenas aumento exponencial das formas de comunicação visual, ou uma mudança na forma de pensar e ver. Se a virada icônica implica somente em uma mudança tecnológica que resulta num aumento de artefatos visuais, mas sem modificar a teoria que os descreve, o status da imagem não pode ser outro que não o de uma

anomalia, “uma espécie de objeto híbrido, viciado por uma arrogância constitutiva que impede a sua colocação particular dentro das formas consagradas de conhecimento, a meio caminho entre uma ontologia do objeto e uma semiótica do signo”. (Ibid., p. 94). O autor questiona então em que condições haveria essa mudança de paradigma. Em qual base afirmar que uma imagem não é um objeto suplementar, mas um vetor, ou um operador decisivo para as práticas contemporâneas e nossas formas de conhecimento, de modo que não seja pensada somente como um meio de reduplicação, mas também como um acesso ao mundo e um meio no mundo? (Alloa, 2019). Não basta, portanto, constatar que há um carneiro dentro da caixa, é preciso escolher por qual fresta olhar. A que escolhi nessa pesquisa busca superar a imagem como um suplemento do trabalho acadêmico, mas a partir delas e com elas, especificamente fotografias, apresentar como uma cidade se mostra e se transforma. Mas essa discussão é contemporânea, é preciso retornar a um tempo anterior para que possamos avançar.

2.2.1 O cavaleiro que levanta o chapéu

Já não havia antes uma disciplina voltada para as imagens? A Iconologia, associada ao nome de Erwin Panofsky (1892-1968), que de acordo com Pifano (2010), utilizou o mesmo termo do século XVI, da obra “Iconologia”, do filósofo italiano Cesare Ripa, notabilizada na história das artes visuais. Panofsky também teve suas bases influenciadas pelo historiador de arte alemão Aby Warburg (1866-1929), do qual foi discípulo. Alloa (2019) lembra que foi necessário esperar até 1967, na edição francesa de *Iconography and Iconology*, para o reconhecimento de Panofsky à dívida com Warburg, que outrora se referiu à *Ikonomie*, e também à toda tradição do século XVII da Iconologia. “Estudar as imagens não é uma tecnologia extravagante do século XX”, diz Alloa (2019, p.95), pois Cesare Ripa, em 1603, já destacava os elementos na tentativa de torná-los legíveis, ou seja, “fazer com que tudo que convence “por meio dos olhos” seja comparável ao que convence “por meio das palavras”. Tal tentativa de equalizar o modo como imagem e texto se colocam no mundo, ou fazer com a imagem seja “lida” de maneira semelhante ao texto é um caminho que busco desviar. O autor reflete sobre a característica das enciclopédias iconológicas do século XVII, que sempre procuravam isolar figuras com o mesmo caráter definitivo das letras e palavras. “Em Iconologia, de Ripa, os ícones não têm uma lógica própria, estes devem seguir o modelo do texto, ou seja, devem ser o mais *literal* possível” (Ibid, p. 96). No século XX, avalia o autor, Panofsky fornece novas bases a esse projeto iconológico e defende liberá-lo de sua

literalidade, redefinindo o termo e colocando tudo os que seus antecessores haviam dito no nível da “iconografia”.

Recorremos à clássica obra de Panofsky (2019 [1955]) para com ele entender o limite entre iconografia e iconologia, nível máximo de significação no seu método. Panofsky aponta que o sufixo “grafia” vem do verbo grego *graphein*, que:

implica um método de proceder puramente descritivo, ou até mesmo estatístico. [...] Diz-nos quando e onde o Cristo crucificado usava uma tanga ou uma veste comprida; quando e onde foi Ele pregado à cruz, e se com três ou quatro cravos [...]. Ao fazer este trabalho, a iconografia é de auxílio incalculável para o estabelecimento de datas, origens e às vezes, autenticidade; e fornece as bases necessárias para quaisquer interpretações ulteriores. Entretanto, ela não tenta elaborar a interpretação sozinha. Coleta e classifica a evidência, mas não se considera obrigada ou capacitada para investigar a gênese e significação dessa evidência. (PANOFSKY, 2019 [1955], p. 53).

Para fazer vista ao seu método e separar de um lado, a forma, e de outro o “tema ou significado”, Panofsky descreve uma cena comum à época:

Quando na rua, um conhecido me cumprimenta tirando o chapéu, o que vejo, de um ponto de vista formal, é apenas a mudança de alguns detalhes dentro da configuração que faz parte dentro de um plano geral de cores, linhas e volumes que constitui o mundo de minha visão. Ao identificar, o que faço automaticamente, essa configuração como um objeto (cavalheiro) é a mudança de detalhe como um acontecimento (tirar o chapéu), ultrapasso os limites da percepção puramente formal e penetro na primeira esfera do tema ou mensagem. (PANOFSKY, 2019 [1955], p. 47).

Após reconhecer em primeiro, a forma do gesto como cumprimento, estabelece-se outro nível de interpretação, pois trata-se de uma saudação típica do mundo ocidental, e um resquício do cavalheirismo medieval, pois os homens armados retiravam os elmos para deixar clara sua intenção pacífica. Não se poderia esperar que um bosquímano australiano ou um grego antigo compreendessem o signo de polidez no ato de tirar o chapéu, decreta Panofsky (2019 [1955]). Para isso seria preciso estar familiarizado com um mundo de objetos da tradição cultural dessa civilização específica, a “história dos sintomas culturais”. E além de identificar um gesto no tempo e no espaço, de comunicar um estado de ânimo, a ação desse cavalheiro pode revelar um pouco de sua personalidade, suas bases sociais e de educação, completando-se o que ele chamou de “conteúdo”, o “algo mais”. Panofsky montou um esquema assegurado na certeza de que os símbolos seriam certamente reconhecidos por quem os via, contudo, não considerou as variáveis que uma imagem de um homem levantando o

chapéu pode alcançar nesse contexto, como possibilidade de falsidade ou outras intenções do gesto.

A descoberta e interpretação desses valores “simbólicos”, por vezes desconhecidos do próprio artista, diferindo do que ele tentou expressar, “é o objeto do que se poderia designar por “iconologia” em oposição à “iconografia”, diz Panofsky (2019 [1955], p. 53). Ele destaca o sufixo “logia” como derivado de “*logos*”- pensamento, razão, que denota algo interpretativo, em oposição à descrição pura. E segue aplicando o método, esquematizado em tabelas (Ibid, p. 64-65) que separam o que pertence ao nível iconográfico e ao iconológico, com os “equipamentos para interpretação”, entre os quais “conhecimentos de fontes literárias” e “intuição sintética (familiaridade com as tendências essenciais da mente humana)” para analisar e interpretar diversos objetos da história da arte, principalmente pinturas da Renascença.

Panosfsky é um clássico necessário e passamos por ele para entender o que havia antes e o que virá depois, até o ponto em que o superamos. A minha posição diante das imagens não se alicerça na teoria panosfskyana, mas considero importante citá-la como um caminho que precisa ser vencido. Nesta pesquisa, recorri a Boris Kossoy (2001), autor brasileiro que adapta a iconografia/iconologia panosfkiana para análise de imagens fotográficas, para construir as fichas com as fotografias que estão no apêndice. Caso optasse por esse método como um marco teórico, as fichas estariam no corpo do texto, e delas saíram as análises interpretativas do que as duas imagens em tempos diferentes “significam”, muito mais a partir do que já foi dito sobre os espaços e menos do que podem causar ao olhar dos espectadores.

Perseguir a imagem esquematizada a coloca nas amarras da razão somente, e sendo a emoção o meu guia desde o início da produção artística, não há como seguir por aqui para desvendar o que a caixa esconde. Autores como Alloa e Didi-Huberman que, embora reconheçam a importância e o valor de Panofsky, o contrapõem e identificam pontos obscuros em sua teoria, sugerindo outro caminho, que considero mais adequado à minha intenção neste trabalho, de defender um olhar aberto sobre as imagens associado à uma experiência sobre o espaço e o tempo a ser *mostrada*, a partir de uma montagem de fragmentos retirados de um arquivo, a qual detalharemos à frente. Mitchell (2015, p. 187) também cita Panosfky para dizer que uma ciência para as imagens deveria retornar ao gesto inicial do cavalheiro do chapéu, anterior à elaboração de métodos de interpretação, ou seja, ainda no nível do ver e não seguindo fórmulas.

Alloa (2019), ao refletir sobre o lugar de Panofsky em relação à virada icônica, diz que sua obra pode ser sido uma tentativa de dar dignidade a uma nova ciência das imagens ao

demonstrar que não são óbvias, “mas escondem infinitas referências textuais- exatamente como num livro”, numa renovada subordinação ao discursivo.

Para Panofsky, a imagem é sempre uma *alegoria*, num sentido amplo ou, melhor ainda, etimológico: a imagem nunca tem um sentido intrínseco, mas expressa algo diferente de si mesma e, nesse sentido, é alegórica (do grego *all'agôreuein*, literalmente, “falar de outra coisa”). (ALLOA, 2019, p. 96).

Ao responder sobre o que a virada icônica traria de novo, se uma anomalia ou paradigma, Alloa (2019) ressalta que a indagação envolve compreender se uma imagem “é uma *modalidade de discurso diferente*, ou uma *modalidade diferente daquela do discurso*. Esta última, quando levada a sério, pode dar origem sem precedentes às perspectivas sobre significação e suas operações”. Se a virada linguística trouxe em seu apogeu um novo modo de pensar, o que aconteceria com o pensamento, imagina ele, “se deixasse de negar sua dívida com as imagens”. (ALLOA, 2019, p. 97). O autor recorre ao historiador de arte alemão Max Imdahi, para quem as imagens não exigem somente um olhar de reconhecimento para “ler” o alfabeto visual, mas nos obrigam a ver de forma diferente e gerar um outro tipo de olhar, que transforma o próprio modo de ver, sem as amarras impostas pelo modelo iconológico.

O modelo panofskiano apresenta suas limitações quando busca declarar as intenções da imagem a partir de formas pré-estabelecidas, no qual somente algumas imagens eleitas são “aceitáveis” e se referem a significações que as precedem, envolvendo encontrar os textos, ou *o texto*, que permitem reconstituir a significação de uma obra. Alloa (2019) aponta essas limitações nas análises de Panofsky, para quem a imagem não é considerada a partir de seus estatutos de formas e tons, na medida em que é resultado de um documento que lhe fornece inteligibilidade, e por meio desse pré-texto, torna-se legível para o espectador. Ele identifica o próprio Panofsky como consciente do problema de seu “textualismo”:

Em pinturas pré-modernas, uma figura feminina oferecendo um pêssego deve ser identificada como a encarnação de *Veritas*. No entanto, ao lidar com *Pêssegos* de Auguste Renoir, uma natureza morta, Panofsky diz que “não podemos procurar por um texto para revelar o significado alegórico do fruto” (Panofsky, 2012 [1932]: 468). Mais uma vez, a significação de uma imagem transcende a imagem: mesmo um trabalho que pertence ao ‘tipo’ natureza morta sem sentido, pressupõe Panofsky, deve ter um significado. (ALLOA, 2019, p 101).

O simbolismo oculto das imagens panofskianas me obrigaria a buscar “sintomas culturais” nas fotografias utilizadas nesta pesquisa, que fossem extensivos a um tempo e uma região, e associadas somente à história oficial, deixando pouco espaço para a montagem

ensaística, que pressupõe aberturas ao espectador, e não fechamentos pelo pesquisador. Didi-Huberman (2013), um dos maiores críticos desse modelo, elogia a coragem de Panofsky por tomar posição, mas alerta para uma forma de racionalidade expressada por meio do “kantismo” ou “neokantismo”, para o qual ele se voltaria “porque o autor da *Crítica da razão pura* soube *abrir* e reabrir o problema do conhecimento, definindo os limites e as condições subjetivas do seu jogo”. Com essa chave, era a intenção de Panofsky abrir novas portas, mas que logo seriam por ele fechadas “com firmeza diante de si, não deixando à crítica senão o momento de uma breve passagem: uma corrente de ar” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 13). O autor segue dizendo que nem se trata da aplicação da filosofia kantiana, e sim “o que é pior, de um tom”, de uma “síndrome kantiana”, na qual o próprio Kant não se reconheceria, e que resulta no que Didi-Huberman chama de filosofia espontânea, que orienta e dá forma a um discurso do saber. Qual seria o motor dessa filosofia?

Ela se baseia em palavras, somente palavras, cujo uso particular consiste em tapar as brechas, negar as contradições, resolver sem um instante de hesitação todas as aporias que o mundo das imagens propõe ao mundo do saber. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 14).

O conhecimento em arte fundado em razão que pudesse incluir num molde a diversidade de fenômenos figurativos, uma gramática de inteligibilidade, é o que Didi-Huberman (2013) identifica como sendo um marco kantiano em Panofsky, ao propor um esquema que culmina num ato de síntese, de unidade sintética, que inicia no reconhecimento da “forma natural”, depois o tema “convencional”, e enfim o “conteúdo” simbólico. Com isso, é a hipótese de Didi-Huberman (2013), o esquema kantiano da unidade sintética exposto na *Crítica da Razão Pura* estaria sendo seguido espontaneamente. Para comprová-la, o autor retoma a cena do homem que levanta o chapéu, e a reconstrói como seria se dada por Kant, utilizando termos de sua escrita: o primeiro movimento, reconhecer esse simples acontecimento, e outras condições de receptividade, corresponde ao nível do tema primário de Panofsky, o *diverso* sensível que só ensejará o conhecimento uma vez “percorrido” e sintetizado. O segundo movimento cabe a imaginação começar.

“Cega, mas indispensável”, escreve Kant, a imaginação reunirá os dados do diverso recebido intuitivamente “para com eles formar certo conteúdo”: isso se chama fazer uma *síntese* no sentido mais geral do termo. O terceiro movimento fornecerá a *unidade sintética* [...]: esta repousa agora no entendimento puro e nisso ela funda definitivamente o ato de conhecimento. O “sentido da essência”

panofskiano é então atingido: trata-se de um conceito. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 175)

O que temos aqui é uma ciência das imagens facilitada por um caminho já traçado, um esquematismo racional que deve seguir conforme vejo o cavalheiro conhecido, que me levanta o chapéu na rua, cuja simplicidade inicial do gesto segue em níveis que iniciam na identificação até alcançar a complexidade do reconhecimento “cultural” desse cumprimento, mas que antes já havia sido imposto aceitá-lo, portanto, não há outro caminho. A interpretação de imagens nessa ordem leva a ver numa obra singular ou num estilo inteiro os princípios que condicionam toda a sua existência, diz Didi-Huberman (2013). A representação muito bem organizada, de modo que toda a descrição fica subordinada em um sistema de significação. Nessa lógica toda forma visível já carregaria o conceito de um objeto ou de um acontecimento a ela associado, e todos os fenômenos visíveis teriam que necessariamente alcançar uma consequência interpretativa. Ou seja, imagens que sempre significam algo além, retirando-lhes assim o direito a mostraçõ e submetendo-as ao esquematismo, ao estatuto da “*imagem pura*: imagem esvaziada da economia irracional à qual sua singularidade sensível a destina, no entanto” (Ibid, p.183).

O fio que me trouxe até aqui retorna ao ponto citado na introdução desta pesquisa, pois ao escolher a emoção como guia do meu olhar, devo me submeter às consequências que me levaram a dar vida ao arquivo Balaio Santareno e dele extrair e produzir o que desejo tornar visível.

2.2.2 Sintoma, montagem e imagem dialética

Ao evitar o fechamento do clássico método panofskiano, e mesmo o uso de palavras como “analisar” ou “significar” relacionados às imagens desta pesquisa, devo indicar de que modo serão pensadas. Didi-Huberman e Emmanuel Alloa trazem em suas reflexões o que considero ser o caminho mais iluminado, então por ele sigo. Ambos repensam o termo “sintoma”, utilizado por Panosfky como relacionado ao que a cultura esconde atrás do quadro, e quando aparece carrega uma caixa de formas simbólicas. O sintoma em Alloa (2019) volta ao seu contexto original de registros clínicos, quando propõe passar da “iconologia para a sintomatologia”, de acordo com o pensamento de Sigmund Freud:

Um sintoma é caracterizado por sua “sobredeterminação” constitutiva, isto é, pelo fato de que, como tal, o sintoma não é uma expressão direta de uma causa, mas sim determinado por uma variedade delas ao mesmo tempo, não podendo, portanto, ser rastreado até uma causa única. [...] As imagens-memória ou imagens-sonho que Freud trata como sintomas não são simplesmente vestígios relacionados a um evento real que os precede. [...] Um sintoma, portanto, não é um ponto, mas um cruzamento, um entrelaçamento, uma condensação permeada por poderes que às vezes são até opostos entre si (ALLOA, 2019, p. 101).

Ao pensar as imagens como sintoma, ou seja, um entrelaçamento em lugar de um vestígio ligado à uma causa anterior, Alloa (2019, p. 108) questiona o caráter indiciário único das imagens, como um dedo que aponta inequivocamente “é assim que isso é”, numa relação tão colada à realidade, e que mesmo depois de décadas de semiótica analítica, retoma ao desejo de ser uma presença real e imediata. Ou seja, tanto o caminho da simbolização abstrata quanto o da evidência de *um* passado real se distanciam do pensamento por imagens a partir de suas próprias singularidades, e ainda fecham possibilidades ao domínio da imaginação e da arte. Alloa (2019) lembra que na medicina grega antiga, a arte de ler um sintoma pressupõe conhecimentos teóricos e habilidades práticas, que têm na *autópsia* o seu saber mais completo, e exige ver com os próprios olhos, e não com base em boatos ou diagnósticos à distância. “Ao contrário de um vestígio, que supõe que um corpo de onde ele partiu desapareceu, um sintoma precisa de um corpo em cuja superfície ele possa aparecer” (Ibid, p.108). O autor devolve às imagens seu poder, pois em vez de buscar o que as precede, potencializa o efeito delas mesmas sobre o espectador, a partir do que está sendo visto e sentido, em graus e modos diferentes de acordo com o atinge singularmente cada pessoa, de acordo com as conexões construídas.

O sintoma associado a uma experiência do ver é um conceito recorrente na obra de Didi-Huberman, e refletir sobre o que isso implica acabou por me fazer redescobrir o modo como pensava as imagens desde que iniciei minha produção e pesquisas sobre o lugar delas no mundo, causando uma inquietante perturbação que me fez cair do alto da escada que um dia subi para tentar ver o significado delas. Em entrevista concedida a Mariano Horenstein no ano de 2016, o autor é perguntado se o sintoma está associado ao sentido psicanalítico. Ele responde que embora se aproxime, difere, pois o psicanalista tem que ir atrás do sintoma que é colocado adiante pelo paciente, sendo nesse momento mostrado, enquanto num quadro, numa imagem, o que está adiante é a representação, e é preciso ir atrás do sintoma, que não se vê. Em grego, *symptôma* “é o que sucumbe ou cai com. É o encontro fortuito, o acontecimento que vem perturbar a ordem das coisas” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 65). Diante da imagem, é o caminho para abrir a lógica, deixar fluir a crítica, a emoção, os

esquecimentos, os rastros dos desaparecimentos, as invisibilidades potentes ao ponto de nos deixar mudos ao olhar, sem precisar entender de imediato o que nos toca. Huchet (1998) considera o sintoma como um marco na obra do filósofo. “Ele torna a imagem um verdadeiro corpo atravessado de potencialidades expressivas e patológicas” (HUCHET, 1998, p. 11). O autor usa a metáfora de pescadores que puxam a rede no mar, que se esvai, deixando somente os peixes. O palpável, o visível, está ali, mas o “mar que os torna possível guardou seu mistério” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 223). Estamos nesse momento, diante do sintoma, que existe somente no brilho úmido das algas presas na beirada.

O trabalho do sintoma, diz Didi-Huberman, implica em suportarmos sem luta as perdas racionais para experimentar o que não vemos com toda a evidência do visível. Buscar as intrusões, as estruturas abertas, em vez de esquemas históricos, colocar a história em perspectiva. Há inúmeras passagens do autor relacionadas ao sintoma: “Uma das grandes forças da imagem é criar ao mesmo tempo sintoma (interrupção no saber) e conhecimento (interrupção no caos)” (Id., 2012, p. 214). “O que “simboliza”, então, um sintoma? Simboliza acontecimentos que ocorreram e que não ocorreram também. Simboliza cada coisa com o seu contrário também” (Id., 2013, p.234). “O sintoma é desordem privada, caos, efervescência, aparição não controlável” (Id., 2018, p.134). Todas essas reflexões estão no campo de um ver que não se restringe ao olhar ótico, e nem a imagem se resume a uma representação associada à sua interpretação e significado. Obviamente lançam mensagens ao espectador, mas de natureza múltipla e ao mesmo tempo singular, pois as experiências diante da imagem são diferentes para cada pessoa.

Nesta pesquisa, alguns sintomas atravessaram diante das imagens da cidade e me afetaram mesmo antes de começá-la, e por isso a impulsionaram. Ver as fotografias feitas pelo meu avô é ver com seus olhos um tempo que era para ele o novo, pois a cidade que ele conheceu era outra. As fotografias foram escolhidas, eleitas pelo meu pai para compor um arquivo para que lugares não fossem esquecidos. Muitos que não vi, pois quando pude mirá-los não existiam mais. Estamos diante desses tempos que se cruzam, de memórias que se confundem. E de uma incômoda questão: sinto que me seria mais aprazível aos olhos aquela cidade. Por quê? Talvez consiga compreender ao final.

Todas essas interseções sobrevieram em uma experiência. Numa das saídas para fotografar, em março de 2021, estava posicionada na esquina das ruas Lameira Bittencourt com 15 de novembro, no centro comercial de Santarém (PA), em pleno movimento. Tentava um ângulo que se aproximasse de uma imagem do mesmo lugar, feita no ano de 1950, quando me dei conta de estar na esquina onde funcionou o “Foto Santarém”, de Vidal, que também

residiu no local. Todo o barulho da rua sumiu por alguns segundos diante da emoção de estar ali e pensar que um dia qualquer, há 71 anos, meu avô saiu na rua com sua câmera e fez aquela fotografia. Não consegui mais fotografar nada aquele dia, como que para guardar a experiência de estar conectada em outro tempo pelo olhar. Fechei os olhos e vi outro lugar, e esses cruzamentos só se abriram a mim. O tempo, a memória, a inquietação, o afeto, eis os sintomas que me cabem.

Em contato com o real, a imagem arde, diz Didi-Huberman (2016, p. 208). Uma fotografia revela uma única verdade dessa realidade? “Claro que não”, responde. “Inflama-se, e nos consome por sua vez”, e cumpre a função de ser algo que apela “a uma poética capaz de incluir sua própria *sintomatologia*”. Identificar e aceitar essa sintomatologia é um dos caminhos por mim percorridos. “Porque a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares (DIDI-HUBERMAN, 2016, p.216)”. Naquela esquina de rua, toquei o tempo e busquei seu rastro, sentindo o ardor da memória e do afeto.

Como trabalhar com esse balaio de emoções e torná-los legíveis, abrindo os sentidos da imagem e mostrando ao espectador? Para Panofsky, a legibilidade da imagem está em algum texto, ou na possibilidade de lê-la como a um texto, e assim garantindo seu valor histórico. Já Walter Benjamin, que via o mundo por imagens, dará outro caminho, ao apontar o legível em relação ao tempo:

O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época. E atingir essa “legibilidade” constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo presente é determinado pelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até explodir. [...] Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. (BENJAMIN, 2019, p. 768, [N 3,1].

Esse trecho de Benjamin contém as relações de presente e passado como dois tempos em suspensão, alcançados pelas imagens que lhes pertencem, e quando se encontram, os seus fragmentos, lampejos de luz, formam uma constelação e se dão a conhecer no agora do “conhecimento”, e assim tornam-se legíveis, não somente resgatados, mas adquirem sentidos no tempo presente. Para Tiedemann (2019), o movimento benjaminiano consiste não em dirigir o olhar do presente a um passado histórico, e sim partir do passado para frente, em direção ao presente e assim decifrar a vida e as formas de hoje. Benjamin substitui as relações

contínuas do tempo histórico “por constelações nas quais um ocorrido coincide de tal maneira com o presente que este alcança o “agora” de sua “cognoscibilidade”. (TIEDEMANN, 2019, p.36). Imagens do passado, *no* presente, e não apenas imagens do passado *e* presente.

Para Didi-Huberman (2018), que pratica constante diálogo com a obra de Walter Benjamin, foi este quem melhor enunciou sobre legibilidade, ao pleitear sua articulação com a visibilidade concreta, imanente e singular, ou seja, é possível alcançá-la por meio da experiência com o que está visível, mesmo em outro tempo, em atitude anacrônica. Esse trecho benjaminiano, para o autor, revela que o conhecimento histórico não é somente um ato de acessar o passado para descrevê-lo tal como se ali se encontrava, e sim um ir ao encontro, do qual surgirão os lampejos, as faíscas que as imagens lançarão sobre o agora. E esses encontros podem juntar o ver e o saber, imagens e textos, mas não de maneira fechada ou em oposição, e sim deixando o tempo fluir, dançar sobre os sentidos de acordo com o que nos atinge para formar constelações próprias, que outros também verão, mas a posição das estrelas pode mudar conforme o ponto de vista. O arquivo a que temos acesso é o caminho para acessar esses lampejos e assim não estancar na descrição de imagens do passado em contraste com o presente, somente.

O conhecimento histórico só acontece a partir do “agora”, isto é, de um estado de nossa experiência presente de onde emerge, entre o imenso arquivo de textos, imagens ou testemunhos do passado, um momento de memória e de legibilidade que aparece- enunciado capital na concepção de Benjamin- como um *ponto crítico*, um sintoma, um mal-estar na tradição que, até então, oferecia ao passado seu quadro mais ou menos reconhecível. (DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 22).

Didi-Huberman (2015, p. 15) afirma a inevitável relação da imagem com o tempo, ao dizer que “sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo”. Essa constatação atravessa os sentidos da imagem e abre o caminho para as suas compreensões possíveis. Presente, passado e futuro se encontram e nunca cessam de se reconfigurar, diz o autor. O presente pode ser capturado e revelado se nos entregarmos repetidamente à experiência de olhar, sem a pretensão de tudo saber, o que nos levará a constantes reconfigurações. O passado, porque uma imagem, mesmo recente, só se torna “pensável” numa construção de memória. E o futuro, porque somos um elemento de passagem diante da imagem e ela nos sobreviverá, estará no futuro. “A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser que a olha” (Ibid., p.16). A relação com as imagens que vemos se dá no presente, mas permite cruzamentos com memórias, seja por meio de textos, relatos, outras imagens, tecendo fios que vão buscar passados e trazê-los emaranhados no agora.

Iniciei essa reflexão com uma proposta de responder o que a imagem diz, ou como diz, e acabo concluindo que as imagens menos dizem e mais mostram. Mostram tempos, e descobrir os mistérios associados a essa mostraçãõ nos levará a juntar fragmentos para construir o que desejamos dizer ao espectador. De que maneira posso aplicar isso como um método? Recorrendo ao princípio da montagem, a partir das inspirações conduzidas por Didi-Huberman, que chama Walter Benjamin, Aby Warburg, Bertold Brecht, Harun Farocki, Sergei Eisenstein e outros que a praticaram, seja na literatura ou artes visuais. O autor apresenta a montagem como um recurso metodológico a ser utilizado com imagens, e que possibilita escapar da mera descrição e da sua classificação como documentos. É na montagem, afirma, que o arquivo “começa a viver nas mãos do pesquisador” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.123).

Quando Benjamin (2019, p. 1425, [N1a,8]) afirma que “o método deste trabalho é a montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar”, Didi-Huberman (2018, p.20) lembra ser este tanto o princípio tanto literário, adotado pelos surrealistas e animadores da revista Documents, de 1929, quanto cinematográfico, tal qual desenvolvido por Eisenstein ou Fritz Lang. Para Benjamin, o princípio implica em exibir os farrapos, os resíduos, erguendo “grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total.” (BENJAMIN, 2019, p. 767, N 2, 6). Portanto, no modo como juntamos fragmentos, acontecimentos, especialmente os que passaram ao largo da história oficial, e montamos cenas, podemos mostrar ao espectador o caminho para descobrir nas junções, nas relações, nos intervalos, um “cristal” formado. Esta pesquisa desmonta os arquivos do Balaio, os textos, as imagens do passado, as imagens do presente, e busca as singularidades para remontá-los e mostrar, e assim compreender, conforme Didi-Huberman (2018, p.20), como o passado torna-se legível, pois as singularidades aparecem e se articulam umas com as outras, dinamicamente.

Para falar da montagem é preciso trazer à tona o que Walter Benjamin chama de imagem dialética: “a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética- não de natureza temporal, mas imagética” (BENJAMIN, 2019, [N 3,1], p.768). Ele continua dizendo que no agora do conhecimento, a imagem carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, que está encoberto em toda leitura. O relâmpago do encontro do outrora com o agora deve ser percebido e seus lampejos isolados se juntam para formar constelações. Para Didi-Huberman (2018, p.22), essa constelação é como um fóssil em movimento, feito de um pouco de luz que passa, como um fotograma de um

filme, sendo a montagem necessária para que esse relâmpago não permaneça isolado do céu de onde, naquele momento, se destaca. Ao trazer essa reflexão para o campo das imagens materiais, planas, temos que perceber os lampejos que nos atingem ao vê-las, que podem iluminar a investigação do céu que as trouxe. Se temos, como nesta pesquisa, imagens de uma cidade, de tempos diferentes, como posso dispô-las para que elementos encobertos se revelem? Montando-as dialeticamente, expondo conflitos, acessando tempos, intervalos, singularidades, que não necessariamente aconteceram no mesmo lugar ou tempo da fotografia. Mas estão lá, flamejando.

Para Benjamin (2019, p.768, [N 3,1]), somente as imagens dialéticas são autênticas. Ao comentar essa afirmação, Didi-Huberman (1998, p. 172) diz que essa autenticidade se refere a apresentar as imagens de forma crítica, em crise, em relação até mesmo à própria imagem, e a crítica se estende também a nossa maneira de vê-la, na medida em nos olha, nos obrigando a escrever esse olhar, mas não como simples transcrição, e sim do que e como ele é constituído, o ser da imagem e seus sintomas. Não há dialética, continua, sem uma produção crítica da memória, que confronta tudo o que resta como um indício do que foi perdido. Isso resultará em anacronismo, necessário para produzir a imagem dialética, como um *presente reminiscente*, enfatiza, ou seja, um presente que comporta nele mesmo o passado. Não reproduzir o passado, nem ser nostálgico, mas sim produzi-lo ao emitir uma imagem, um choque, uma configuração. “*Telescopage* do passado através do presente”, disse Benjamin, (2019, p.780, [N7a,3]), num genial uso desse termo que traz a ideia de encaixe, como um vagão no outro, ou os dois tubos de um telescópio. Trazê-lo fulgurante, com seus lampejos, e não somente juntar diferentes tempos de um mesmo espaço, mas justapor, cruzar, sendo essa uma forma de exercer a produção crítica.

O historiador alemão Aby Waburg exerceu plenamente o princípio da montagem e da imagem dialética no “Atlas Mnemosyne”, montado entre 1924 e 1929, composto por 63 pranchas que ultrapassam mil imagens, feito e refeito muitas vezes, permanecendo inacabado até sua morte. Mapas, obras de arte, pessoas, acontecimentos de diferentes tempos, dispostos juntos, deixando ao espectador a tarefa de relacioná-los. Didi-Huberman (2018, p.27) diz que o Atlas de Waburg é uma herança de nosso tempo, tanto estética quanto epistêmica, pois marca profundamente os modos contemporâneos de produzir, expor e compreender imagens, como um instrumento para recuperar e mover o pensamento quando falharam as palavras. Tanto Benjamin, como Waburg, diz o autor, compreenderam que a imagem não está na história como um ponto sobre uma linha, e sim produz uma temporalidade com face dupla, o que era para Benjamin a imagem dialética, e para ambos condição para não reduzir a imagem

a simples documento da história. (Id., 2015, p.106). Os dois praticaram a montagem do saber histórico por eles produzido, Warburb com o Atlas e Benjamin com “Passagens”, obra pautada na Paris do século 19, com uma série de fragmentos escritos e coletados entre 1927 e 1929, e que por sua vez se conectam às montagens por atrações, como também é percebida no cinema de Eisenstein (Ibid., p.107).

O que está mostrado, recortado, posto à mesa, será visto, incluindo seus intervalos, suas molduras, tamanhos, posições. A montagem, diz o autor, não pode ser mostrada de um outro jeito que não seja o do dispor, não as coisas como num quadro ou catálogo, mas as diferenças, os choques, o que implica em desorganizar. “É isto a montagem: só se mostra ao desmembrar, só se dispõe ao “dis-por” primeiro. Não se mostra senão mostrando as fendas que agitam cada sujeito diante de todos os outros” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 81). Trata-se de uma atitude diante das imagens e do arquivo, atitude que inclui a desmontagem, experimentos, olhares aguçados para perceber as atrações e as repulsas, os sintomas que me fazem juntar determinadas imagens à determinados acontecimentos, e levar o espectador a também, livremente, fazer suas conexões conforme o que vê, e assim compartilhar essa experiência. A montagem nos chama, muito menos ao quadro, e muito mais à mesa ou “prancha” de um atlas, como um suporte de um trabalho que possibilita a retomada e a modificação, novas configurações, novos encontros (Didi-Huberman, 2018).

Bertold Brecht, que Huberman considera “artista dialético por excelência”, praticou a montagem firmando sua posição diante da guerra e do exílio, entre 1933 e 1948, com a produção do “Diário de Trabalho” (*Arbeitsjournal*) e do “ABC da Guerra” (*Kriegsfibel*). No diário, composto de imagens diversas, muitas extraídas da imprensa da época, mas também de obras de arte, retratos, paisagens e paisagens, Brecht alcança a arte da fotomontagem. A posição de exilado, ou seja, estando ele exposto ao sofrimento, torna difícil a construção do que se deseja mostrar, fazendo com que ele produza uma montagem de imagens e textos. Mas ao tomar posição, procurava saber, e ao procurar saber, sempre olhava os documentos que fariam parte de suas escolhas, para ao fim expor visualmente (Id., 2017).

O exercício que busco com o arquivo do “Balaio Santareno” não é somente tirar dali o que me interessa. Mas juntá-lo à vivência de Emir, seu montador, ao olhar fotográfico de Vidal, às singularidades escondidas nos textos, e assim remontá-lo juntando o meu olhar sobre a cidade, buscando o “ponto crítico” nos tempos que separam, mas ao mesmo tempo unem as fotografias, ao serem vistas no agora. Abrir as possibilidades, conforme Huberman (2018) convida, tomar posição como artista que produz e pensa por imagens, e abrir os olhos para aumentar a potência do olhar. E nessa atitude, emancipar as imagens, emancipar o

arquivo diante dos olhos do espectador. O autor diferencia os termos *emancipare*, em latim, no sentido de liberar alguma coisa ou alguém de uma autoridade com direito à propriedade, e *mancipare*, pegar com a mão alguma coisa ou alguém, que se tornará sua propriedade. *Emancipare* é pegar alguém pela mão e guiá-lo a um espaço de liberdade, o que permite assumir duas posições, resultados do processo de montagem:

Primeiro, *assumir o inestimável de um certo laço temporal*, laço com a história presente, a memória, a genealogia, que supõe ao mesmo tempo uma ruptura e uma sobrevivência. Segundo, *assumir o deslocamento em direção a uma zona de possibilidades abertas*, uma zona franca, onde podem florescer formas e atos até então impensados: *remontagem* do tempo e do espaço vencidos. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 144).

Ao caminhar em direção ao tempo e à liberdade do olhar, destituímos da imagem a obrigação de significar conforme descrições ou prescrições aplicadas por uma fórmula mágica do saber. Podemos ver uma caixa fechada e pensá-la vazia, ou com um carneiro dentro, ou com outra caixa que tiraremos e haverá outra e mais outra. Se há algum método a seguir, é o de “nunca acreditar que se pode tomar, ou ainda menos possuir, aquilo que mostramos. Sempre remontar tudo tomando pela mão, depois soltando a mão do espectador, para emancipar seu olhar.” (Ibid., p. 144).

E quais imagens conduzirão essa experiência? Fotografias. Que não existiam para o *homo pictor* até 1839, embora fossem bem antes desejadas, experimentadas, numa louca tentativa de parar o tempo, fazendo uma caixa preta cuspir as cenas do mundo, repetidamente. Cenas de mundos, melhor dizendo, porque longe da materialidade e de alguma verdade vista no plano, a fotografia expõe espectros, tempos, permite olhares múltiplos, abre os sentidos.

2.3 A máquina

O capítulo iniciou com a imagem de mãos impressas numa caverna por meio de um gesto humano, para chegar à imagem produzida por um aparelho, e passível de reprodução. Para começar a reflexão sobre a imagem fotográfica, volto ao Santo Sudário, a imagem divina, por não conter a “sujeira” das mãos humanas. Para Dubois (2007), o Sudário é a primeira fotografia de crime, objeto fantasma, embora materialmente não passe de um pedaço de pano. E nas poucas vezes em que é mostrado, quase nada se vê, além de umas manchas no tecido. Mas a crença e a vontade de ver *alguma coisa*, esse “desejo de ver”, continua Dubois, acabou em uma operação fotográfica. Em 1898, conta, o cavaleiro Secondo Pia foi

encarregado de fotografar o Sudário para que se obtivesse uma reprodução para ser mostrada. Após algumas que placas ficaram subexpostas, ele submeteu mais uma tentativa ao banho revelador:

Vejam o que aconteceu: no momento da revelação no quarto escuro, no fundo da cuba cheia d'água, Pia viu o que ninguém até então jamais vira. Olhada inaugural, histórica: um rosto, do fundo da água, apareceu no próprio lençol. Um rosto que o encarava. O próprio Pia escreveu: “um rosto inesperado” que quase o fez desmaiar. Eis o milagre. A aparição do invisível. (DUBOIS, 2007, p. 227).

Na passagem pelo negativo, revelou-se uma imagem até então nunca vista. “A revelação fotográfica gerava uma nova Ressurreição de Cristo” (DUBOIS, 2007, p. 227). O pano divino sucumbiu, enfim, ao dispositivo, ao aparelho fotográfico, como nomina Flusser, um “brinquedo que traduz pensamento conceitual em fotografias”, e fotografia é uma “imagem tipo-folheto produzida e distribuída por aparelho” (FLUSSER, 2011, p.12). Toda a teoria que possa ser construída sobre a fotografia não alcança, para mim, o instante mágico dentro de um laboratório, da primeira vez em que a imagem se revela, experiência da qual me recordo nitidamente, como uma fotografia impressa na memória e no olfato, pelos cheiros peculiares dos químicos.

A possibilidade de capturar detalhes do real que mesmo o olho humano não consegue ver faz parte do fascínio por essa técnica desde a câmara obscura, que permitia ver o que se passava lá fora num ambiente totalmente cerrado, com apenas uma fresta de luz. Para Michaud (2002), a câmara escura, fechada para o exterior, reproduz as aparências do mundo ao separar-se delas, mas quando o visível, o modelo ou objeto, desaparece, também o seu reflexo some no interior da câmara, enquanto uma imagem na chapa fotográfica persiste mesmo após o desaparecimento do objeto (Michaud, 2002, p.46). A fixação e reprodução no papel é antecedida por uma longa história, antes e depois de Daguerre ¹¹, e aqui nos interessa abordar como se situa a fotografia nesta pesquisa, que a utiliza como objeto de construção de um olhar diante de um lugar.

De acordo com Benjamim (2017), a reprodução sempre foi possível na arte, mas a fotografia foi o meio que liberou a mão e transferiu ao olho o papel mais importante no

¹¹ Louis Mandê Daguerre: Francês, fez o anúncio oficial da invenção do “daguerreótipo” em 1839. A técnica permitia a captura e fixação de imagens em placas de vidro.

processo, sendo esse o meio de reprodução “efetivamente revolucionário”, considera. A possibilidade de produção e reprodução da imagem fotográfica permite o acesso massivo, uma vez que desde o daguerreótipo, a técnica e os equipamentos não pararam de evoluir e facilitar a prática que antes, como lembra Sontag (2020, p.18), era um passatempo restrito aos hábeis, ricos e aos obsessivos. A reprodutibilidade, porém, alerta Benjamin (2017), traz uma perda: a aura, conceito colado na pintura, que faz com a obra de arte tenha sua “existência única no local em que se encontra” (Ibid., p.56), a única aparição de algo distante, o original fundado sobre o aqui e agora, que lhe confere autenticidade.

As cópias reproduzidas chegam ao receptor, onde quer que esteja, e caracterizam a transmissão massiva dos novos tempos, provocando um “abalo na tradição”, sendo o seu agente mais poderoso o cinema, considera Benjamin (2017, 58). O que era considerado ruim pelos combatentes de Daguerre, foi uma libertação, uma vez que até então a obra de arte estava fundada sobre o ritual, um valor de culto, a valorização da “arte pura”, que mantinha algumas obras somente à vista de poucos, e com essa emancipação, a possibilidade de exposição é aumentada (Benjamin, 2017). A exposição, o lugar do receptor, o valor social e político do que se mostra, em muito ganharam, pois se abre o espaço à crítica, a olhares diversos, que colocam essas imagens em movimento, seja para compartilhar a beleza ou gritar diante da guerra e a da violência.

Sontag (2020) reflete sobre o lado excessivo da possibilidade massiva de documentar o mundo em imagens, a onipresença das câmeras em todos os eventos, mesmo os grotescos ou de horror. “Quando olhei para essas fotos, algo se partiu” (Ibid., p.30), revela a autora ao se referir à primeira vez que viu, aos doze anos, fotografias de campos nazistas. A surpresa e o desnorreamento, porém, são sentidos na primeira vez, e se desgastam após repetidas experiências. As fotografias revelam determinado evento a quem nunca o viu, mas depois de repetidas exposições, tal evento torna-se também menos real, diz Sontag (2020), que reúne um misto de paixão e ódio ao discorrer sobre a imagem fotográfica. A atitude diante da imagem, ou de tantas imagens as quais estamos rodeados, é realmente difícil de ser equilibrada. Mas antes tê-las ao alcance, mesmo diante do risco de sermos consumidos e paralisados, do que nos furtarmos a elas. Ao conviver, produzir e compartilhar fotografias nesses anos, meu aprendizado continua no sentido de descobrir o que fazer com elas, ou mesmo nada fazer, nem mesmo fotografar, seja por alguma ética não invasiva, ou por perceber que algumas cenas devem ser vistas, somente, sem a necessidade do corte no tempo pela fotografia.

Para além dos sentidos, os usos e destinações dados pelo pesquisador às fotografias de um arquivo, série ou ensaio, fazem com que se constituam objetos de pensamento para si e para os espectadores. Imagens que resistiram à destruição não somente do lugar a que se referem- como pela preservação do arquivo- são, de acordo com Didi-Huberman (2020), camadas de tempo a serem interrogadas e atravessadas para que o presente possa ser alcançado. O ver, apesar de tudo, a que nos convida o autor, arrancar imagens do real, até que as coisas comecem a nos olhar de volta, pode ser exercido com fotografias, uma vez que são vestígios e rastros de coisas e lugares que podem ser lembrados.

2.3.1 O golpe no tempo e no espaço

Na sua gênese, a fotografia está associada à imagem fixa, e que não desaparece mesmo após o fim do evento fotografado. A imobilidade e a fixidez dos objetos e das pessoas na chapa fotográfica foi uma grande vitória da técnica, mas Michaud (2002) lembra que somente foi possível capturar e fixar um movimento depois da redução dos tempos de exposição da imagem. Ao contrário do ocorrido no célebre daguerreótipo de uma rua parisiense em 1839, quando, devido ao longo tempo necessário para a captura, tudo o que estava em movimento sumiu, com exceção do engraxate e seu cliente que ficaram imóveis tempo suficiente para serem impressos na chapa. Com a redução dos tempos de exposição conseguida pela substituição do colódio pela emulsão de gelatina, os “corpos em movimento entraram na fotografia, mas para se imobilizarem nela”, continua Michaud (2002, p.49), apontando para uma das mais contundentes marcas da imagem fotográfica, mesmo com possibilidades de mostrar o movimento com recursos técnicos. O que está posto na materialidade da fotografia não se move, o que nos desafia a trabalhar outros movimentos com essas imagens, movimentos de tempo, de associações, de memórias.

Seja em sua forma impressa ou digital, a fotografia tem o poder de trazer à tona o que não mais existe, e esse testemunho do passado em imagens que circulam no presente possibilita a investigação aqui proposta, que abre um arquivo de imagens fotográficas e textos e os coloca em movimento, não como uma narração de um ponto a outro, mas como cortes e montagens, repetições e diferenças: “momentos em que o trabalho de memória ganha corpo, isto é, cria sintoma na continuidade dos acontecimentos” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p.25).

Acontecimentos ou detalhes que por vezes não são percebidos pelo olho, mas estão na fotografia. Benjamin (1985 [1931]) chama atenção para a técnica associada à perícia do fotógrafo, e a necessidade do observador de procurar na imagem fotográfica centelha do

acaso, de um real que ele não conseguiu ver, pois “a natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar”, diz. Podemos perceber o movimento de um homem que caminha, “mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através de seus recursos auxiliares: câmera lenta, ampliação”. (BENJAMIN, 1985 [1931], p. 94). Para Dubois (2007), esse é o golpe do corte sobre o tempo e espaço, gesto radical do ato fotográfico, uma fatia que “interrompe, detém, imobiliza, destaca, separa a duração, captando dela um único instante”. (Ibid., p.161). E ao cortar, sem que se possa voltar atrás, diz Sontag (2020), o fotógrafo acaba por participar da mortalidade, mutabilidade ou da vulnerabilidade da pessoa ou coisa, tornando toda foto uma “testemunha da dissolução implacável do tempo”. (SONTAG, 2020, p. 26).

Essa magia na imagem fotográfica torna-se ainda mais potente quando temos fotografias de um mesmo espaço, em diferentes tempos, como as que temos aqui. Já olhei muito para as imagens do arquivo, e no início das saídas, confiava à minha memória os detalhes daquela fotografia para refazê-la. Mas não foi suficiente. Muitas vezes voltei aos mesmos pontos por ter confundido lugares parecidos, então passei a sair com as reproduções do arquivo, e as olhava atentamente para tentar saber qual teria sido aquele ponto de vista, qual era aquele lugar que há 50 anos estava ali, na fotografia, mas que mudou ou não existe mais. A câmera de Vidal e seu olhos testemunharam esse espaço, que ficou guardado para que outra pessoa pudesse investigar seu rastro.

Sontag (2020) registra que as câmeras começaram a duplicar o mundo em uma época marcada por transformações na paisagem humana, tornando-as tanto uma falsa presença quando uma prova de ausência. Um dos fotógrafos a que ela se refere é Eugène Atget, que é também citado por Benjamin (1985, [1931]) por ter vivido em Paris, pobre e desconhecido. Com o desaparecimento de lugares, Sontag afirma serem as fotografias um tipo de ligação portátil com sua existência:

A melancólica Paris, de textura intrincada, de Atget e Brassai, desapareceu em sua maior parte. A exemplo dos parentes e amigos mortos, preservados no álbum de família, cuja presença em fotos exorciza uma parte da angústia e do remorso inspirados pelo seu desaparecimento, as fotos dos arrabaldes agora devastados, das regiões rurais desfiguradas e arrasadas, suprem nossa relação portátil com o passado. (SONTAG, 2020, p. 26).

Para Benjamin (1985 [1931]), Atget realizou o que seria para o fotógrafo a mais “irrealizável das exigências”: renunciar ao retrato, gênero cultivado e bem remunerado dos seus contemporâneos. Suas fotografias da cidade, feitas por volta do ano de 1900, são

esvaziadas, como uma casa sem moradores. (Benjamin, 1985 [1931], p.102). Atget fotografava como uma cena de crime, também despovoada, e com o fim dela serem obtidas provas, indícios. “As fotografias começam, com Atget, a tornar-se provas no processo histórico, o que perfaz sua significação política oculta” (BENJAMIN, 2017, p.66). E por isso exigem uma recepção, um olhar atento do observador.

Didi-Huberman (2012) destaca a admiração de Benjamin ao trabalho de Atget pela sua capacidade de “desmascarar o real” e oferecer “experiência e um ensinamento”, o que demanda estar *implicado* no lugar, estar nele e ali habitar por um tempo o olhar, de modo a fazer durar essa experiência e dela retirar uma forma visual. Uma fotografia, é certo, não revela a verdade de determinada realidade, mas a toca, e em contato com ela, arde, inflama-se, provoca incêndio. Nunes (1998) diz que esse real, embora fíndo, nos toca e nos comove. Ao ver fotos antigas de sua cidade, Belém (PA), o chão molhado o lembra da chuva, e coloca diante dele um instante que fulgura “um desvão, um trecho do tempo que se fizera passado” (NUNES, 1998, p.25).

As imagens fotográficas utilizadas na pesquisa são de paisagens urbanas, de um pequeno trecho da cidade que se mostra transformado em intervalos de tempo. A paisagem é, segundo Santos (1988, p.21), tudo o que a nossa visão alcança. “Esta pode ser definida como o domínio do visível, aquilo que a vista abarca. Não é formada apenas de volumes, mas também de cores, movimentos, odores, sons etc.”. A paisagem é objeto de interesse da visão humana e de sua produção pictórica, sendo parte do acervo de imagens impressas na película do filme fotográfico e reproduzidas, seguindo seu curso até a atualidade, com a imagem digital. E fotografias conservam o todo do que foi capturado, mesmo que tenha dimensões outras. Um cenário cabe inteiro “dentro” da foto, e nos dá a conhecê-lo em sua forma por inteiro, com tudo o que a razão pode apreender naquele momento, segundo Coccia (2010, p.27).

Porém, este trabalho não pretende investigar a paisagem urbana de Santarém, ou de uma determinada extensão dela, e sim tomá-la como uma direção para onde se deve voltar o olhar, e refletir sobre alguns movimentos, acontecimentos e pessoas que a formaram e transformaram, até que tivéssemos essa paisagem, como a nós se apresenta. A relação do olhar com a paisagem, de acordo com Ingold (2015), pressupõe apreensão de movimento, experiência com a luz, com o tempo, pontos de vista diversos. Tsing (2019) também se refere a paisagem como espaço em movimento, espaço de histórias, do qual participamos, em sinergia com todos os elementos que a compõe. Peixoto (2019), para quem as cidades são

paisagens contemporâneas, também a destaca como sendo feitas de fluxos e de fragmentos entrelaçados, onde o moderno convive com a decadência, e o futuro com a antiguidade.

Benjamin exerceu com maestria essa relação do acontecimento com o olhar sobre os lugares onde viveu e andou, como em “Rua de mão única- Infância Berlinense:1900”, no qual ele traça um caminho de lembranças, vai em busca dos rastros da cidade nele mesmo, como ao lembrar que o “ritmo do trem e do bater dos tapetes embalava-me até adormecer”. (BENJAMIN, 2013 p. 70). Em “Passagens” o autor traz também uma escrita imagética da modernidade a partir da Paris do século XIX, com experiências como a do “flâneur” que vagueia pela cidade, e a rua o conduz “em direção a um tempo que desapareceu” (Benjamin, 2017, p. 702, M 1,2). Para o flâneur a cidade abre-se “como paisagem e fecha-se em torno dele como um quarto”. (Benjamin, 2017, p. 703, M 1,4).

A minha relação com as fotografias da pesquisa é marcada pela experiência de habitar esses lugares, de neles ter transitado, caminhado e vivido. Esse é o ponto onde a imagem fulgura e arde para mim, e que conduziu meu processo de montagem, inclusive marcado por fotografias feitas em outro tempo. No ano de 2011, passava pelo lugar onde funcionava a “Padaria Lucy”, à época em ruínas, e onde foi posteriormente construído o “Hotel London”, na Praça do Pescador, e que está entre as imagens da pesquisa. Naquela ocasião olhei pela fresta e vi a antiga balança e a placa com sabores de sorvete, em meio os escombros. Num sentimento de urgência antes que aquilo desaparecesse, fotografei esses objetos ali condenados às cinzas, e sempre que passo em frente, ainda sinto essa imagem perdida em um lugar da minha infância.

Temos, portanto, com a fotografia, uma fatia de tempo e de espaço fixados, mas reduzi-la a isso é deixá-la imobilizada, colada no passado. Para movimentar sua aparente imobilidade, podemos tomá-la como “uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares- fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216). Em seu Atlas, Waburg montava em mesa, com uso de cliques com os quais prendia as imagens em tecido de fundo preto, e depois pendurava os resultados para fotografá-los, o que lhe permitia modificar quando quisesse essas configurações. Reuniu na mesma prancha “um mapa geográfico da Europa e do Oriente Médio, um conjunto de animais fantásticos associados às constelações do céu, enfim, a árvore genealógica de uma família de banqueiros florentinos” (Id, 2018, p.25), em encontros heterogêneos movidos pelo tempo da imaginação.

Brecht, em 25 de julho de 1943, dispôs no *Arbeitsjournal* duas fotografias de Hitler, uma de 1933, discursando, e outra dez anos depois, em 1943, também discursando, na

tentativa de justificar o fracasso de seu exército na Rússia. Entre essas duas fotografias, continua Didi-Huberman (2017, p.137) “o tempo passa, tempo será passado”. Dez anos depois, os traços da face se modificaram e há sinais de derrota. “Isso quer dizer também, que a morte surge no intervalo dessas duas imagens, bem como no próprio rosto de Hitler submetido a esse estado de tempo” (Ibid., 2017, p.137).

Vida ou morte podem estar em intervalos de tempos nessas imagens, que embora fixas, juntas geram um movimento de idas e vindas, de encontros e dissociações, de conflitos e aproximações. E que na fotografia, acaba por ser percebido também por aquilo que não está mais ali. Uma fotografia do Balaio mostra uma passagem no centro da cidade¹² que até anos 80 era uma escadaria, com calçada e plantas nas laterais, e depois foi asfaltada e virou rua de passagem de veículos. A fotografia traz a figura de um homem, de chapéu, calça comprida e camisa, com uma enxada, cuidando das plantas. Sempre me chamou atenção esse detalhe, pois ele parece tão sossegado, embora não tenha nada que me confirme isso na foto, a não ser uma ideia do conjunto da cena, tranquila e silenciosa. Ele está de costas, não se vê o rosto. Voltei no mesmo lugar algumas vezes para refazer esse ponto de vista, e sempre estava bem movimentado, carros estacionados ou passando, barulho, e me lembrava da figura dele, pensando na impossibilidade daquela pessoa estar ali, ou sequer existir nesse tempo, pois não há mais escada, nem plantas. Eu subi e descii essa escadaria muitas vezes quando criança, quem sabe ele estivesse lá em algum momento. Pelos anos que se passaram, deve ter morrido, mas não é essa morte do corpo que me incomodou, mas a inviabilidade dele naquele espaço e a certeza de que tudo ao redor não poderia mais recebê-lo.

Samain (2012), diz que a travessia das imagens se nutre de um tempo humano, passional e pulsional, e por isso mesmo anacrônico, um tempo profundo. “A imagem participa de histórias e de memórias que a precedem, das quais se alimenta antes de renascer um dia” (SAMAIN, 2012, p.33). E sendo a fotografia uma imagem fixa, esse movimento deve ser proveniente da duração da experiência, para descobrir outras profundidades, diz o autor, para que um dia, assim como a borboleta que rompe a crisálida, essa imagem estoure e cintile por um instante. E sobre esse trabalho de ardência, também age um trabalho de memória, de salvamento das cinzas.

¹² Rua Siqueira Campos, próximo ao Colégio Estadual Frei Ambrósio, antiga escadaria da Fortaleza, em Santarém (PA).

2.3.2 Memória e sobrevivência

Para Dubois (2007), a fotografia pode ser o equivalente tecnológico da memória. Sua composição tem por um lado a parte físico-química, constituída pelo aparelho, a bobina de filme, e nos tempos digitais, o sensor, e por outro as *imagines*, que resultam dele, as impressões, as revelações. Kossoy (2001) defende a fotografia como documento visual que sobrevive ao seu objeto, que extinto, passa a uma outra realidade, a do documento, que deve ser compreendido a partir da construção que o originou, envolvendo o fotógrafo, suas escolhas, o equipamento. A destruição e morte desse documento desmaterializa e extingue a memória, numa segunda morte daqueles lugares ou personagens (Kossoy, 2002). Esse documento, contudo, para Didi-Huberman (2017), guarda pelo menos duas verdades, sendo a primeira sempre insuficiente. Ele se refere à prancha 47 do ABC da Guerra (*Kriegsfibel*) de Brecht, que traz a fotografia de um soldado americano diante do cadáver de um soldado japonês. Para o autor, além do triunfo de um país sobre o outro, a verdade mais profunda seria a luta entre duas potências coloniais. A fotografia documenta esse momento histórico, mas somente na montagem com outras imagens e textos, nos permite ver, saber e até mesmo prever alguma coisa sobre o momento político do mundo, fundamentando sua eficácia numa arte de memória (Ibid, p.35). Ele cita a frase de Brecht: “alguém que esquece o passado não poderá lhe escapar”, para afirmar que o presente não pode desconsiderar o passado na construção do futuro, sendo as imagens e a linguagem aliados para inscrever esses processos de memória.

Sobre a posição da fotografia como documento de memória, Berger (2013) afirma que a câmera salva as aparências de um instante, mas as fotografias nada narram por si mesmas, e ao se tornarem públicas, registram a impressão de um estranho, o fotógrafo. Se quisermos recolocar a fotografia no contexto da experiência e da memória social, diz o autor, deve ser construído um sistema radial em torno dela, para que possam ser vistas de forma simultânea em termos pessoais, políticos, econômicos, dramáticos, cotidianos e históricos (Berger, 2013, p.86). Porém, Berger tem um apego ao significado e uma certa obsessão por entender fotografias, que despreza a abertura proveniente da própria imagem e a liberdade do espectador. Fico com Samain (2012), para quem as imagens, de qualquer tipo, nos oferecem algo para pensar: “ora um pedaço de real para roer, ora uma faísca do imaginário para sonhar” (Ibid., p.22), e com Didi-Huberman (2012), para quem saber olhar uma imagem é discernir o

“lugar onde a cinza não esfriou”. Nesse chão ainda ardente, devemos caminhar e sentir o peso das memórias no tempo presente, não como um apego ao passado, mas deixando-o entrar, passar e trazer seus sintomas.

Objetos salvos das cinzas, fotografias que, mesmo com o peso do tempo sobre o processo químico, permanecem visíveis, são imagens sobreviventes, pensamento recorrente em Didi-Huberman, que ultrapassa o mero sentido físico, e alcança também um evento de sobrevivência que se relaciona ao sintoma do tempo: “mistura de irrupção (surgimento do Agora) e retorno (surgimento do Outrora)” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.150). Um movimento de passagem no qual o passado irrompe no presente, que não o nega ou rejeita, e o presente é constituído a partir do passado, que ali sobrevive, e, nesse cruzamento, os relaciona de modo crítico.

Imagens, fotografias, podem mediar essa passagem, além de serem sobreviverem, elas mesmas, ao tempo ou pessoas que as originaram. Como as quatro fotografias feitas em Auschwitz por um judeu grego, Alex, de sobrenome ignorado, como conta Didi-Huberman (2020). Era um dos *sonderkommando* (*comando especial*), prisioneiros obrigados a ajudar na tarefa de exterminar outros judeus, testemunhas silenciosas de crimes contra os seus. Em 1944, uma máquina fotográfica com um resto de filme foi introduzida clandestinamente no campo, escondida no fundo de um balde. De dentro da câmara de gás, e depois ao ar livre, ele conseguiu disparar meio às cegas, e fotografou prisioneiros prestes a entrar para o crematório. O filme foi retirado do campo num tubo de pasta de dentes e chegou à resistência, sendo reveladas quatro imagens. Três, em reprodução, estão expostas em lápides no complexo museológico de Birkenau. Imagens arrancadas de um horror, continua o autor, de um real no qual quase tudo foi queimado, destruído, para desaparecer. Os personagens envolvidos na sua produção não sobreviveram, mas as imagens, sim. “Mas de que tempo nos chegam elas? Do tempo de um lampejo: elas captaram alguns instantes, alguns gestos humanos” (Ibid., p.73). Instantes que sobreviveram na duração das imagens, que contém pedaços de um horror para não ser esquecido.

E quando nos referimos a um arquivo que contém imagens e textos preservados, como os do “Balai”, é preciso lembrar que poderiam ter sido destruídos, esquecidos. Embora todo arquivo nos entregue não mais do que alguns vestígios, sendo próprio dele sua natureza lacunar (Didi-Huberman, 2012), este possui cinzas ao seu redor, e o trabalho a ser feito é de uma arqueologia para arriscar colocar juntos, traços de coisas sobreviventes que vem de lugares separados e desunidos. O arquivo foi organizado por outra pessoa, portanto, foram de Emir as escolhas do que preservar ou não. Quem saberá o que ele jogou fora ou que desejou

que fosse esquecido? O jogo entre memória e esquecimento é constante, conforme diz Gondar (2000), ao afirmar que a segregação está envolvida no processo do pensar, e que o esquecimento é necessário também para a evocação de lembranças e a constituição da memória. Das escolhas, surge um confronto de forças, sendo a memória, portanto, um instrumento de poder (Gondar, 2000, p. 37). O que fica, o que não é tornado cinzas, nos fornecerá vestígios e rastros do que o montador recolheu.

O rastro também é um conceito presente em Benjamin como um paradoxo, de acordo com Gagnebin (2012), ao remeter à manutenção ou apagamento do passado, estando de um lado, estratégias de conservação, e de outro, seu aniquilamento. Rastros que surgem nas fotografias de crime, nas imagens de guerra, nas cidades, nos caminhos, na arquitetura, nos monumentos. Estão nos passos do *flâneur*, que vagueia pelas ruas de Paris, conduzido na direção de um tempo desaparecido e ele “não se nutre apenas daquilo que lhe passa sensorialmente diante dos olhos, mas apodera-se frequentemente do simples saber, de dados inertes, como de algo experienciado e vivido” (BENJAMIN, 2019, p.703). Trabalho de memória, de recolhimento de resíduos e observação atenta, de uma experiência diante do que vê, do que viveu. Trabalho de arqueólogo, ao escavar o passado nas camadas do presente.

Ao caminhar em Birkenau, diante de ruínas, Didi-Huberman fica atento ao solo e em tudo que ainda permanece, mas sem ilusões, e sem esquecer que “nestas tranquilas superfícies pantanosas, repousam as cinzas de incontáveis assassinados” (Id, 2017, p.38). Rastrear, encontrar restos, mapear vestígios, requer o desejo de memória, do não esquecimento, e mesmo que este seja inevitável, pois sempre é possível falhar a memória, ainda é possível seguir os rastros, salvar o que resta ou fazer uma fotografia.

No processo de montagem do álbum, eu já havia percorrido todo o arquivo, roendo seus “pedaços de real”, já havia construído os textos separados em “lugares, pessoas, progresso”, como também vi muitas fotografias que não estão no álbum, lembrei de muitos acontecimentos e pessoas que havia esquecido, porque estavam em alguma história. A cada saída para fotografar, mesmo em lugares que já tinha estado, eles mostravam-se novamente, num detalhe perdido, numa lembrança nova. Tudo esteve comigo na montagem, nas doses de maldade, tristeza, raiva, beleza ou feiura que implicaram nas escolhas dos títulos, nas imagens fotográficas e nas imagens de palavras. E para que tudo isso?

2.3.3 O que fazer com essas fotografias?

Fotografias nos detêm de algum modo, não somente o olhar sobre elas, mas pelo que podem suscitar, seja uma lembrança distante ou algo acontecido ontem, um amor perdido, pessoas ou lugares que morreram. E para o fotógrafo, há o momento anterior ao da foto, o que nos move ou nos imobiliza por alguns segundos. A atitude diante das imagens ou daquilo que elegemos para sobreviver numa imagem, pode ser marcada, de acordo com Didi-Huberman (2021) pelo duplo excesso, que nos aproxima ou afasta:

De um lado, as imagens seriam o lugar epifânico das nossas emoções mais intemporais: simpatizamos, temos empatia, nos assobramos diante de certas imagens, nos surpreendemos e temos empatia diante de seus gritos silenciosos, como se quiséssemos, muitas vezes, esquecer *o pensamento que elas constroem* com método. Por outro lado, as imagens seriam o lugar obscurantista de nossas emoções mais inconfessáveis: desconfiamos, nos afastamos de certas imagens, protestamos diante de seus gritos silenciosos, como se quiséssemos, muitas vezes, esquecer *o pensamento que elas sacodem* com vigor. (DIDI-HUBERMAN, 2021, p.75).

Conflitos potencializados também pelo excesso de imagens que circulam sobre tudo e sobre todos. Temos acesso à equipamentos que permitem registrar seja o que for, a qualquer momento, por vezes desprezando as emoções de quem está do outro lado, ou, vendo o que nos sufoca ou provoca mal-estar, fugimos, afastamos o olhar e não deixamos que a emoção domine, talvez pela impotência de não poder mudar o que está visto. Olhar implica sentir, e nem sempre resulta em alegria ou contentamento. O que fazer com isso? Pode-se guardar para si e chorar ou deixar que o pensamento sacudido aja como força detonadora de emoções, que podemos inclusive compartilhar com outros que veem também. Fotografias que saem do domínio particular, com um visível que afeta não só ao fotógrafo ou a um espectador solitário, podem ser potentes veículos de pensamentos sobre determinado acontecimento ou lugar.

Em a “Câmara Clara”, Barthes (1980), numa escrita poética e apaixonante, reflete sobre sua atitude e emoções diante da Fotografia, especialmente de uma, aquela em ele reconheceria e encontraria a mãe, após a sua morte. Ao achá-la, a “Foto do Jardim de Inverno”, ele não mostra: “ela só existe para mim. Para vós, não seria mais do que uma foto indiferente, uma das mil manifestações do “qualquer”[...]. Quando muito, interessaria ao vosso *studium*: época, vestuário, fotogenia; mas nela não há para vós qualquer ferida”. (Ibid., p.105). *Studium* é o termo em latim que o autor utiliza para identificar o saber que interessa ao

espectador em determinada foto, puramente racional, com o reconhecimento do que está visto conforme o que ali é identificado culturalmente. Para quebrar o *studium*, a teoria barthesiana apresenta o *punctum*, que o invade e perturba, de modo particular e único, o que me fere, atravessa como um punhal (Barthes, 1980). Embora apartados, ambos podem se encontrar com o espectador numa mesma foto.

Punctum e *studium* continuam sendo objeto para discussão de autores como Rancière (2012), para quem o *punctum* faz a ligação entre a natureza indicial da fotografia e modo sensível como nos afeta, o efeito “pático”, enquanto o *studium* fornece o material a ser decifrado e explicado, embora aponte que Barthes, mesmo na tentativa de libertar as imagens da significação e expiar seus pecados de semiólogo, ainda se apoia num regime que ao fim as converte, ou como presença sensível de maneira bruta, o *punctum*, ou como um discurso que cifra uma história, o *studium* (Rancière, 2012, p.20), ou seja, o semiólogo não descolou dele, pois ainda está apegado ao “isso foi” ou à narrativa do discurso. Mesmo com essas armadilhas, é inegável a potência da obra de Barthes, que me atingiu desde a primeira leitura, pela sua sensibilidade em colocar-se, mesmo num momento de luto (a morte da mãe) a desvendar os mistérios da imagem técnica, ou assumir seus segredos, algo que somente ele via. Abordo a obra nesse ponto do texto, pois aqui se encaixa a ligação com o que está colocado inicialmente, da imagem como se mostra e com a qual estabelecemos relações de olhar e sentir, pois nunca deixei de olhar para as fotografias do Balaio como potências que continham sim, a racionalidade do *studium*, mas me tocavam como a flechada do *punctum*. Mas enquanto não abri esse arquivo e permiti que não somente o olhar, mas outras forças atuassem sobre ele, elas permaneciam fechadas e inertes em mim, ou tão excessivamente próximas emocionalmente, que não poderia aceitar nem um outro olhar sobre elas.

Numa crítica dolorida e lúcida a Barthes, Didi-Huberman expôs o que eu não conseguia ver na relação que se estabelece na experiência do *punctum*. O autor reconhece em Barthes uma grande influência pessoal, e em “Diante da Imagem” (2013, [1990]), mesmo se referindo à pintura, ele estabelece o caminho que irá diferenciar *punctum* de sintoma, que embora se encontrem como possibilidades de abertura sobre a imagem, detém diferenças. Quando Barthes diz que não é ele a buscá-lo, e sim que o tal ponto parte da cena para nos perfurar, não há interrogação feita à imagem, mas uma relação entre o detalhe de determinada cena do mundo com o afeto que o irá receber, diz o autor, e por isso o *punctum* “deveria ser considerado não como um sintoma da imagem, mas como o sintoma do próprio mundo, isto é, sintoma do tempo e da presença do referente: “isso foi”- “a coisa esteve aí”- “absolutamente, irrecusavelmente presente” (Ibid., p, 339). Ele continua e afirma que a “Câmara Clara” é o

livro da “consciência rasgada do semiólogo”, ao trazer a fotografia como objeto inteiramente colado ao seu referente, enquanto ela pode nos pungir independente de qualquer “isso-foi”, como o que se vê nos “acidentes” que podem surgir no processo químico da revelação, ou de ações que interferem nos negativos, como cortes ou raspagens.

Em “Povos em lágrimas, povos em armas” Didi-Huberman (2021) volta à teoria barthesiana, para abrir os horizontes dos apegados ao *punctum*, como eu, apresentando um Barthes oscilante, confuso diante das imagens. “Talvez ele tenha sido tomado por elas, mas também se apegou a elas. Mesmo apaixonado, queria obstinadamente se separar delas” (Ibid., p.120), diz o autor, após rever algumas reflexões do semiólogo sobre as imagens e suas respostas sobre um mundo delas impregnado, nas quais ele prioriza os detalhes, as unidades significantes que atraem um sentido obtuso na imagem, que podem ora desprezar a emoção, ora supervalorizá-la. Com o *punctum*, Barthes chegará finalmente na “imagem-emoção”, mas apenas para ele, “solitário e infeliz, talvez” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p.148), o que levará a tornar a fotografia, para além de mensagem sem código, em algo com um código secreto, pessoal, uma imagem de uso privado, um objeto *autográfico*.

Ao apontar aquilo que lhe fere em determinadas fotografias, o que conta mesmo ao olhar de Barthes, é o arrepio que elas provocam somente nele. “Para dizer o essencial do *punctum*, ele é uma unidade subjetiva. Ela diz algo do olhar, mas de repente ela nada diz de objetivável, nem de verificável, nem mesmo de partilhável”, que ele é o “único a ver” (Ibid., p. 164), e essa solidão, na qual o “eu” supera o “nós”, é marcada pelo desespero do luto, que fará com que a “Fotografia do Jardim de Inverno” não seja mostrada, mas somente descrita textualmente. Porém, mesmo reconhecendo que situações dolorosas podem revelar o que temos de mais solitário, são essas, as mais “intratáveis”, também as mais partilháveis, eis que são comuns à vida. Por isso, para Didi-Huberman, Barthes não avançou em nada no que diria respeito à comunidade humana e na humanidade presente na partilha, para compreender que as emoções podem explodir o eu e as imagens quebram suas barreiras. (Id., 2021).

Ao me deparar com essa reflexão sobre a teoria barthesiana, passei a questionar minhas próprias motivações na relação com a fotografia, tantas vezes egoísta ou impotente, ao pensar que para nenhum fim serviriam fotos, a não ser alimentar o desejo narcisístico de nelas nos reconhecer, ou a um desejo estético de que alguém as veja e admire. E veio o temor de prendê-las em um quadro que somente eu vejo, de não perceber que estou a olhar sozinha, enquanto poderia partilhar o que vejo, ou tentar ver o que outros viram, já que me foram deixadas imagens como um tipo de herança, que poderia guardar no armário e de vez em quando olhar, ou mostrar para eleitos que pudessem admirá-las. Tudo mudou quando resolvi

parar de somente ver as fotos e decidi sair para ver de onde elas brotaram. É nesse ponto que se apresenta para mim, a diferença do *punctum* e do sintoma, este se revelando no decorrer da experiência, mesmo quando tive receio de estar presa a um olhar que não era meu, e sim de meu avô e de meu pai, e neles não me achar. E no decorrer das saídas, das descobertas, das leituras do arquivo, foi-se montando outra fotografia que continha todas as cidades, a do meu avô, do meu pai, a minha, a dos lugares, coisas e pessoas que nela estão impressas, mas nem sempre visíveis. E no resultado desse balaio de acontecimentos, de tantas fotografias “tiradas”, a minha escolha é a que indica Didi-Huberman, para descobrir a questão política que esse ato envolve, de saber a quem são as imagens: “Diz-se: tirar uma foto. Mas o que se tira, a quem se tira exatamente? Tira-se verdadeiramente? E não é preciso devolvê-la a quem de direito?” (Id., 2017, p.205).

Abrir o arquivo e remontá-lo, partilhar suas singularidades, foi a saída para devolver as imagens a quem quiser vê-las, e deixar as próprias imagens mostrarem-se como tal, como pedaços para imaginar. Em cada montagem, diz Didi-Huberman (2021), nota-se a decisão do montador, e por isso mesmo ela será sempre problemática, questionável e aberta à crítica, pois são escolhas de pensamento, decisões do que estará relacionado, mas não deixará de ser mostrada, com todas as consequências e riscos de expor conflitos como imagem dialética e construção de imagens. “É o conflito e a composição de pelo menos duas imagens, e se possível de mil e uma imagens entre si: a dança de todo um povo de imagens” (Ibid., 2021, p.275). Quando fala com Eisenstein, em suas montagens fílmicas, o autor destaca a maestria com que ele jogava com os conflitos e atrações, pois não há como uma imagem se emancipar sozinha, sem precisar, como na política, do conflito e da atração das outras. Essa ideia se opõe ao “só eu vejo” de Barthes, e arrisca ao perigo de abrir o olhar, de deixar as imagens serem movimentadas por pensamentos diversos, do montador ao espectador.

E nessas atrações e conflitos, o presente e o passado, ou passados, também se atraem, e se olham anacronicamente, passam um pelo outro como um raio, conforme o pensamento benjaminiano trazido por Didi-Huberman (2021), para surgir e desaparecer no momento em que se oferecem ao conhecimento, por isso o olhar deve estar atento aos lampejos, para que não se percam sozinhos na tempestade. No processo de construção desse texto, desde as primeiras reflexões sobre a gênese da imagem e o que levou a nos firmar no planeta como “*homo pictor*”, esse é o fim que gostaria de dar às palavras e aos pensamentos, e confirmar o meu desejo de partilhar e dialetizar o visível: “Fabricar outras imagens, outras montagens, olhá-las de outra maneira, introduzir nelas a divisão e o movimento associados, a emoção e o pensamento conjugados” (Ibid., p.458). Deixar o sintoma fluir, porque tornar sensível,

continua o autor, implica em dizer que nós mesmos, diante desses sintomas, nos tornamos de repente “sensíveis” a alguma coisa na vida dos povos- a alguma coisa que nos escapava na história, mas que agora nos olha diretamente. (Ibid., p.477). No desejo de despertar olhares sobre a cidade onde nasci e vivo, segue a esperança de que não nos tornemos insensíveis ao ponto de esquecer o passado, nem nos apegar ao presente ou desprezar o futuro, ou desprezá-lo ao ponto de não haver preocupação sobre quais imagens ele nos trará.

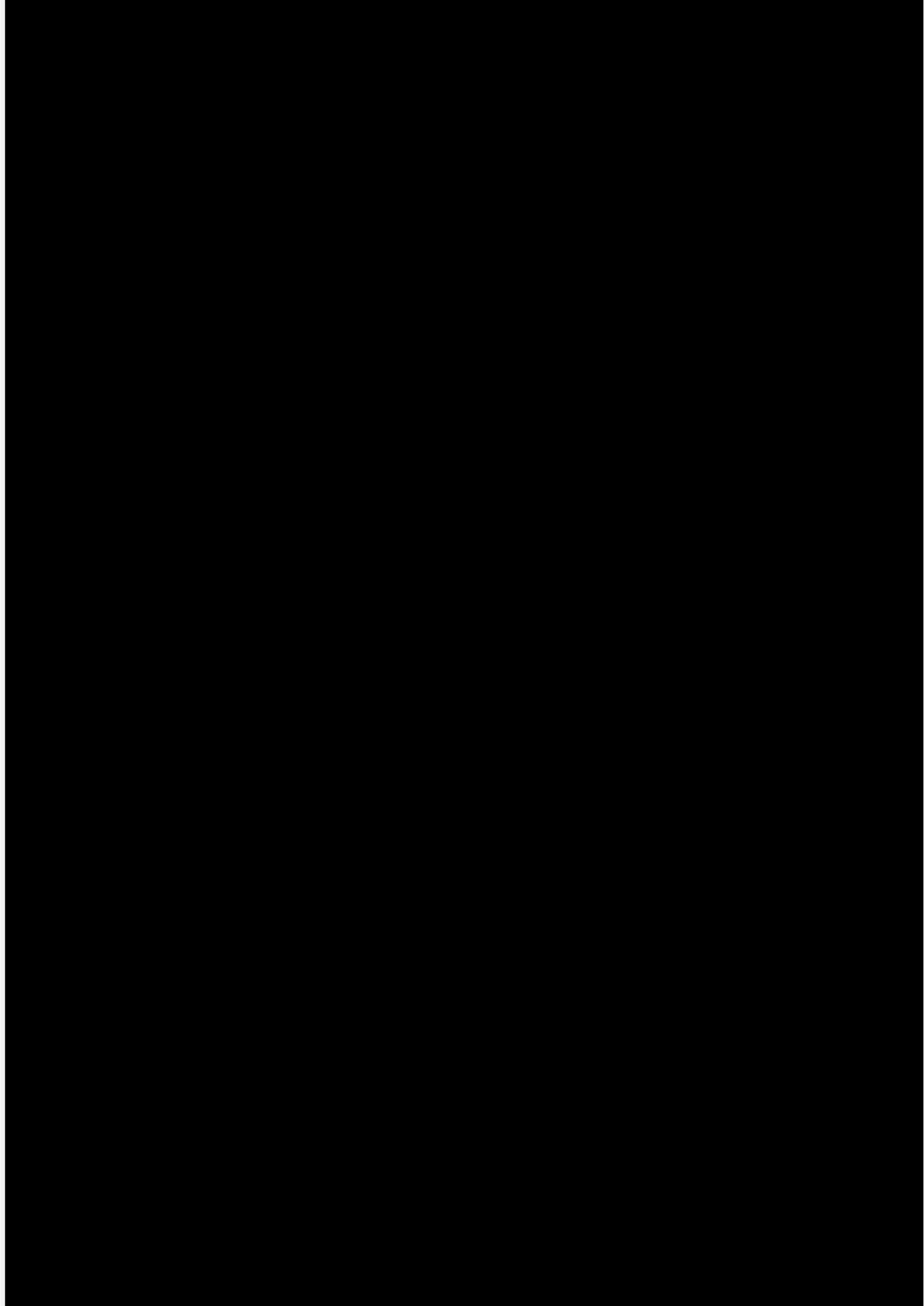
Esse é o destino desejado para essas fotografias e todo o arquivo do Balaio, que aqui trabalham como pedaços de papel jogados num vento forte, e nele se afastam ou se encontram, podem cair colados ou distantes, podem se perder uns dos outros, mas em algum lugar devem pousar, para alguém ver.

3 ALBUM

A pasta 37, última do Balaio Santareno, é vazia de páginas e repleta de sonho.

Aqui empresto a letra, a página não escrita, a fotografia, uma frase ou outra, para construir outro sonho, de tempos cruzados, de visões, memórias, rancores e amores.

álbum sobre uma cidade



berço



TU É ASSIM, SANTARÉM!

SANTARÉM, minha cidade bonita, esburacada que irrita





múraquitã



É verdade que boto
vira gente?



A Muiraquitã, amuleto da Felicidade.



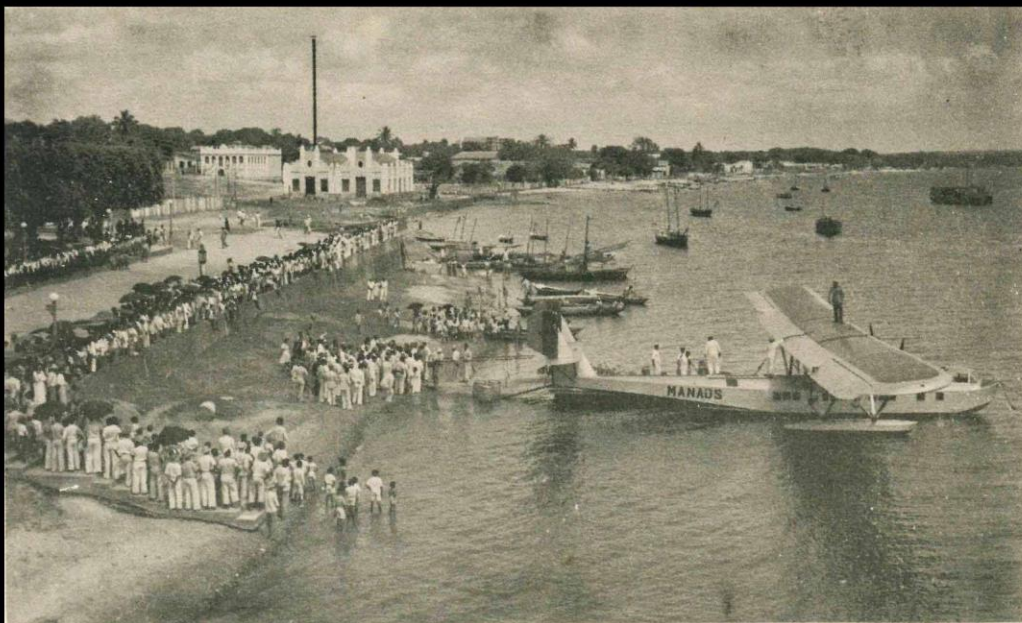
Esses muiraquitãs eram ofertados
aos homens com quem se
relacionavam.
Até hoje acredita-se
que quem tem um
muiraquitã tem
sorte e proteção.

enfrente a natureza selvagem



SANTARÉM E AS AMEAÇAS DO PROGRESSO





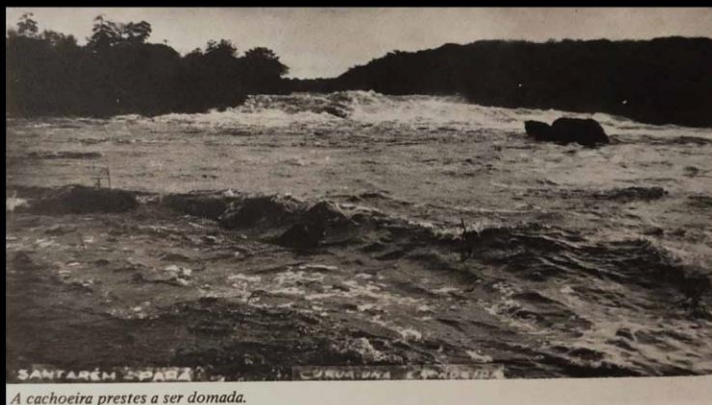
O "aeroporto" pioneiro e o ancoradouro das catraias



eletrificar para progredir



Senhor Presidente: pode ligar



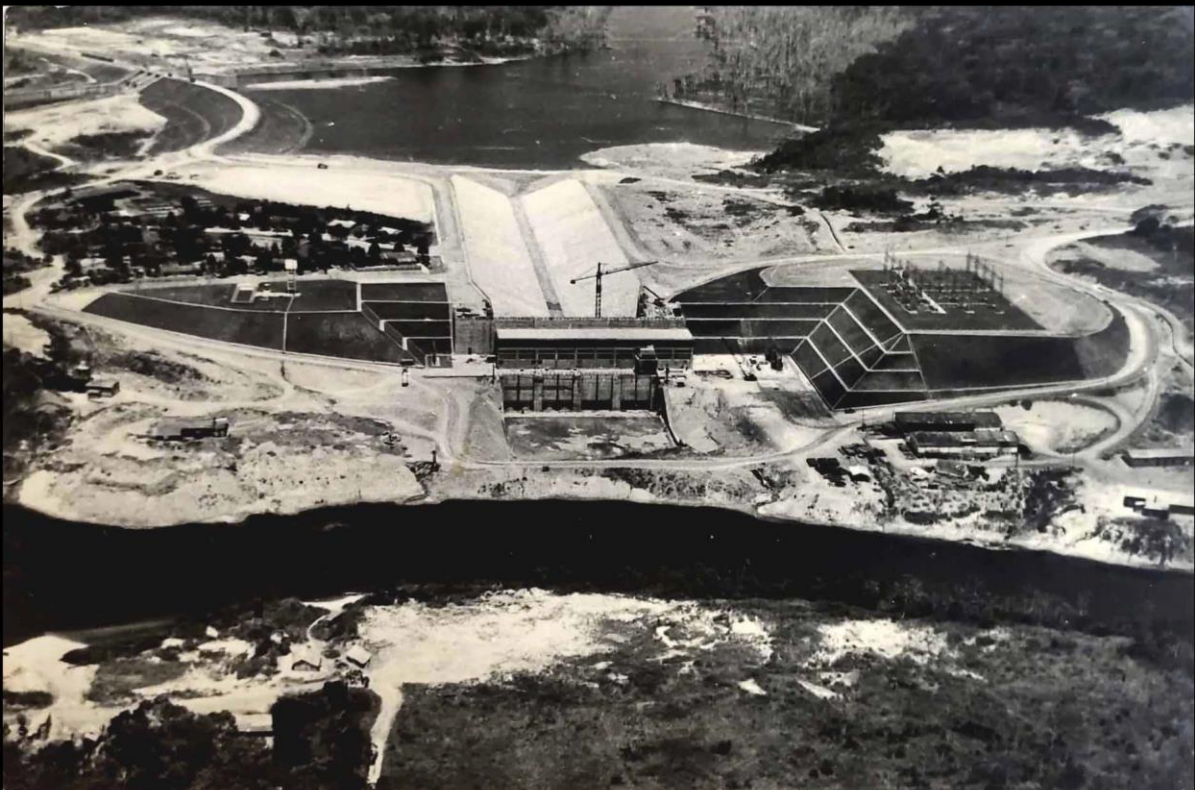
**CURUA-UNA PRONTA
PARA O PROGRESSO**

SANTARÉM - PARÁ CURUA-UNA E PROGRESSO
A cachoeira prestes a ser domada.



A ENERGIA DO SÉCULO 21 CHEGA EM SANTARÉM.

Agora, a Celpa vai deixar
Santarém mais clara que as águas do Tapajós.



castelos de areia

CASTELO

Agora só ruínas



Castelo vai ser demolido



PREFEITURA NÃO PODE SALVAR O "CASTELO"



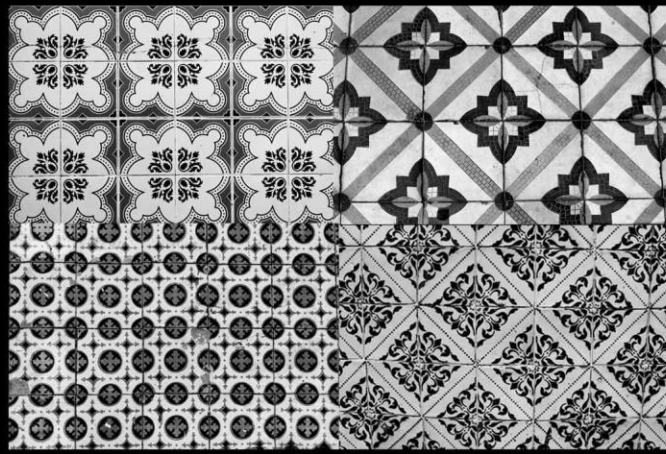
casa feliz



IN MEMORIAM



casa de bañõ

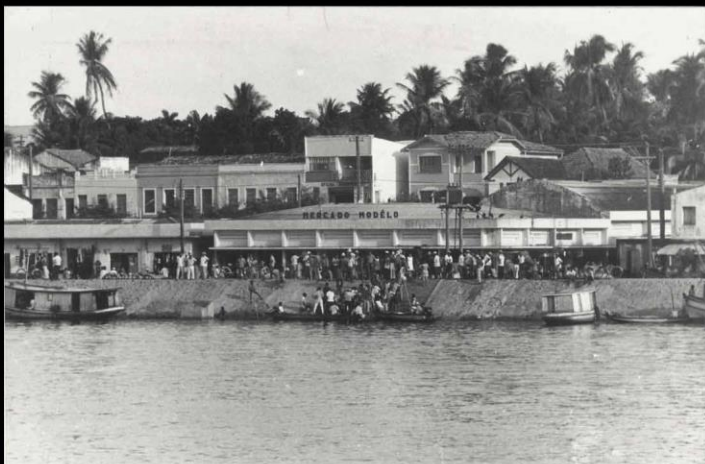


NÃO VOTE!
 EM CANDIDATOS DE FORA
ELEJA!
 CANDIDATO SANTARENO.



enchente

A morosidade das águas em voltarem ao nível normal vem causando problemas à ETESCO



O cais desabou. Será culpa da chuva?



ladeira abaixo

**Santarém merece
ser a capital
do Estado do
Baixo Amazonas**



A velha, demolida por Frei Nestor Jost, O.E.M.





A TRAGÉDIA DE SANTARÉM

ELINALDO BARBOSA

SEVERINO FRAZÃO



amada praça da matriz



último dia do cine olímpia



Santarém - Pará

DOMINGO NO "OLIMPIA"
ESSAS MULHERES...
Improprio até 18 anos)
Satírico! Picante! Malicioso! Jocosos!



há lojas em profusão



A PRIMAVERA
de Marques Pinto, Exportação, S. A.
Continuado o programa de bem servir a sua numerosa freguesia, avisa que
está aumentando o seu grande estoque de tecidos em geral.
Visite hoje **A PRIMAVERA**
para ter certeza dessa grande Baixa de Preços



NORDESTINOS EM SANTARÉM

Pernambucanas. Mais uma loja
que fecha em Santarém

1929



Comércio aposta no futuro

o ponto convergente da elite santarena

Ser Mocoorongó

EDWALDO A. C. DE SOUSA

Ser Mocoorongó, não é só viver no seio da Amazônia despen-teando os cabelos da floresta; abraçando as praias, dando adeus ao Tapajós. Ser Mocoorongó, também, não é só ter nas-cido no luxo, com sobrenome tradicional, afinando as mãos e sofisticando os gestos em deslumbrantes cockyteis, e mor-rer com os cabelos esbranquiçados pelos lustres elegantes de Recreativo. Porque, Ser Mocoorongó ... não é só ter nascido ;



BAR MASCOTE
O PONTO CONVERGENTE DA SOCIEDADE SANTARENA
Bebidas Nacionais - Refrigerantes - Sorvetes - Produtos Dul-cera - Lacta - Bolachas e Biscoitos finos - Fábrica de Gelo e o mais perfeito serviço de Restaurante
Demonstre o seu bom gosto, frequentando o **BAR MASCOTE**

TROPICAL HOTEL:
novo marco de Santarém



de dois rios é namorada



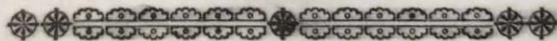
na esquina do foto do vovô



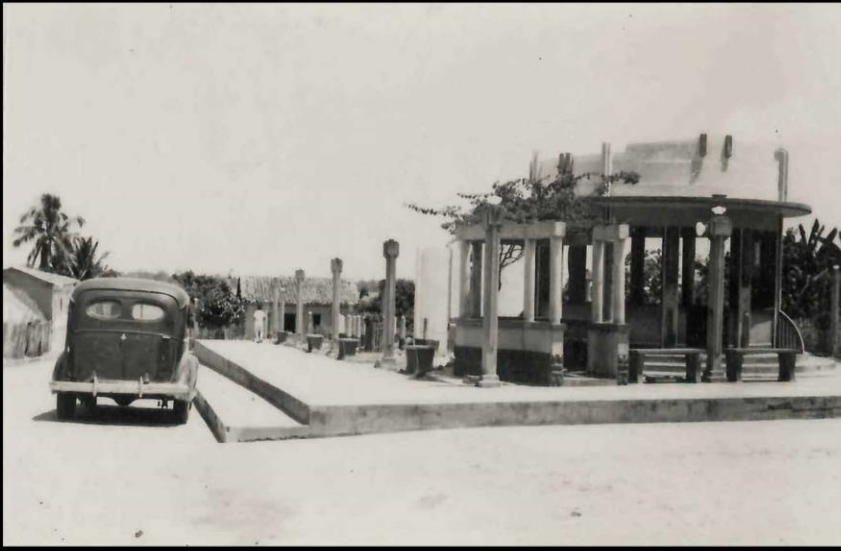
1950

1951

*Vidal Bemerguy e Família
fazem-lhes sinceros votos de Boas Festas
e Felix Ano Novo.*



nem tudo é feio







AS FOTOS, COMO AS CARTAS,
NÃO MENTEM JAMAIS

4 SANTARENICES: OUTRAS IMAGENS

A cidade se embebe como uma esponja dessa onda de recordações que refluí e se dilata. Uma descrição de Zaíra como é atualmente devia conter todo o passado de Zaíra. Mas a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos para-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras.

(Ítalo Calvino)

O título do capítulo (Santarenices) é um termo emprestado de Emir Bemerguy, que assim nomeou uma parte do seu arquivo, contendo crônicas escritas por ele, sobre assuntos diversos relacionados a Santarém, a maioria daquele tempo presente, e que também foram fonte para essa seção, juntamente com o material contido no Balaio Santareno, composto de recortes retirados de jornais da época, revistas, textos soltos escritos por Emir, cartas e textos escritos por outros autores, que cediam cópias a Emir, a exemplo de Wilson Fonseca, Paulo Rodrigues dos Santos, Wilde Fonseca e João Santos. Alguns desses fragmentos de textos que estão no Balaio em folhas datilografadas, posteriormente fizeram parte de livros ou coleções daqueles autores, como o “Meu Baú Mocorongo”, lançado em 2006, de autoria de Fonseca, que foi parceiro musical de Emir.

Temos também informações retiradas de Tupaiulândia, de autoria de Paulo Rodrigues dos Santos, cuja obra é recorrentemente citada por Emir. Os originais de Tupaiulândia foram parte do seu arquivo por algum tempo, doados a ele pelo próprio autor pouco antes de sua morte, em 1974. Posteriormente, Emir cedeu os originais ao Instituto Boanerges Sena, que o mantém em seu acervo em Santarém (PA). A primeira edição da obra em formato de livro foi lançada em 1971, e a segunda em 1974.

Portando, todos os fragmentos aqui reunidos têm como fonte o arquivo de Emir, que busquei percorrer. No Balaio Santareno utilizei como método examinar cada pasta, e anotar em caderno os trechos que me interessaram em cada uma, com indicação de página (o Balaio é todo paginado e com índice), e depois parti para a escrita, inicialmente sem divisão por assunto, somente seguindo as anotações e informando as fontes como nota de rodapé, como forma de eliminar quase totalmente citações em aspas. O processo foi ler o arquivo original e

a partir dele escrever uma história. Ao fim, tinha vários fragmentos de textos escritos, que me indicavam três categorias: lugares, pessoas e progresso.

Parti então para a montagem textual, juntando pedaços, textos, aproximando ou separando histórias de acordo com essas três divisões, enxertando informações de livros de Emir e das obras que mencionei, sem preocupação com a ordem cronológica, mas sim com a intenção de construir, ao final, uma fotografia que contém palavras. Não é a descrição histórica da formação da cidade, nem a análise dos papéis das personagens quanto aos seus pecados ou heroísmos, e muito menos contém todos os acontecimentos associados ao período anterior ao que vivemos. A intenção é buscar “as pequenas construções” (Benjamim, 2017), detalhes que estão nas páginas do arquivo, relacionados ao espaço de recorte da pesquisa. Os entretempos da montagem, que podem ser anacrônicos a ela. Uma história que aconteceu em 1800 pode ser um lampejo para um espaço mostrado em 1970. São pedaços, cenas curtas, acontecimentos, observações, que busquei juntar para oferecer um caminho, dentre as muitas possibilidades possíveis de se conhecer uma cidade. Depois da construção do texto, montei o álbum, e essas duas ações podem estar associadas em mim, mas não necessariamente devem afetar ao leitor, a depender do modo como cada um escolher percorrer essa pesquisa. Afinal, “é o humor de quem olha que dá a forma à cidade de Zemrude” (CALVINO, 2020, p. 64).

4.1 Lugares

O palácio está em ruínas...dói ver no parque o
abandono
Da fonte sem repuxo...Ninguém ergue o olhar da
estrada
E sente saudades de si ante aquele lugar-outono...
Esta paisagem é um manuscrito com a frase mais
bela cortada...

(Fernando Pessoa)

4.1.1 O começo

Felisberto Sussuarana descreve a aldeia principal dos Tapajós¹³, a grande Tupuiú ou Tupaiú, onde atualmente está o bairro da Aldeia, como uma aldeia ampla, com cerca de 500 famílias, com ocas e casas em torno da ocarau. Havia o porto de banho (iaçapa) e de embarque (igarupá) e era ligada por terra a locais como Ibirajuba, Mapiri, Irurá, Urumari e outros, com trilhas e roças de cultivo de milho, mandioca, algodão, café, cará, batata doce, crajiru, timbó, cunambi, pupunha, pimenta vermelha, tendo à vista a serra de Piquiatuba. Na Tupaiú chegou o jesuíta João Felipe Bettendorf, em 1661, que cresceu até ser vila e depois Santarém.

Wilson Fonseca¹⁴ levantou informações sobre a data da chega de Bettendorf, concluindo que foi em 22 de junho de 1661, quando ergueu um cruzeiro e uma capela para Nossa Senhora da Conceição, no lugar onde está atualmente a praça Rodrigues dos Santos. Nesse mesmo ano padre João Felipe mandou roçar o platô de uma colina (morro da Fortaleza), para construir a igreja e a casa dos padres. Para Fonseca, Santarém, a Pérola do Tapajós, nasceu civilizada para o mundo quando a primeira estaca foi plantada por Bettendorf. Tudo corria bem, relata Fonseca, até quando entra em vigor a Lei Regia de 12 de setembro de 1663, que instituía dois poderes: a autoridade eclesiástica, e a civil, exercida por capitães nomeados pela Câmara. Os brancos cobiçaram a terra, principalmente soldados e auxiliares da administração, e aos poucos foram tomando posse da aldeia, casaram-se com as índias e tiveram filhos, e vendiam escravos indígenas. Brancos também chegavam nas expedições e acabavam ficando, expulsando os indígenas.

Em 14 de março de 1798 a Aldeia dos Tapajós foi elevada à categoria de vila pelo capitão-general Francisco Xavier de Mendonça Furtado, e passa a ser chamada de Vila de Santarém. No lugar do cruzeiro foi erguido o Pelourinho. Lá, registra Rodrigues dos Santos, eram amarrados e açoitados os delinquentes, que incluía os escravos fujões ou larápios. A última execução por enforcamento foi em 1852, de um escravo sexagenário que matara a chicotadas, o feitor. Como vila, o espaço é marcado pela divisão entre brancos e indígenas. Os brancos, a maioria portugueses e descendentes, agrupados nos arredores da Fortaleza, e os indígenas com a maloca à distância de “dois tiros de mosquete”¹⁵.

¹³ Sussuarana, Felisberto. “Santarém antes da sua fundação”. Programa da Festa de Nossa Senhora da Conceição, 1991. Arquivo Balaio Santareno, Pasta 11, p. 1.

¹⁴ Fonseca, Meu Baú Mocarongo, volume 1, 2006, p.34.

¹⁵ Santos, Paulo Rodrigues. Tupaiulândia, 1974, p.115.

Santarém passa existir oficialmente como cidade a partir de 1848, quando deixa a categoria de vila. Aos poucos, o espaço ocupado pelos indígenas foi sendo invadido e casas de alvenaria cobertas de telhas eram construídas entre as casas de palha que ainda restavam.

4.1.2 Um parque florestal

No dia 23 de abril de 1972, na fotografia do jornal¹⁶, o então prefeito Everaldo Martins mostra para integrantes da comitiva da presidência da Varig o lugar onde seria construído o Hotel Tropical e Parque Florestal do Município. Um terreno desabitado ainda. O hotel Tropical existe nos tempos atuais, com outro nome, mas do parque não há registros, nem no arquivo, e nem naquele lugar, que na atualidade está totalmente urbanizado.

O hotel Tropical foi inaugurado no dia 28 de julho de 1973, como um grande marco no turismo da região. Na inauguração o ministro da Indústria e Comércio, Marcus Vinícius Pratini de Moraes, disse que o hotel representava a primeira resposta da iniciativa privada ao governo, para a conquista definitiva da Amazônia¹⁷.

4.1.3 Centro João Fona

Três paredes com murais feitos por João Fona, no prédio onde funcionava o Tribunal do Juri, e atual Centro Cultural João Fona, foram pintadas de branco por ordem de pessoa desconhecida. Emir Bemerguy registrou essa história em setembro de 1974¹⁸. João Fona, o homem que dá nome ao centro, foi um artista plástico santareno. Emir o conheceu e nesse texto, reclama que não há lugar que leva seu nome na cidade. As pinturas pintadas de branco foram encomendadas ao artista pelo intendente Ildelfonso Almeida, como decoração do salão. Desgastou-se com o tempo e resolveram pintar por cima. Fona também fazia gravuras em cuias, riscadas com canivetes e coloridas com anilina. Em 1920, experimentou usar tinta à óleo e pintar uma paisagem. Fez sucesso, então ele ensinou a família a fazer, e acabou sendo essa sua principal fonte de renda. Emir conta que Fona também era exímio tocador de violão.

¹⁶ Jornal O Liberal, edição de 23 de abril de 1972, Arquivo Balaio Santareno, Pasta 2, p. 6

¹⁷ Folheto de inauguração do Tropical Hotel. Julho de 1973. Arquivo Balaio Santareno, Pasta 16, p. 100.

¹⁸ Bemerguy, Emir. “Um Pincel e um Violão”- Programa da Festa- 1974. Arquivo Balaio Santareno, pasta 2, p.79.

Em 1989¹⁹, o Jornal de Santarém registra a decisão de transformar o prédio em centro cultural João Fona, com a transferência provisória da prefeitura para a Casa de Cultura, até a construção do novo edifício onde atualmente funciona, na avenida Anysio Chaves.

Em abril de 1994, foi anunciado o projeto de restauração do centro pela prefeitura²⁰. O objetivo foi devolver alguns aspectos originais desde a inauguração, em 1868. O prédio levou 14 anos para ser construído e inicialmente funcionou como Câmara Municipal, depois como Fórum e cadeia pública. A ideia de construir naquele lugar, de acordo com Fonseca²¹, foi para incentivar a população a construir casas para esse lado da cidade, e não somente do lado direito do morro da Fortaleza, onde está atualmente o colégio Frei Ambrósio.

4.1.4 Arborização

O colunista²² anuncia, em janeiro de 1991, o projeto da prefeitura de Santarém para plantar 5.000 mudas de árvores na cidade. Na primeira etapa, 2.000 mudas de jambeiro e mangueira serão plantadas nas avenidas Tapajós, Marechal Rondon, Presidente Vargas e Cuiabá. Na orla, somente jambeiros. Quanto a preocupação de que moleques jogarão pedras para tirar as frutas, o autor argumenta que é preciso plantar muitas árvores, pois com a fartura todos serão beneficiados.

4.1.5 O solar do barão

Qual o prédio mais antigo e que ainda existe, em Santarém? Wilson Fonseca, em artigo publicado no dia 8 de junho de 1991²³, afirma ser a igreja de Nossa Senhora da Conceição, construída em 1761, e o segundo, a capela do cemitério de Nossa Senhora dos Mártires, embora não precise a data. Ele cita que em 1872 houve o primeiro recenseamento demográfico de Santarém, registrando naquela ocasião doze sobrados construídos na segunda

¹⁹ Jornal de Santarém, edição de 30 de maio de 1980, Arquivo Balaio Santareno, Pasta 12, p. 67.

²⁰ Jornal de Santarém, edição de 25 de abril de 1994. Jornal A Gazeta, edição de 16 de junho de 1994. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 21, p. 82.

²¹ Fonseca, Wilson. Meu Baú Mocarongo, volume 4, 2006.

²² Maia, Tadeu. Coluna Economia e Negócios, Jornal “O Tapajós”, edição de 10 de janeiro de 1991, Arquivo Balaio Santareno, Pasta 12, p. 14.

²³ Fonseca, Wilson, artigo publicado na “Gazeta de Santarém”, edição de 8 de junho de 1991. Arquivo Balaio Santareno, pasta 12, p.46.

metade do século XIX. Em 1991 nove deles ainda estavam de pé, mas Fonseca já reclama das mutilações na arquitetura, especialmente do sobrado conhecido como “Solar do Barão de Santarém”, que foi a residência de Miguel Antônio Pinto Guimarães, o barão, localizado na antiga rua dos Mercadores, atual Lameira Bittencourt. Fonseca destaca o luxo da casa, descrito por alguns que estiveram no seu interior quando ainda estava intacto. Um deles disse que, abstraindo o rio Tapajós, a criadagem local e o fato de estar no Brasil, a impressão era de se estar na Europa.

Em artigo não datado, Emir conta que um empresário da cidade estava restaurando o casarão para fazer um museu²⁴ O prédio permanece até os dias de hoje, e nos anos de grande cheia do rio a água chega até a frente, e são colocadas pontes de madeira para os pedestres. Em imagem mais recente, feita por mim em maio de 2022, havia uma placa de “aluga-se”.

4.1.6 Praça Barão de Santarém

A praça Barão de Santarém tem sua história associada ao prédio atualmente chamado de Centro Cultural João Fona, na rua Adriano Pimentel, orla da cidade. Fonseca²⁵, registra que o quadrilátero que origina a praça foi aberto em 1853, para abrigar a Câmara Municipal e a cadeia pública, e foi denominado “Praça da Municipalidade”. A praça marcou o início da expansão urbana para o lado leste. Até então, registra Wilde Fonseca²⁶, a cidade terminava onde atualmente é a rua Francisco Correa. As ruas eram seis, desde a Lameira Bittencourt até a avenida São Sebastião (rua Novo Mundo). E as travessas eram nove, desde a atual Inácio Correa até a Padre João. A partir daí era o bairro da Aldeia, habitado somente por indígenas, mas que já começava a ser “invadido” pelos brancos.

Em 1882, o lugar passou a ser “Praça Barão de Santarém”, e havia uma área chamada de Largo de São Sebastião, onde está a igreja, concluída em sua primeira versão, em 1893. Setenta anos depois, em 1966, esse prédio foi demolido por ordem da igreja católica, e outro templo foi construído, nas linhas do atual.

Embora já fossem realizadas atividades ali, como jogos e festas da igreja, a inauguração da praça com o formato e os monumentos que estão lá atualmente, só ocorreu no

²⁴ Bemerguy, Emir. Relíquias desprezadas. Artigo sem data. Arquivo “Santarenices II

²⁵ Fonseca, Wilson. Postais de Santarém. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 13, p.43.

²⁶ Fonseca, Wilde. Santarém, momentos históricos, 1996, p.56.

dia 19 de agosto de 1977, mesmo dia da inauguração da hidrelétrica de Curuá-Una, pelo presidente Ernesto Geisel. Nesse dia a imprensa²⁷ registrou os atrativos da nova praça, especialmente as estátuas de cimento inspiradas na cerâmica tapajônica, encomendadas pelo prefeito Paulo Lisboa aos artistas Laurimar Leal e Renato Sussuarana. Há reproduções aumentadas de vasos de gargalo, cariátides antropomorfas, ídolos e muiraquitãs.

O Barão de Santarém, que dá nome à praça, de acordo com Fonseca²⁸, é tido como “maior figura entre os santarenos de ontem e de hoje”. Nasceu em Santarém em 1808, e morreu em 1882. Seu nome era Miguel Antônio Pinto Guimarães, e recebeu o título de barão em 1871. Foi vereador e deputado por vários mandatos, e intendente municipal por 24 anos, de 1853 a 1877. Foi também presidente da Província, de 1850 até o ano de sua morte. Fonseca registra que o Barão fez sua fortuna como comerciante, mas tinha a característica de nunca mandar citar um devedor.

4.1.7 A igreja de São Sebastião

Em artigo de 28 de dezembro de 1991, Emir narra a história da igreja de São Sebastião. Em 1950, a febre amarela fez muitas vítimas em Belém, e a população de Santarém fez promessa para São Sebastião, da construção de um templo, para que a doença não chegasse na cidade. Prometeram, mas não pagaram. Cinco anos depois, muitos casos de cólera atingiram os santarenos e “de joelhos, o povão prometeu ao dito cujo mártir das flechadas cumprir a antiga promessa”²⁹. Depois, um forte vento soprou por 72 horas na cidade e levou a doença embora. Logo começou a construção da igreja, erguida sem auxílio público. Porém, diz Emir, deu-se o “desfecho incrível e sem absolvição no tribunal da história”: em 1966 o vigário, Frei Nestor Jost, mandou derrubar o templo, para construção de outro. Mas para Emir, “aquela igrejainha era uma relíquia imexível”.

4.1.8 Praça Rodrigues dos Santos

²⁷ Jornal “A Província do Pará”, edição de 19 de agosto de 1977. Arquivo Balaio Santareno, p. 50, pasta 12.

²⁸ Fonseca, Wilson. *Meu Baú Mocarongo*, volume 2, p.426-430, 2006.

²⁹ Bemerguy, Emir. Artigo “A Basílica”. *Jornal A Gazeta*, edição de 28 de dezembro de 1991.

A praça foi assunto de artigo de Wilde Fonseca em junho de 1991³⁰, que a considera como o logradouro mais histórico da cidade, e por isso deveria ser transformado em um monumento. Mas ele reclama da sujeira e desorganização do lugar, com um amontoado de tendas e barracas de vendedores ambulantes. Há uma informação de que esses vendedores seriam transferidos para as proximidades do Mercado 2000, e a praça seria revitalizada. Wilde Fonseca conta que também não fazia sentido uma estátua de Haroldo Veloso na praça, e que o certo seria encomendar a estátua de Bettendorf a algum artista local, como Laurimar Leal.

Paulo Rodrigues dos Santos, que morava no largo da praça, tem várias referências ao local na obra Tupaiulândia. Uma delas, cujo trecho está no Balaio, é sobre as assombrações que apareciam depois das badaladas do sino da matriz. Poucos se atreviam a atravessá-la para chegar ao bairro da Aldeia, com o risco de se deparar com a porca gigante que passava grunhindo e soltando fogo pelos olhos e pelo nariz, ou com o cavalo negro que galopava em torno, sem que se ouvisse o som dos seus cascos. Se fosse lua cheia, aparecia uma mulher vestida de branco e cabelos compridos, no Cruzeiro, que à meia-noite se ajoelhava para rezar. A pessoa com o azar de ver uma dessas assombrações, passava a ter contados os seus dias de vida³¹.

Em 17 de setembro de 1966³², Santos publicou artigo no Jornal de Santarém, sobre um boato que iriam erguer mais um “trambolho” no centro da praça. Para ele o espaço deveria ser embelezado e ajardinado, pelo seu passado e principalmente pelo futuro, pois a cidade estava sendo impulsionada pelo progresso, com necessidade de planos urbanísticos que atendam a coletividade, e não alguns “concessionários”.

O nome da praça, a partir de 1927, homenageia o médico Manoel Waldomiro Rodrigues dos Santos, intendente municipal de Santarém entre 1918 e 1924, quando foi preso por revolucionários do Amazonas sob às ordens dos tenentes Azamor e Magalhães Barata, conforme conta Fonseca³³. A família Rodrigues dos Santos chegou em Santarém em 1790. O português José Rodrigues dos Santos veio de Belém, foi vereador e chegou a ser chefe do

³⁰ Fonseca, Wilde. “Praça Rodrigues dos Santos”, artigo. Jornal Gazeta. Edição de 8 de junho de 1991. Arquivo Balaio Santareno, p. 47, pasta 12

³¹ Santos, Paulo Rodrigues. Tupaiulândia, 1974, p.311, e Arquivo Balaio Santareno, p.13, p.79.

³² Santos, Paulo Rodrigues. “Não! Não é possível!...” artigo. Jornal de Santarém, Edição de 17 de setembro de 1966. Arquivo Balaio Santareno, p. 48, pasta 12.

³³ Fonseca, Wilson. “Os Rodrigues dos Santos”. Programa da Festa de N.S. da Conceição, dezembro de 1989. Arquivo Balaio Santareno, Pasta 1, p.6

governo de 1820 a 1822. Foi assassinado pelos cabanos em 1836, num conflito entre cabanos e lusitanos. O nome da família termina com a morte do historiador Paulo Rodrigues dos Santos, em 1974, que não teve filhos.

4.1.9 Relevante interesse público

O Balaio traz o arquivo original de uma minuta de lei redigida por Emir Bemerguy em 10 de fevereiro de 1981, a pedido do secretário municipal Adilson Sirayama, relacionada aos locais de valor histórico, considerando “o agressivo desenvolvimento da cidade”³⁴. Ficaria decretado pelo prefeito como de relevante interesse público a área urbana nos limites da praça Rodrigues dos Santos até a praça Barão de Santarém, e a avenidas Tapajós e Adriano Pimentel até a Rui Barbosa. Nesse trecho os imóveis não poderiam passar por qualquer tipo de reforma sem a autorização do poder público.

4.1.10 Praça de Matriz

A Praça da Matriz é assim conhecida, mas o nome oficial é Praça Monsenhor José Gregório. Foi reformada e reinaugurada no dia 16 de novembro de 1986, pelo prefeito Ronaldo Campos, que antes retirou de lá 40 barracas de vendedores ambulantes. À época o discurso na imprensa era “a praça de volta ao povo” com a preservação da cultura santarena³⁵. Com a praça tomada de vendedores e um bar, de nome Tapajós, não havia espaço para passear e sentar nos bancos à sombra dos benjaminzeiros. O projeto anunciado destacava a restauração do coreto, a manutenção da garapeira Ipiranga e das árvores. O artista plástico Renato Sussuarana foi o responsável pelos monumentos e esculturas que ali estão. Foi construído também um palco elevado para as festas da padroeira e shows. No dia da inauguração houve benção do vigário e discurso de encerramento de campanha do PMDB, partido do prefeito.

³⁴ Minuta de Lei redigida por Emir Bemerguy. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 13, p.51

³⁵ Jornal de Santarém, edição de 19 de agosto de 1977. Arquivo Balaio Santareno, p. 54, pasta 12.

Na praça está a Garapeira Ypiranga, que vende “garapa” (caldo de cana) e lanches. Emir relata em artigo de 1992³⁶, que a garapeira foi inaugurada no dia 7 de setembro de 1922. A banda Professor José Agostinho havia tocado na praça São Sebastião, e os músicos foram convidados a tomar o primeiro caldo de cana produzido. Um dos músicos era Wilson Fonseca, que aos dez anos já tocava “ferrinho” na banda, que era de seu pai.

4.1.11 Ruas e nomes

Os nomes das ruas de Santarém são tema de alguns registros do Balaio. Wilson Fonseca fazia uma série de textos datilografados, intitulados “Bilhetes Mocorongos”. Um deles, o bilhete “XI”, cujo original está no Balaio, foi escrito em 7 de setembro de 1973, aos vereadores, com sugestões para nominar as novas ruas da cidade, pois havia quase uma centena ainda “pagãs”³⁷. Sugere que permaneçam alguns nomes próximos ao cais, como “Salé”, da “Caiera” e “Vera Paz”. Algumas vias podiam ser batizadas como o nome de outras localidades: Mojui, Ituqui, Curuai, Boim...As lendas e tradições também foram sugeridas, como Moaçara, Potira, Muiraquitã, Maní, das Ondinas (ninfas que dançam sobre o Tapajós), Iara. E frutas: Piquiá, Uxi, Mari, Apiranga e Pajurá. Fonseca cita também nomes dos barcos de guerra e escunas que estacionaram no porto na época da Cabanagem: Alcântara, Ligeira, Prazeres, Federal, Januária. E não podiam ser esquecidas as “figuras notórias”: Os missionários padre Manuel Pires e padre Manuel Rebelo; Tuxaua André, o “1º diretor dos índios” e Nimuendaju, descobridor da cerâmica indígena de Santarém.

Fonseca³⁸ critica o modo como os logradouros estavam sendo batizados e tiveram seus nomes modificados sem considerar a história da cidade, e faz uma retrospectiva de nomes. A Rua dos Mercadores juntava a atual Lameira Bittencourt e Adriano Pimentel. Mas antes já fora Barão do Tapajós, do Comércio, e João Pessoa. Havia a travessa Tuxaua André, que passou a ser Comendador Inácio Correa. E a Rua do Príncipe, com a queda do império, passou a “22 de junho”, e depois a atual Galdino Veloso. A Estrada dos Índios tinha esse

³⁶ Bemerguy, Emir. “Garapeira Ypiranga”. Jornal A Gazeta. Jornal A Gazeta, edição de 16 de junho de 1994. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 21, p. 96.

³⁷ Fonseca, Wilson. Bilhetes Mocorongos (XI). Arquivo Balaio Santareno, Pasta 13, p.1

³⁸ Fonseca, Wilson. Bilhetes Mocorongos (XI). Arquivo Balaio Santareno, Pasta 13, p.5

nome por ser o caminho principal dos indígenas, na época que havia uma divisão da cidade entre os grupos de brancos e indígenas. Depois de empurrados o oeste e sul, diz Fonseca, em comemoração dos novos “donos”, a Estrada dos Índios passou a ser Rua da Alegria, e atualmente, 24 de Outubro. A travessa das Flores não tinha flores. Mudou para Senador Lemos. Ele afirma que só não mudaram o nome da travessa dos Mártires, para não contrariar os mortos.

4.1.12 Castelo

O Castelo é assunto de vasto material no Balaio, com textos e fotografias. O casarão ficava localizado no limite da atual avenida Tapajós, ainda inexistente, e se destacava na paisagem do ponto de vista do rio, pela sua imponência. Construído na primeira metade do século XX, por muitos anos funcionou como hotel na parte de cima, e lojas embaixo. Após anos de abandono e ruínas, foi interditado pela prefeitura em 1981, pois ainda abrigava duas lojas e uma lanchonete, que foram abandonadas após metade do prédio cair³⁹. A prefeitura interditou o local, e a justiça determinou sua demolição, cumprida no dia 5 maio de 1982. A ordem foi da juíza de Direito à época, Albanira Bemerguy (cunhada de Emir Bemerguy), devido ao risco de desabamento.

Emir cita o Castelo em poesias e artigo de 1982⁴⁰, como um lamento por ter virado “poeira e saudade”. Ele conta que “brigou” pelo Castelo, junto com Isoca (Wilson Fonseca), Dororó (Wilde Fonseca), João Santos e Carlos Mendonça, mas, lamenta, “a picareta é vacinada contra sentimentalismos”. Em 1987, o poeta Rui Barata, residente em Belém, havia pedido a Emir algumas informações sobre o Castelo. Em carta de 3 de agosto de 1987⁴¹, Emir respondeu que “Isoca assegura que foi construído entre 1905 e 1906”, e conta que lutaram muito para evitar a demolição. “Tudo inútil!...Um dia hei de lhe contar o que sofremos”, escreve ele a Rui. Atualmente, no lugar do Castelo, há um prédio de quatro pavimentos.

4.1.13 O cais de saneamento

³⁹ O Liberal. Edição de 27 de abril de 1982. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 13, p.57

⁴⁰ Bemerguy, Emir. Tradições relativas. Programa da Festa, 1982. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 13, p.59.

⁴¹ Bemerguy, Emir. Carta a Rui Barata. Arquivo pessoal de Correspondências. 1887

O sistema de galerias de drenagem de águas pluviais na orla da cidade é assunto de texto publicitário⁴² da empresa Etesco, responsável pela obra iniciada em 1972, contratada pelo Departamento Nacional de Obras e Saneamento (DNOS). O texto destaca a situação precária das ruas atingidas pelas chuvas, havendo necessidade de galerias para conduzir a água para o rio, evitando assim, inundações pelo Tapajós. A obra prevê 17 galerias e três estações de bombeamento. Porém, a empresa não pôde trabalhar com o rio cheio, e lamenta em uma legenda com a foto das obras: a “morosidade das águas em voltarem ao nível normal vem causando problemas a Etesco”.

No dia 14 de outubro de 1986, madrugada de forte temporal, 45 metros do cais de arrimo desabaram, no trecho entre o “Bar Mascote” e a travessa 15 de novembro. As notícias alertam que já havia o temor que isso acontecesse, pelo exagero em cargas trazidas pelas embarcações. Artigo assinado pelo jornalista Manoel Dutra⁴³ no dia 27 de outubro daquele ano, questiona se motivo do desabamento teria sido a chuva, e lembra que a imprensa já trazia informações sobre o risco dos caminhões de carga enfileirados na avenida Tapajós.

4.1.14 Trapiche

O primeiro navio de grande calado a acostar no trapiche de Santarém foi o “Rio Guaporé”, em 19 de fevereiro de 1962, segundo registro da revista *Hiléia Brasileira*⁴⁴. Em crônica de 1986, Emir conta que a reforma do trapiche foi na administração do prefeito Ubaldo Correa, em 1961, e o “trapicheiro” à época era seu pai, Vidal Bemerguy. Até esse dia, os navios ficavam no meio do rio, e os catraieiros buscavam e levavam pessoas e cargas, porque o trapiche não suportava a atracação.

Com a inauguração do Cais do Porto, o trapiche caiu em desuso. Emir conta que as tábuas e vigas eram furtadas à noite, e decidiu-se destruir o que restou, o que aconteceu na administração de Antônio Guerreiro. Porém, grossos esteios de itaúba ainda ficaram enterrados no rio, com as pontas aparecendo. Nessa época já havia a sugestão de fazer ali um centro de artesanato e um restaurante, mas sem destruir a estrutura. Ele lamenta que esse

⁴² Texto “Ação do DNOS” (procurar data). Arquivo Balaio Santareno. Pasta 13, p. 23 a 25

⁴³ Dutra, Manoel. “O cais desabou. Será culpa da chuva?”. Jornal “O Tapajós”, edição de 21 a 27 de outubro de 1986. Arquivo Balaio Santareno, p. 56, pasta 12.

⁴⁴ Revista *Hiléia Brasileira*, edição de abril/maio de 1963. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 13. P.4

projeto tenha sido esquecido, pois seria muito agradável “em noite de lua, as mesas dispostas por cima do Tapajós...o vento geral soprando, o cheiro da maresia chegando, o clarão da noite pondo meiguice nos corações...”⁴⁵.

4.1.15 Orla

Em 1997, foi iniciada o projeto de reforma da orla da cidade. Uma revista⁴⁶ do governo municipal editada no ano 2000, ao final da gestão do prefeito Lira Maia, anuncia a entrega de parte da obra- 650 metros, com o avanço do cais de arrimo em seis metros para dentro do rio, e aumento da área de passeio para oito metros de largura. Uma segunda etapa é prometida, com a reforma do trecho entre o Mercado 2000 e a praça da Matriz.

4.1.16 Lugares assombrados

“João do Garimpo”⁴⁷ conta em artigo com data não registrada, sobre as assombrações que apareciam em alguns lugares da cidade, que antigamente seria “infestada” de curupiras, matintas, lobisomens, botos, lêmures e “coisas do outro mundo”. A praça Rodrigues dos Santos já havia sido citada no Tupaiulândia como sendo um dos locais mais assombrados, pelo seu passado sangrento: ali eram surrados escravos no pelourinho, enforcados criminosos, foi cemitério indígena, e quando chovia, em volta do Cruzeiro apareciam ossadas humanas.

Outro lugar assombrado era a rua em frente ao cemitério. Apareciam uns fantasmas de roupa branca que corriam atrás de quem passasse. Certo dia, conta “João do Garimpo”, alguns rapazes resolveram capturar o fantasma. Cercado e ameaçado com cacetes e chicotes, o fantasma se revelou: era o delegado de polícia, que deu uma desculpa de estar vigiando a malandragem da área. Ele saiu de cena e o fantasma sumiu.

Fonseca registra⁴⁸ que havia um sobrado “mal-assombrado” na esquina das ruas Siqueira Campos com a travessa Francisco Correa, que já não existia mais em 1930, restando

⁴⁵ Bemerguy, Emir. O Trapiche. Crônica. Arquivo Crônicas para a Rádio Tropical”, 1987.

⁴⁶ Revista do Mutirão. Ano 2000. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 34, p.43

⁴⁷ Santos, Paulo Rodrigues, sob o pseudônimo “João do Garimpo”. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 13. P.79

⁴⁸ Fonseca, Wilson. Programa da Festa de Nossa Senhora da Conceição, ano 1891. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 9.

apenas um terreno murado. Ali vivia uma última moradora, conhecida por Matintaperêra, por sua semelhança com a figura da Matinta.

4.1.17 Os coretos

Entre os textos originais de Wilson Fonseca que estão no Balaio e que depois fariam parte da obra “Meu Baú Mocarongo”, está “Santarém e seus coretos”⁴⁹, que traz um relato do que aconteceu com os coretos de praças da cidade. Na praça da Matriz, antes do atual que lá está, existiram dois outros, o primeiro de madeira “caiado de branco” e teto de zinco, que foi restaurado em 1917, quando a praça foi urbanizada e arborizada com os benjaminzeiros. Em 1919, afirma Fonseca, no nome da praça mudou para “Monsenhor José Gregório”, e em 1931, na gestão do prefeito Ildefonso Almeida, foram feitos os canteiros de concreto e um novo coreto, também de madeira. Em 1935 foi construído o coreto de alvenaria, que permanece. Fonseca enaltece as bandas musicais que costumavam se apresentar, como a “Olympia-Jazz” “Euterpe-Jazz” e a “Professor José Agostinho” e lamenta o abandono do coreto à época do texto, que passou a ser palco de “cenas de licenciosidade e estalagem ostensiva”, e a praça, tomada “de assalto por marreteiros e mascates”.

Outro coreto é o da Praça do Centenário, no bairro da Aldeia, feito em concreto armado. A praça marca a elevação de Santarém a categoria de cidade e foi inaugurada em 1948. O Balaio traz a Ata⁵⁰ de inauguração da praça, assinada por Magalhães Barata, Epílogo de Campos, Silvio Meira, Rui Barata e outros, com três mil pessoas presentes.

Na praça Barão de Santarém também havia um coreto de madeira, confeccionado por encomenda dos dirigentes da festa de São Sebastião. Esse coreto foi demolido na mesma ocasião que a igreja católica mandou demolir a antiga igreja, para construir a atual, e não há coreto na praça.

4.1.18 Mapiri, o fim

⁴⁹ Fonseca, Wilson. “Santarém e seus coretos”. Arquivo Balaio Santareno, Pasta 10, p.11.

⁵⁰ Ata de Inauguração da Praça do Centenário. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 14, p.61.

O lago do Mapiri é um manancial de água urbano ainda existente, mas que sofreu destruições ao longo dos anos. Em 28 de julho de 1986, Braz Coimbra publicou o artigo “Adeus, Mapiri”⁵¹, relatando como se deu a redução e desaparecimento de alguns trechos. Ele foi morador na margem por 18 anos, e o defendia como um “guarda florestal”. Protestou contra a derrubada das palmeiras nas margens, contra o lançamento de bombas por pescadores. Ele lembra que saía de canoa, com a família, de onde passa a atual avenida Borges Leal, e chegava até o bairro do Maracanã. No caminho viam ninhos de patos, marrecos, orquídeas e muitos pássaros.

Ele relata o aumento de casas nos arredores, e que o “golpe final” que viria com o aterramento de um quilômetro de extensão e 20 metros de largura, cortando o lago ao meio, e condenando um dos lados, o sul, a morrer, pois ficaria sem passagem para o rio Tapajós. Braz Coimbra lamenta: “Por que estão fazendo isso contigo, Mapiri? Porque não te conhecem, e por isso não te amam”.

4.1.19 O sumiço das praias

O estaleiro de construção naval Juca Figueira começou a funcionar em 1846, na orla da cidade, bairro da Aldeia, quando ainda havia uma praia urbana na altura da atual rua 24 de outubro⁵² Foi um dos maiores da região, atuando por mais de 100 anos, e os barcos de madeira ali fabricados eram famosos pelo acabamento e perfeição. Em 6 de outubro de 1964, como parte do inventário de Raimundo de Andrade Figueira, os equipamentos de ferro que restaram foram leiloados⁵³.

Em uma crônica, Emir conta a história que ouviu de Wilmar Fonseca⁵⁴ sobre o sumiço de praias urbanas, e uma delas era a Praia da Aldeia, liquidada pelo Estaleiro Juca Figueira. O refugo da construção dos barcos e carcaças de velhas embarcações eram jogados na praia, que apodreceram e acabaram por destruí-la.

Outra praia ficava a ao lado de onde atualmente está localizado o Mercado Modelo, na avenida Tapajós, que também não existia. Lá foi instalada uma usina de beneficiamento de

⁵¹ Coimbra, Braz. “Adeus, Mapiri”. Jornal “O Tapajós”. Edição de 28 de julho de 1986. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 21, p. 100.

⁵² O Jornal de Santarém Ilustrado. Edição de maio de 1963. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 22, p. 6

⁵³ O Jornal de Santarém. Edital de leilão. Edição de 3 de outubro de 1964. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 22, p. 6

⁵⁴ Bemerguy, Emir. “Wilmar e suas lembranças”, p. 264-265. Santarenices- Coisas de Santarém, Editora ICBS, Santarém (PA), 2010.

arroz, que jogava toda a casca na praia. Após alguns anos a chamada praia da “praça da República” estava destruída. Havia também o Laguinho, outro recanto, situado antes da praia da Vera Paz. Era ovalado, com mais ou menos 500 metros, margens de areia alvíssima, em alguns pontos com dois metros de altura. Porém, um engenheiro sanitarista diagnosticou que uma invasão de carapanãs na cidade viria do Laguinho, que foi aterrado, mas os carapanãs continuaram.

Havia também a Coroa de Areia, que ainda vi na década de 1980. Próximo da praia da Vera Paz, quando começava a vazante, aparecia um grande pedaço de praia. Bastava andar alguns metros da beira, para chegar numa ilha de areia branca, cercada pelo rio azul. Local de muita piracaia, farra em noites de luar, com peixe assado. Quando construíram o primeiro aeroporto da cidade, no atual bairro do Aeroporto Velho, retiraram areia da Coroa. Emir relata que Wilmar indagou o prefeito à época, que justificou ter o engenheiro garantido que a correnteza iria acumular novamente areia no local, o que não aconteceu.

As praias da Maria José, Vera Paz e do Trapiche foram as últimas sobreviventes da orla urbana, diz Emir. A Maria José ficou interditada pela construção do novo e atual aeroporto, inaugurado em 1977. A praia do Trapiche deu lugar à praça Manoel de Jesus de Moraes, onde atualmente há uma quadra de esportes. Na praia da Vera Paz, a destruição começou com a construção do cais da Companhia das Docas do Pará. O porto foi inaugurado em 1974, e o golpe final viria no ano de 1999, com a instalação dos terminais da empresa multinacional Cargill, que começou a operar em 2003.

4.1.20 Enchente

Paulo Rodrigues dos Santos⁵⁵ comentou como “João do Garimpo”, sobre a primeira grande enchente na recém-instalada cidade de Santarém, em 1859. Não pelo grande volume, superado por outras posteriores, mas pela surpresa, pois foi a primeira vez que as águas inundaram campos e fazendas. Na zona urbana, as águas inundaram a Rua dos Mercadores, atual Lameira Bittencourt, e o bairro da Aldeia, onde casas ruíram.

A cheia do rio Tapajós está no Balaio, tanto em fotografias, como em material escrito. Um deles traz o registro da máxima e mínima entre os anos de 1928 até 1974, pelo “Serviço

⁵⁵ Santos, Paulo Rodrigues (João do Garimpo). A enchente de 1859. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 14. P. 35

Meteorológico do Taperinha”. As anotações são de Erica Paulina Hagmann de Figueiredo⁵⁶. Lá consta o ano de 1953, com a máxima de 6,65 metros, uma das maiores enchentes, com fotografias que estão no Balaio e mostram a rua do comércio alagada. No último registro, em 1974, a máxima foi de 6,70 metros, e Emir anotou embaixo, com caneta: “1975- A maior que há na memória”.

Algumas fotografias do Balaio são reproduzidas numa página do Programa da Festa de 2006⁵⁷. Duas, de Vidal Bemerguy, são da enchente de 1953, e mostram o trapiche totalmente encoberto.

4.1.21 Centro Recreativo

O clube localizado na rua Siqueira Campos, próximo da igreja da Matriz, foi fundado no dia 25 de outubro de 1934, de acordo com livreto que está no Balaio, com o estatuto, de acordo com o qual é “uma sociedade mundana, com finalidades sociais e recreativas, visando congregar, reunir e fortalecer as relações de família e da sociedade da elite santarenense”⁵⁸. Emir era sócio e chegou a ser presidente nos anos de 1959/1960, mas deixou o clube em 1968.

O clube mantinha intensa agenda social no decorrer do ano⁵⁹, a exemplo de 1966. No carnaval, baile infantil, baile dos brotinhos, que frequentei por alguns anos. Havia o baile das Flores, a festa das Debutantes com a apresentação das jovens à sociedade santarena. A festa do Estudante, em julho, para os estudantes que vinham de férias da capital. O baile da Independência, em setembro, e o “monumental réveillon”. Havia também uma boate que funcionava nos fins de semana. Em 1939, na plateia de uma sessão lítero-musical, estavam duas princesas imperiais do Brasil, Tereza Maria e Maria Francisca de Orleans e Bragança, netas de Dom Pedro II.

4.1.22 Lojas antigas

⁵⁶ Registro do movimento das águas. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 14, p.33

⁵⁷ Programa da Festa de 2006. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 35, p. 84.

⁵⁸ Estatutos do Centro Recreativo, 1954. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 14, p. 89

⁵⁹ Centro Recreativo, Calendário Social. 1966. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 14, p. 84

Em crônica⁶⁰ para a rádio Tropical, em 20 de maio de 1986, Emir falou sobre algumas lojas mais antigas na zona comercial de Santarém. Grandes armazéns, que vendiam de tudo, como a “Primavera”, que estava localizada na travessa 15 de agosto, onde atualmente há uma agência da Caixa Econômica Federal. “Ali se comprava o açúcar e o perfume, o charque e a seda, a goiabada ou sapato grã-fino...” descreve. Com a morte do proprietário, o português Manoel Gomes de Farias, o prédio foi vendido e a loja fechou. A “Curiboca”, do português Joaquim Duarte, ficava na rua Lameira Bittencourt, um quarteirão depois da concorrente “Primavera”.

A “Palmeirinha” funcionava na esquina da rua Floriano Peixoto (atual Wilson Fonseca) com a travessa 15 de novembro. Emir conta que o povo chamava a loja de “boca do Acre”, porque tudo era muito caro, e achavam que preços iguais só se repetiam em um local muito distante, o Acre.

A loja Souza Arnaud ficava na esquina da Rua Lameira Bittencourt com a Travessa Francisco Correa, em frente à praça do Pescador. Vendia máquinas, motores elétricos, geradores, motosserras e outros equipamentos. A publicidade impressa no jornal⁶¹ traz uma fotografia do casarão e o título “As velas soltas ao vento hoje são quase apenas uma saudade, um poema ou uma canção”. Referia-se aos novos tempos de uso de motores, que ganham a batalha contra os remos e velas, vencendo os rios da Amazônia.

Outras lojas eram a “Casa Elza”, “Casa Miléo”, “Casa Carvalinho”, “Casa Vitória”, “A Violeta”, “A Graciosa” e a “Casa Moraes”.

Havia também em Santarém uma filial das Casas Pernambucanas, no centro comercial, desde o ano de 1929. Quando a loja fechou, em 1991, foi manchete na imprensa local e até assunto de um artigo de Emir, intitulado “Liquidação Final”⁶². “Adeus, veneranda loja! Você morre, mas deixa marcas inapagáveis na memória de cada mococongo”, despede-se.

4.1.23 Praça Manoel de Jesus Moraes

⁶⁰ Bemerguy, Emir. Lojas antigas. Crônica de 20 de maio de 1987. Arquivo “Crônicas para a Rádio Tropical”.

⁶¹ Jornal “O Liberal”, edição de 24 de novembro de 1974, Arquivo Balaio Santareno, Pasta 12, p. 5.

⁶² Bemerguy, Emir. “Liquidação Final”. Artigo na Gazeta Mercantil, edição de 21 de agosto de 1991.

A praça Manoel de Jesus Moraes fica na rua Adriano Pimentel, logo depois do trapiche, onde há uma quadra de esportes, um parque infantil e um bar-restaurant. Ocupa o lugar de uma das últimas praias urbanas de Santarém, conforme conta Emir em crônica de janeiro de 1987⁶³. Na gestão do prefeito Ronan Liberal, foi decidido aterrar o lugar para fazer uma rua. Aterraram, mas não fizeram a avenida “e perdemos um bom pedaço de praia”, lamenta, e diz que “Ronaldo decidiu fazer uma praça em cima do aterro do Liberal”, se referindo ao prefeito Ronaldo Campos. A praça foi construída, a quadra de esportes começou a ser usada, mas os moradores queriam impedir o funcionamento do bar. Colocaram uma urna no meio da praça para que as pessoas se manifestassem contra ou a favor, e até a data que Emir escreveu, ainda discutiam se o bar iria ser proibido, ou não.

4.1.24 O Mercado Velho

Em artigo, Emir fala do Mercado Velho como a “vergonha mais vistosa do centro da cidade”⁶⁴. Ficava localizado na rua Lameira Bittencourt com a travessa dos Mártires. Era pequeno e sujo, de acordo com o relato. Mas nos fundos funcionava o “Café do Zé Olaia”, ponto de boêmios da época, que voltavam das serenatas e iam lanchar: café com leite, uma linguiça e dois ovos. Emir conta que na gestão de Ubaldo Correa, havia pressão para desativar o lugar. Desse modo a Usina de Luz, que funcionava onde atualmente está o Mercado Modelo, foi transferida para o bairro da Prainha. O prédio foi adaptado para ser o novo mercado, e o Mercado Velho foi destruído.

4.2 Pessoas

4.2.1 Operação mocoorongó

Uma guerra foi travada no vale do Tapajós entre 23 de abril e 1º de maio de 1969⁶⁵. Navios trazendo as tropas, aviões da Força Aérea Brasileira fazendo voos rasantes sobre

⁶³ Bemerguy, Emir. Praças polêmicas. Crônica de 27 de janeiro de 1987. Arquivo “Crônicas para a Rádio Tropical.

⁶⁴ Bemerguy, Emir. Trapiche e Mercado. Crônica. Arquivo “Santarenices II”.

⁶⁵ Jornal “O Liberal”, edição de 30 de abril de 1969, arquivo Balaio Santareno, pasta 12, p. 36.

Santarém e Belterra, paraquedistas, tiros nas ruas, bombardeios aéreos e guerrilheiros derrotados pelas tropas do governo, aclamados ao fim em um grande desfile cívico nas ruas de Santarém, no Dia do Trabalhador, 1º de maio. Tudo parte de uma encenação, um treinamento das Forças Armadas Brasileiras, realizado em Santarém, Belterra, Aveiro, Jacareacanga e Itaituba. Santarém era a sede das tropas legalistas, e as manobras militares, batizadas de Operação Mocarongo, simularam a invasão da cidade por guerrilheiros que teriam a intenção de instalar uma zona livre na área. O Exército identificou a operação como um “exercício de adestramento no combate a insurrecionais”⁶⁶ para testar a capacidade das Forças Armadas na Amazônia, especialmente nas manobras de guerra na selva.

Os rebeldes eram figurantes e militares identificados pela vestimenta diferente, que foram derrotados em Belterra, após intensos dias de combate, quando pretendiam fugir em direção a Alter do Chão. A FAB interceptou um avião com subversivos, que entregavam panfletos incitando as tropas ao motim. Bombardeios, metralhadoras, armamentos de guerra foram utilizados, com direito a um figurante ferido “de verdade”, acidentalmente, com um tiro de bala de festim. Embora sem gravidade, serviu para treinar o esquema de evacuação de feridos, e tendo o acidente ocorrido às 8 horas da manhã, às 11h30 o jovem de 18 anos já estava no hospital militar, em Belém.

As manobras terminaram com o desfile das tropas na orla de Santarém, com equipamentos e armamentos, e de escolas que homenageavam os militares no desfile, com a presença do governador do Pará, Alacid Nunes. A Ordem do Dia, lida pelo general Octavio Jordão Ramos, comandante militar da Amazônia, destacava que nenhum cenário seria mais significativa, por sua beleza natural, para servir de palco às tropas e para a prática da arte militar. A Operação Mocarongo foi elogiada nos jornais, como exemplo de demonstração de força bélica do exército brasileiro, e teve o apoio da população ajudando as tropas do governo e combatendo os “rebeldes”.

4.2.2 Anysio Chaves

⁶⁶ Jornal “Folha do Norte”, edição de 1º de maio de 1969, arquivo Balaio Santareno, pasta 12, p. 29.

No começo do século XX, o traçado das ruas da cidade era, no sentido norte-sul, do rio Tapajós até a rua Galdino Veloso. No leste-oeste se estendiam da Intendência Municipal até o bairro da Aldeia. Anysio Chaves era engenheiro e traçou as grandes avenidas e travessas, como a Rui Barbosa, e praças, como a Barão de Santarém, que ainda teve 30 metros reduzidos do tamanho projetado por ele, em 1932, pelo prefeito. A frente do cemitério de N.S. dos Mártires também teve que ser recuada, para alargar a avenida São Sebastião, sob protestos da população⁶⁷.

4.2.3 Ubaldo Correa

Ubaldo Correa foi um político influente na região, e era amigo próximo de Emir Bemerguy. O Balaio Santareno traz uma carta de Ubaldo a Emir, de 27 de junho de 1968, que foi reproduzida na íntegra no Jornal de Santarém, que pertencia a Ubaldo⁶⁸. Informava sobre o resultado das últimas conversas de Ubaldo, que era deputado à época, com o governador coronel Alacid Nunes, e com o ministro Jarbas Passarinho, que faria o apoio das demandas junto ao presidente Costa e Silva. Ele conta a Emir que ficaram acertadas as obras de construção da nova delegacia, e no lugar da que havia, seria construído o Fórum de Santarém, além da construção do quartel para a Polícia Militar e outras obras.

No ano de 1995, quando exercia mandato de deputado federal, uma fala recorrente de Ubaldo era a cobrança do asfaltamento da Rodovia Santarém-Cuiabá no trecho do Pará, e a conclusão da rodovia Transamazônica⁶⁹. No pronunciamento do dia 30 de outubro de 1995 ele cita a aprovação de crédito de R\$9 milhões para o início do asfaltamento e afirma que o então presidente Fernando Henrique Cardoso esteve em Santarém e prometeu não somente essa obra, como também a recuperação da Transamazônica. A insistência é devido à possibilidade de consolidar a cidade como rota para escoamento de grãos do Centro Oeste.

4.2.4 Intelectuais

⁶⁷ Fonseca, Wilmar. Texto: “Efemérides Santarenas”, Programa da Festa- 1974. Arquivo Balaio Santareno, pasta 2, p.79.

⁶⁸ Jornal de Santarém, edição de 27 de julho de 1968, arquivo Balaio Santareno, pasta 12, p.44.

⁶⁹ Correa, Ubaldo. “Pelo Oeste do Pará e pela Amazônia”. Pronunciamentos na Câmara dos Deputados. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 31.

O Balaio traz um convite enviado a Emir Bemerguy no dia 12 de junho de 1985, pelo prefeito Adelerme Maués Cavalcante, para uma reunião no salão “Mogno” do Hotel Tropical, com “os valores intelectuais da região”. O tema é o processo cultural de Santarém, que estaria estagnado e exigindo renovação.

4.2.5 Caçadores de tesouros

Dias da Fonseca (1983)⁷⁰ registrou algumas histórias sobre tesouros enterrados, principalmente no bairro da Aldeia, deixados por antigos senhores de escravos que teriam fugido da perseguição dos cabanos. Como muitos foram mortos, não voltaram para buscar, e vasos de cerâmica contendo joias, moedas de ouro e prata, ficaram anos esperando o sortudo que achasse o tesouro, que poderia estar ali, no seu quintal. E afirma que de vez em quando corria na cidade a notícia de que alguém havia desenterrado esses potes. A regra era deixar o buraco aberto e se mudar de casa, pois isso protegia a pessoa de ser perseguida pelo fantasma do proprietário. Ele diz lembrar ainda em “época recente”, que as moedas de ouro eram vendidas a consultórios dentários, e ele mesmo tinha na boca coroas e obturações a ouro, feitas de libras britânicas. Também chegou a ver moedas sendo transformadas em colares, pulseiras e correntes de relógio.

Uma das histórias contadas por Dias da Fonseca aconteceu nos anos 50, onde atualmente está a praça Tiradentes, quando era um campo de terra para jogar futebol. Um garoto enroscou o pé em um fio, e percebeu que era uma corrente de ouro enterrada. A turma cavou e achou moedas e outras joias, o que gerou uma briga generalizada pela posse dos objetos.

4.2.6 Ubirajara Bentes de Souza

O “comprador de caretas”, assim era conhecido Ubirajara Bentes de Souza, advogado que reuniu a maior coleção de cerâmica santarena. Em 24 de julho de 1977, o jornal⁷¹ noticia a venda para a prefeitura de Santarém, de três mil peças que ainda estavam com ele, por 100

⁷⁰ Dias da Fonseca, Wilmar. “Tesouros enterrados”. Artigo de “Retalhos da Memória”. Agosto de 1983. Arquivo Balaio Santareno, p. 87, pasta 12.

⁷¹ Jornal O Liberal. Edição de 24 de julho de 1977. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 14, p.94

mil cruzeiros. A maior parte da coleção, 25 mil peças, já havia sido vendida para a Universidade de São Paulo (USP). O dinheiro serviria para custear tratamento de saúde em Belém, depois de um infarto. A coleção ficou na casa de Cultura.

Antes de vender, muitos estrangeiros visitaram a coleção. Em 1966, um comerciante americano chegou a oferecer um milhão de dólares. O desejo do colecionador, porém, era que as peças permanecessem no país e fossem valorizadas. Em entrevista concedida ao jornalista Manuel Dutra, em 1977⁷², ele lamentou não poder manter o museu, e revelou o medo de ser roubado.

A coleção de Ubirajara ocupava metade de sua casa. Artigo de Lucio Flavio Pinto⁷³ relata que o advogado ficou conhecido pelo seu interesse nas peças, e qualquer “careta” que aparecia, desenterradas com as chuvas, e em escavações feitas por moleques nos quintais e terrenos, era levada para ele. Houve um tempo em que os objetos “boiavam” nos quintais, e os vizinhos chegavam a brigar por aquelas “coisas de índio”, que antes não tinham valor.

4.2.7 Procissão do encontro

Em 1972, Emir Bemerguy escreveu⁷⁴ sobre a Procissão do Encontro, que era realizada em Santarém até o ano anterior, 1971, na sexta-feira que antecedia a semana santa. Eram duas procissões que saíam de lugares distintos: uma conduzia a imagem de Nossa Senhora das Dores, a outra de Nosso Senhor dos Passos (Cristo com a cruz nas costas). O encontro era na esquina das ruas Siqueira Campos com a travessa 15 de agosto, no centro da cidade, quando havia missa e sermão. Emir conta que essa procissão era antiga, como um modo de preparar o povo para a semana santa, com o detalhe de “matar” Cristo uma semana antes e levá-lo ao encontro da mãe. No dia 14 de março de 1972, uma reunião entre o vigário e mais cinco homens, entre os quais Emir, decidia se acabava ou não com a procissão. Emir conta que “discursou” e defendeu o seu fim, pois não havia justificativa bíblica que pudesse sustentar o sofrimento antecipado de Nossa Senhora. Foi aprovado e a procissão findou.

⁷² Dutra, Manuel. Um amargurado comprador de caretas na desmemoriada Santarém. Jornal O Liberal, edição de 12 de junho de 1977. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 14, p.92

⁷³ Pinto, Lúcio Flávio. Um milhão de dólares. Eles valem? A Província do Pará. Edição de 8 de fevereiro de 1978. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 14, p.93.

⁷⁴ Bemerguy, Emir. Procissão do Encontro, texto de 20/04/1972. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 13, p.8

4.2.8 Barão do Tapajós

A Lei Municipal nº 654, de 10 de janeiro de 1919, declara “perpétua” a sepultura do Barão de Tapajós- José Caetano Correa, no cemitério de N.S.dos Mártires, onde fora enterrado em 1916. Ele foi o primeiro intendente constitucional de Santarém, de 1877 a 1894.

4.2.9 Laurimar Leal

O Balaio traz algumas referências sobre o artista plástico Laurimar Leal, autor de obras espalhadas na cidade, como as esculturas da praça São Sebastião, no interior da Igreja Matriz e no Centro Cultural João Fona. Em outubro de 2002, Laurimar reclama em reportagem de jornal⁷⁵, que fora contratado para fazer alegorias para os “botos” de Alter do Chão, mas não recebeu pagamento. Alega estar em situação de miséria, e que em alguns dias não teria o que comer.

4.2.10 Indolentes

Uma publicação dos arquivos Cúria Diocesana no ano de 2002⁷⁶, em homenagem aos cem anos da Diocese de Santarém, que foi fundada em 1903, reproduz uma crônica que relata como era a prelazia no começo de sua história. Descreve as cidades, incluindo Santarém e Monte Alegre, únicos locais aonde as campinas chegam nas margens do rio. Nesse tempo, segundo o cronista, havia poucas casas nas vilas, quase todas palhoças pobres, e as “decentes” eram de comerciantes ou criadores. Nas várzeas havia muitos cacoais na beira do rio, que eram todos os anos danificados pelas enchentes, e o “povo indolente” não os replantava.

4.2.11 Revolução do Veloso

⁷⁵ Jornal “O Impacto”. Edição de 4 de outubro de 2002. Arquivo Balaio Santareno, Pasta 35, p.22

⁷⁶ Programa da Festa de Nossa Senhora da Conceição. 2002. Arquivo Balaio Santareno, Pasta 35, p.40

Um artigo de 2006⁷⁷, de Emir Bemerguy, relata alguns episódios vividos por ele na chamada “revolta de Jacareacanga”. De início ele afirma sua implicância com a “Revolução do Veloso”, referindo-se ao líder do movimento, Major Haroldo Veloso, que em 1956 iniciou uma insurreição no quartel, como objetivo final de depor Juscelino Kubitschek, que acabara de tomar posse na presidência. Começou em Jacareacanga, mas chegou em Santarém. Emir conta que viu o próprio Veloso arrombar a pontapés a porta do tiro de guerra 190, na esquina da 15 de novembro com a rua Galdino Veloso, para retirar fuzis.

Outro episódio é sobre um navio, o “Presidente Vargas”, que viria de Belém para Santarém, com soldados para prender Veloso e os rebeldes. Um militar sobrevoava a rota diariamente, para vigiar e bombardeá-lo. Numa dessas incursões avistou um navio branco que achou ser o Presidente Vargas, mas era na verdade o “Lobo D’ Almada”, lotado de civis. Um padre colocou mulheres e crianças no alto do navio, para que fossem vistos pelo militar e poupados. Deu certo. De fato, o Presidente Vargas chegou depois.

Em seu diário do ano de 1956, no dia 17 de fevereiro, Emir contou outros detalhes desse acontecimento. Nesse dia os moradores de Santarém acordaram com a cidade ocupada por Veloso, que havia pousado de avião em Belterra, veio de carro para Santarém, e “munido de potentes metralhadoras, tomou conta, com seus asseclas, do aeroporto, de todas as estações de rádio telegráficas, da Capitania dos Portos, Tiro de Guerra e outros pontos importantes⁷⁸”. Um alto-falante anunciava que “a cidade está sob controle militar”. Foram dias de tensão, conta, com a cidade transformada em praça de guerra e muitos homens armados. O porto ficou interditado e nenhuma embarcação atracava ou saía sem licença do “majoreco das arábias”, diz Emir.

No dia 20 de fevereiro, a população assistiu ao embate de dois aviões que quase se chocaram no ar, um pilotado por Veloso, e uma Fortaleza Voadora que tentou interceptá-lo. Esse avião havia sido enviado pelas Forças Armadas, e lançou na cidade milhares de papeis, com recado para que a população não resistisse à operação de ocupação que seria feita para debelar o movimento de Veloso. No dia 22 de fevereiro Emir registrou que “terminou ridiculamente a farsa do valentão Haroldo Veloso”. Um avião Catalina sobrevoou o aeroporto lançado rajadas de metralhadora. Nesse dia o major se retirou da cidade e “era uma vez uma

⁷⁷ Bemerguy, Emir. “A Quartelada que eu vi”. Programa da Festa de 2006. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 35, p. 76.

⁷⁸ Bemerguy, Emir. Diário de 1956. Arquivo pessoal.

revolução”. No dia seguinte, o navio Presidente Vargas e duas corvetas chegaram, com 400 homens, e no dia 29 de fevereiro, Veloso foi preso em Itaituba.

Em artigo de 2006⁷⁹, Emir critica o fato de Haroldo Veloso ser homenageado com nomes de escola e avenida, e até uma estátua na praça Rodrigues dos Santos, que foi sumiu de um dia para o outro, e depois deu lugar a de Bettendorf. Ele conta que ajudou a retirar a estátua, mas não há registros de seu destino.

4.2.12 Semana de Santarém

De 23 a 27 de outubro de 1972, em comemoração aos 124 anos da cidade de Santarém, o governo do Pará, comandado por Fernando Guilhon, promoveu e patrocinou a “Semana de Santarém”, em Belém, no Teatro da Paz, idealizada pelo maestro Waldemar Henrique. Programação diversa, com música, exposições, lançamento do Tupaiulândia, e de discos com músicos santarenos.

A apresentação foi de Emir Bemerguy, que participou da organização e coletou tudo na Pasta 5 do Balaio, que contém convites, programas, matérias de jornal e fotografias. Um dos documentos é o original do programa que foi submetido à aprovação, com alterações feitas à caneta. Uma delas risca o nome de Cleo Bernardo Braga, que falaria sobre “Santarém-passado, presente e futuro”, e o substitui pelo de “Dr. Emir Bemerguy”. Uma seta indica “censurado” ao nome de Cleo Bernardo, por “recomendação superior- censura federal”.

As noites foram um sucesso em Belém, com o teatro lotado pela chamada “colônia santarena” na capital. No discurso do governador, foi anunciado que mais 5 mil quilowatts de energia chegariam à cidade. Os santarenos ficaram sabendo de tudo o que aconteceu na semana pelos jornais locais e pela transmissão da Rádio Rural. Um comentário foi reproduzido no jornal do dia 25 de outubro de 1972⁸⁰, de Augusto Meira, que afirmou interessar à capital “o grande manancial de cultura e de inteligência existente nos municípios interioranos”.

⁷⁹ Bemerguy, Emir. “A Quartelada que eu vi”. Programa da Festa de 2006. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 35, p. 76.

⁸⁰ Jornal “Folha do Norte”. Edição de 25/10/1972. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 5, p. 20.

Somente uma nota de jornal⁸¹ consta no Balaio, sobre a insatisfação de alguns santarenos por não ter sido promovida nenhuma programação na cidade.

4.2.13 Nordestinos

Artigo de João Santos, publicado em 24 de julho de 1982⁸², conta sobre a chegada dos nordestinos em Santarém. O primeiro grande grupo teria chegado em 1877, ano de grande seca no Nordeste, que motivou a vinda dos que eram chamados “flagelados”, incentivada pelo governo do Ceará e do Pará, que distribuiu os grupos nos municípios, onde havia comissões formadas para dar apoio. Em Santarém já existia uma colônia agrícola formada por norte-americanos, e a ideia era fazer algo semelhante. Foi fundada então a colônia “Bom Gosto”, a 12 quilômetros de Santarém, sendo construído um barracão para alojamento, e 278 lotes foram preparados para 300 cearenses, e em 1879, já eram 600 pessoas habitando a colônia. Mas as várias tentativas de cultivos não deram certo, e não havia a tal prosperidade esperada.

Santos relata que em 1879, o novo administrador João Antônio Luiz Coelho casou-se com uma santarena. Trouxe sementes de fumo importadas, mas o cultivo foi um fracasso, e os colonos começaram a abandonar os lotes para ir trabalhar nos seringais do Tapajós, ou partiram para outras localidades, como o Arapixuna e o Arapiuns. Havia grupos políticos opositores, liberais que queriam a manutenção dos incentivos do governo na colônia, e os conservadores, que achavam um desperdício de dinheiro público. Certo dia, conta Santos, o administrador João Antônio foi surrado na rua, em plena luz do dia, por um grupo ligado aos conservadores, que seriam do “clã dos Corrêa”. Ele fugiu de Santarém e no futuro, veio a ser governador do Pará.

Os nordestinos se organizaram, e em 1893 fundaram a Sociedade Beneficente Cearense, para auxiliar os colonos que ainda chegavam. Até 1938, ainda havia a colônia “Bom Gosto”, mas depois se desfez e até o nome desapareceu dos registros oficiais.

4.2.14 Os confederados

⁸¹ Jornal “O Liberal”. Edição de 28/10/1972. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 5, p. 38.

⁸² Santos, João. “Nordestinos em Santarém”. Jornal de Santarém, edição de 24 de julho de 1982. Arquivo Balaio Santareno, pasta 11, p. 24

Os confederados faziam parte de um grupo de norte-americanos derrotados na guerra de Secessão, nos Estados Unidos, e chegaram em Santarém no dia 17 de setembro de 1867. De acordo com as informações de Hécio Amaral de Sousa⁸³, um contrato com a Província do Pará foi feito, para a instalação de uma colônia para 300 a 400 pessoas. O governo pagou as passagens e vendeu 60 léguas quadradas de terras, ao sul da cidade. O navio Inca trouxe o primeiro grupo, e os catraieiros observaram curiosos homens e mulheres com roupas elegantes e falando uma língua diferente. Chegaram as famílias Vaughon, Pirtt, Jennings, Emmett, Steele e outros vieram depois, como os Hennington, Riker e Wallace. O coronel Miguel Antônio Pinto (Barão de Santarém) foi encarregado de hospedá-los e mantê-los por seis meses.

As famílias abriram a estrada Urumari-Mararu, e se dedicaram a atividades de agricultura e indústria, como a plantação de seringueiras, cana-de-açúcar, cacau, fabricação de pólvora, pregos e leite condensado. Um dos mais conhecidos na comunidade era o reverendo Richard Hennington, conhecido como o “padre americano”. Sousa relata que foi ele o construtor do primeiro trapiche de Santarém, onde atualmente está o terminal turístico. Também montou uma serraria à vapor e uma carpintaria motorizada.

4.2.14 O Círio e o arraial

O Círio de Nossa Senhora da Conceição é tema recorrente no Balaio, talvez pela fé nutrida pelo arquivista, que só deixou de acompanhar a procissão quando a saúde não mais permitiu. Emir também é autor da letra do Hino da Festa, obra poética da qual mais se orgulhava, que descreve a cidade que “outra vez se embandeira, ganha enfeites de alegres quermesses, chega a festa de sua padroeira, grato ensejo de risos e preces”⁸⁴. O Círio está associado à imagem da igreja e da praça da Matriz, com a tradicional chagada pela avenida Tapajós, e o arraial que começa no dia da procissão e segue até 8 de dezembro, quando encerra o período festivo.

⁸³ Sousa, Hécio Amaral. “Os Confederados: um marco no desenvolvimento de Santarém”. Artigo publicado em 2007. Programa da Festa de N.S. da Conceição. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 26, p. 31.

⁸⁴ Emir Bemerguy. Hino da Festa. Letra de música, 1971.

Em artigo publicado no Programa da Festa de 1990⁸⁵, Wilson Fonseca narra algumas curiosidades do arraial. Em 1920, não havia sala de cinema, então um projetor foi montado no andar superior de um edifício na rua da praça, que projetava as imagens numa tela armada próximo ao coreto. A partir de 1924 já havia a sala do cinema Olympia, antes “Ideal” e “Guanabara”.

Outro acontecimento do arraial era o leilão. Uma grande mesa era colocada ao longo da rua em frente à igreja, e depois da novena noturna eram depositadas as oferendas para serem leiloadas, que incluíam bichos vivos, como patos, galinhas e carneiros, amarrados embaixo da mesa, e outros em cima, assados, como leitões. Havia também bolos, pães e outras guloseimas embaladas em cerâmicas de barro, que eram arrematadas junto com o item.

Na praça ainda não existiam os canteiros centrais e nem a “barraca da santa”. Então, relata Fonseca, ao redor do coreto ficavam diversas barraquinhas de venda de doces, café, chocolate, gengibirra e jogos de sorte. No coreto, a banda seguia tocando marchas e maxixes. Tudo era vendido na temperatura ambiente, pois não tinha gelo. Somente nos últimos dias da festa chegava um navio de Manaus trazendo os blocos conservados com serragem ou casca de arroz. A chegada do gelo era muito festejada, o que aconteceu até 1929, pois em 1930 foi inaugurada a fábrica de gelo “Mascote”.

Fonseca relata outra curiosidade relacionada à Usina de Luz. Todos os dias a usina apitava 21h, horário das “moças” voltarem para casa. Porém, no período do arraial a diretoria da festa combinava com o chefe da usina para não emitir o apito. Então a festa acabava 24h, quando também as luzes se apagavam.

João Santos⁸⁶ em outro artigo sobre o arraial da Conceição, relata que em 1894 uma máquina maravilhou o povo: o gramofone que foi colocado no botequim de Fileto Miranda. “Essa máquina fenomenal, que fala, ri, canta e chora”, dizia a propaganda. Santos registra que a festa tem suas origens desde Bettendorf, que instituiu a padroeira na aldeia dos Tapajós, mas o impulso veio em 1844, com a fundação de uma confraria com a finalidade de celebrar a festa.

⁸⁵ Wilson Fonseca. Artigo “A Festa da Conceição e suas origens”. Programa da Festa. Dezembro de 1990. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 10, p. 1 a 4.

⁸⁶ Santos, João. “Festa da Conceição”. Arquivo Balaio Santareno, Pasta 10, p.9.

A local da “barraca da santa” definitiva, onde se encontra atualmente na avenida Tapajós, foi adquirido em 1991, de acordo com artigo de Emir⁸⁷, após a compra do prédio “Centro Comercial João do Boi”, onde funcionava compra e venda de ouro. Mas o motivo da compra, revelado pelo pároco Valdir Soares a Emir, também se deu pela necessidade de acabar com a queima de ouro com uso de mercúrio, logo abaixo da residência do bispo à época, Dom Lino, o que poderia afetar a sua saúde.

4.2.15 Manifesto

No dia 16 de junho de 1994 houve um movimento organizado na cidade para protestar contra o abandono não somente de Santarém, mas de todo o oeste do Pará. Na edição do jornal “Gazeta” desse mesmo dia, Emir publicou artigo⁸⁸ pontuando alguns motivos, especialmente contra a Celpa, pelas inúmeras áreas da cidade sem iluminação pública. Também cita a Cosanpa, a “falecida Santarém-Cuiabá, o tal linhão de Tucuruí, o desemprego e a insegurança pública”. O cansaço da população em esperar pelas decisões de Brasília é destacado pelo articulista, ao afirmar que “não somos currais de anões políticos”.

O jornal⁸⁹ traz a programação do dia, que teve alvorada, coleta de assinaturas, buzinação geral às 12 horas, com a convocação para todos os santarenos fazerem barulho, incluindo carros, embarcações e os sinos das igrejas. À tarde, houve uma carreata, fechamento do comércio e escolas, terminando com a leitura do manifesto na praça do Pescador.

4.2.16 Profetas do inverno

Matéria de jornal de novembro de 1993⁹⁰ registra sobre as previsões para o inverno que avizinha, no início do ano de 1994. De acordo com o texto, em novembro já tinha havido muitas chuvas, e alguns sinais apontavam para um inverno dos mais rigorosos. Uma das fontes da matéria, Agapito Andrade, diz que quando não chove no dia de Finados, o inverno será de muita chuva. O poeta Aldo Arraes aponta os avisos da natureza: o taxizeiro que floriu

⁸⁷ Bemerguy, Emir. Artigo “A Barraca”. Jornal “A Gazeta”, Edição de 23 de novembro de 1991. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 10, p. 19.

⁸⁸ Bemerguy, Emir. Artigo “Desvarios hospiciais”. Jornal A Gazeta, edição de 16 de junho de 1994. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 21, p. 71

⁸⁹ Jornal A Gazeta, edição de 16 de junho de 1994. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 21, p. 71

⁹⁰ Jornal Gazeta de Santarém. Edição de 30 de novembro de 1993. Arquivo Balaio Santareno, pasta 21, pag. 46

mais cedo, a formiga-doida que já saiu da várzea para a terra firme e o pássaro carão cantando dobrado.

Emir voltou ao arquivo após o inverno de 1994 e confirmou as previsões, escrevendo à caneta que “o inverno de 1994 foi o mais forte que aqui já se viu”.

4.2.17 Cidadão abusado

Na edição de 21 de dezembro de 1968 do Jornal de Santarém, entre mensagens e poesias natalinas, há um pequeno texto não assinado que elogia a promulgação do Ato Constitucional nº 5 (AI.5) pelo marechal Artur da Costa e Silva. “Um ato corajoso, por todos os modos digno de aplauso”, afirma o texto⁹¹. É relatado que em alguns lugares, inclusive em Santarém, houve “grita e minúscula celeuma”, e que determinado cidadão abusou da hospitalidade e tolerância que o povo oferece aos visitantes, e desrespeitou publicamente a autoridade do presidente da República sem qualquer punição. Tal fato provou a necessidade “de pulso firme” pois a intenção dos governantes é superior àqueles que procuram perturbar “a marcha do gigante que despertou”.

4.2.18 Elinaldo Barbosa

A imprensa⁹² enaltece, em novembro de 1968, a administração de Elinaldo Barbosa, que ficou no lugar do prefeito afastado, Elias Pinto. As obras eram percebidas em diversos pontos da cidade, mesmo com todas as lutas políticas que o colocaram no poder.

4.2.19 O prefeito assassinado

No dia 15 de fevereiro de 1969 uma tragédia policialesca marcou a história da política santarena. O assassinato do prefeito Elinaldo Barbosa dos Santos no seu próprio gabinete, pelo servidor municipal Severino Frazão, morto na sequência pela polícia. Esse fato motivou a nomeação de um interventor para assumir a prefeitura, sendo o primeiro um militar, e

⁹¹ Jornal de Santarém, edição de 21 de dezembro de 1968. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 11, p.85

⁹² Jornal de Santarém, edição de 30 de novembro de 1968, Arquivo Balaio Santareno, Pasta 2, p. 68

somente em 1985 haveria novamente eleição para escolha do prefeito. Emir testemunhou as ocorrências do crime, conhecia os envolvidos e arquivou no Balaio reportagens, relatos em diário e fotografias.

Elinaldo Barbosa tinha 32 anos, era vereador e havia assumido a prefeitura após o a Câmara Municipal votar pelo impedimento do prefeito eleito, Elias Pinto⁹³. O autor do crime era administrador do Mercado Municipal e havia ido ao gabinete reclamar um pagamento que lhe era devido. Severino, que já havia ido no dia anterior na prefeitura e saiu insatisfeito, estava com duas armas de fogo, sacou uma delas e disparou seis tiros. Três acertaram o prefeito.

Severino fugiu correndo em direção à praça São Sebastião e entrou em uma residência dos padres, ao lado da igreja. De acordo com relato do padre Daniel⁹⁴, quando o encontrou ele gritou: “Acabei de matar o prefeito Elinaldo, quero me confessar”. Padre Daniel, que não viu arma com ele, o confessou, e Severino se ajoelhou perante o crucifixo, pedindo clemência. Nesse meio tempo, chegaram alguns policiais, incluindo o sargento Raimundo Hércules, que estava no quintal com a arma em punho, gritando pelo criminoso. O padre conta que convenceu Severino a se entregar, e que ele iria junto. Saíram os dois com as mãos para o alto, desceram a escada e ao chegar embaixo, Raimundo Hércules disparou e matou Severino. O padre contou essa história no sermão, indignado. Outra versão dá conta que Severino estava armado e os policiais não entenderam o que o padre falava, e que houve uma tentativa de escondê-lo, por isso o mataram. Mas ninguém encontrou ou apresentou as armas.

Emir relatou aqueles dias em seu diário⁹⁵. Ele conta que por volta das 9h30 da manhã, ouviu no rádio a notícia do assassinato. Angustiado, foi para a porta de sua casa, no centro, para ver o movimento e colher detalhes. Encontrou o vizinho, Antônio Vasconcelos, que acabara de impedir outra tragédia: o pai de Elinaldo, chamado Abdom, havia passado ali armado com dois revólveres, dizendo que seguia para matar toda a família de Severino, que morava próximo. Foi convencido a não seguir adiante quando soube que o assassino já estava morto.

Emir seguiu para a casa de Wilson Fonseca e ali encontrou o vigário, Frei Vianney, e foram os três para a casa do prefeito morto. Uma multidão já estava lá, e o corpo estava no

⁹³ Jornal “A Província do Pará”, edição de 16 de fevereiro de 1969. Arquivo Balaio Santareno, pasta 8.

⁹⁴ Jornal O Liberal. Edição de 20 de fevereiro de 1969. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 8, p. 13

⁹⁵ Bemerguy, Emir. Diário de 15 de fevereiro de 1969. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 8, p. 10

quarto. Emir soube que não havia sido feita perícia, e temendo uma exumação futura, conversou com alguns amigos para que o laudo fosse feito. O corpo já estava no caixão, na Câmara Municipal, quando foi periciado ali mesmo, diante de muitas pessoas.

À tarde, Emir foi na casa dos familiares de Severino Frazão, de onde saiu o cortejo para a missa no colégio Santa Clara. Ele conta que os padres autorizaram a missa para o assassino, pois consideravam que Frazão estava doente (epilepsia e esquizofrenia) e podia ter agido irracionalmente. Porém, Emir diz que mesmo sem essa condição “se imporia o ritual, pois a igreja existe mesmo é para os pecadores, e não para dizer amém aos santos e aos justos, que pouco precisam dela”.

No dia seguinte ao assassinato, 16 de fevereiro, o prefeito foi enterrado, “perante incomputável massa humana, a maior já vista nesta cidade em cerimônias fúnebres”, conta Emir. Houve missa campal celebrada pelo bispo Dom Tiago, e depois o enterro seguiu para o cemitério de Nossa Senhora dos Mártires, quando “desceu, melancolicamente, a cortina, sobre o mais doloroso episódio da história santarena”⁹⁶.

4.2.20 O primeiro interventor

Com a morte do prefeito Elinaldo Barbosa, assumiu a prefeitura interinamente, Fábio Chagas Lima. Em 12 de março de 1969 foi nomeado como interventor o capitão Elmano Melo. Seis meses depois do assassinato, os ministros da Marinha, Exército e Aeronáutica, no exercício da presidência da República, incluíram Santarém como município de interesse da segurança nacional.

Logo depois de assumir, o interventor concedeu entrevista a um jornal local⁹⁷ e disse que encontrou a prefeitura em más condições administrativas, com algumas irregularidades constatadas, como a existência de onze funcionários para uma garagem de um carro. Indagado se governaria junto com a Câmara Municipal, o interventor afirmou que respondia somente ao presidente da República, e que aguardava inclusive que a Câmara entrasse em recesso. E conclui que Santarém ainda seria um município “altamente progressista”.

⁹⁶ Bemerguy, Emir. Diário de 16 de fevereiro de 1969. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 8, p. 10

⁹⁷ Jornal Folha do Norte. Edição de 11 de abril de 1969. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 8, p. 14

No fim de sua gestão, em fevereiro de 1971, Emir Bemerguy escreveu uma “carta aberta”⁹⁸ ao “Elmano amigo”, na qual afirma ter sido a administração dele um “divisor de águas na história de Santarém”, pois havia obras em todo o município, além de uma paz política, após um período de intrigas e infâmias que tumultuaram o semestre anterior à chegada de Elmano. Emir destaca a transformação da fisionomia geográfica da cidade, com novas praças e avenidas.

4.2.21 Vitorianos e guanabarinós

Santarém viveu bons tempos de cinema, desde 1912, até 1986 (último ano do Olímpia). Wilson Fonseca relata essa história com detalhes, especialmente na época do cinema mudo, pois integrava, desde os 15 anos de idade, uma das orquestras que acompanhava as sessões, dirigida por seu pai, José Agostinho da Fonseca. O Balaio traz artigo de Fonseca⁹⁹ para a revista “Asas da Palavra”, de 1995. O primeiro local de exibições foi o Teatro Vitória, em 1912, com filmes de exibidores itinerantes e curtas temporadas. Em 1924, relata Fonseca, começou a funcionar o primeiro cinema, o Cine Ideal, que viria a ser depois o Cine Olimpia, na praça da Matriz. Não havia cobertura, portanto não havia exibição no período das chuvas, e nesse mesmo ano, o cinema parou de funcionar. Ele conta que no terreno havia antes seis chalés, moradia de mulheres “meretrizes”. Cada um tinha nome de flor: Girassol, Camélia, Violeta, Bugary, Resedá e Miosótis. Na frente havia um botequim, e atrás, bancas de jogos, que só abriam para o público depois do sino da Matriz bater nove horas da noite, em sinal de respeito. Esse terreno foi comprado por José Franklin de Albuquerque, que demoliu tudo para construir o cinema.

Em 1927 o Teatro Vitória voltou a funcionar como cinema, e o cine Ideal passou a ser Cine Guanabara, contando a cidade, a partir desse ano, com dois cinemas, cada um com sua própria orquestra. Fonseca lembra que, devido à crise de energia elétrica, o estaleiro Juca Figueira fornecia luz para o cine Vitória, com 300 metros de cabos que se estendiam pela rua.

⁹⁸ Bemerguy, Emir. “Carta aberta ao interventor de Santarém”. Jornal de Santarém. Edição de 13 de fevereiro de 1971. Pasta 1, p.18.

⁹⁹ Fonseca, Wilson. Cinema em Santarém. Revista Asas da Palavra. Unama. 1995. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 29, p.4.

Depois o Vitória instalou no porão um gerador movido à gasolina, e em 1928, outro movido a vapor. O Vitória tinha capacidade para 500 lugares, e o Guanabara, 600. Entre 1927 e 1930 os dois cinemas concorreram com suas inúmeras sessões, incluindo matinês aos domingos. A divulgação era feita com tabuletas espalhadas pela cidade e boletins distribuídos de porta em porta.

Fonseca conta sobre a rivalidade entre os espectadores dos dois cinemas: os vitorianos e os guanabarininos. Certa vez o Vitória lançou o famoso filme “Cadeira Elétrica”, enquanto o Guanabara exibiria “O Manda Chuva”, no mesmo horário. Sessão lotada no Vitória, e ao correr a notícia que não havia ninguém no rival, a plateia deu gritos de euforia, testemunhados por Fonseca, que estava na orquestra.

Em 1929, o Guanabara foi vendido para Walquíria Loureiro, que mudou o nome para Cine Olimpia. Fonseca registra que somente no ano de 1930 foram exibidos 192 filmes nos dois cinemas. Em 1932 o Vitória parou de funcionar, e voltou em 1936. No fim do cinema mudo, Fonseca relata que foram incluídas no repertório das orquestras peças como “Tudo acabado”, “Não me digas que tudo acabou” e “Por que tudo acabou?”.

O Olimpia fechou em 1986, permanecendo somente o Cinerama, e uma sala no Hotel Tropical. O último dia do Cine Olímpia é registrado no Balaio com reportagens e fotografias, e uma delas mostra o letreiro da fachada com a frase “Hoje 4.5.86. Operação Dragão. Último dia do cinema Olimpia”. Uma publicação¹⁰⁰ traz a comunicação do proprietário Raul Loureiro, informando que o cinema fechou devido à baixa frequência, e pela dificuldade de encontrar filmes brasileiros para cumprir a obrigatoriedade de filmes nacionais, que não fossem pornográficos.

4.2.22 Viajantes

Em 1993, Emir recordou em artigo¹⁰¹ sobre as embarcações que paravam em Santarém, em direção a Belém ou Manaus. Ele lembra das inúmeras viagens feitas na juventude nesses navios, entre idas e vindas da capital, onde estudava. Os nomes: Aquidaban,

¹⁰⁰ Loureiro, Raul. Documento Histórico. 6 de maio de 1986. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 14, p

¹⁰¹ Bemerguy, Emir. Gaiolas e chatas. Artigo publicado em 9 de janeiro de 1993. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 14, p. 3.

Tupi, Manauense, Tuxaua, Rio Tapajós, Envira, Mondengo, Sapucaia. A viagem, quando boa e rápida, levava cinco dias de Santarém até Belém. Havia primeira classe, conta, mas não havia segunda. Era primeira ou terceira. O cheiro do vapor e da lenha, do gado no porão, dos gêneros como borracha, cumaru e madeira, ficaram na sua memória.

Outro texto de 1987, de Milton Garcia¹⁰² conta a experiência de uma viagem no navio, na linha Belém-Manaus-Belém. A parada em Santarém era longa, de cerca de oito horas, o que permitia aos passageiros descer para passear e fazer compras. Meninos vendiam no navio artesanato, muiraquitãs, peças de partes do boto, peixe frito na bacia e cuias pintadas. Os passageiros voltavam a bordo com frutas e garrafas de Paumari, que ele descreve como “uma deliciosa bebida sem álcool que sumiu de Santarém”. Sobre a bebida, um livreto de 1948¹⁰³ traz a grafia “Paumary”, e registra que já havia nesse ano a fábrica com o mesmo nome. A proprietária, Benedita Bentes Viera, fazia essa bebida, um famoso néctar de cacau, e doces de tamarindo.

4.2.23 Catraieiros

Com a impossibilidade de atracação de navios de grande calado no trapiche, surgiram os catraieiros, que com suas grandes canoas faziam o transporte de passageiros e cargas da praia para o navio, e vice-versa. Artigo de João Santos, de 1989¹⁰⁴, descreve as canoas com capacidade para doze passageiros sentados em bancos. Eram seguras, bem cuidadas e limpas, e havia cerca de 20 catraieiros que trabalhavam sozinhos, sem ajudantes. Como alguns passageiros eram recorrentes, eles tinham sua fregueses fixos. Carregavam baús de carga e tinham a confiança dos proprietários. Sabiam dos horários e a localização dos navios pelas informações dos funcionários do telégrafo, e chamavam os passageiros quando o navio se aproximava da cidade.

Crônica de Emir, do ano de 1987¹⁰⁵, destaca a importância dos catraieiros e lembra de alguns que conheceu: Beni, Maia, Galo, Preto Arnaldo, Dezesseis, Salgado e Pedro. Ele conta

¹⁰² Garcia, Milton. Os gaiolas estão de volta na paisagem da Amazônia. Texto de 23 de agosto de 1987. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 14, p. 3.

¹⁰³ Retrospecto Histórico da cidade de Santarém-1848-1948. Distribuição gratuita. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 14, p. 31.

¹⁰⁴ Santos, João. Catraieiros. Programa da Festa de N.S.da Conceição de 1989. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 14, p. 51

¹⁰⁵ Bemerguy, Emir. Catraias. Crônica. Arquivo de Crônicas para a Rádio Tropical. 1987.

que as catraias não serviam somente para transporte de passageiros e cargas. Nas noites de lua cheia, eram palco para “inesquecíveis serenatas fluviais”. As canoas eram fretadas por grupos de homens e mulheres que saíam Tapajós abaixo, “a enternecer a alma das ruas com as canções bonitas”. A última que ele viu foi durante uma pescaria. Escutou de longe um saxofone e descobriu depois que era tocado por Mimi Paixão, músico já falecido em 1987, e que naquela noite estava com amigos “fazendo saudades descerem, mansamente, de bubuia, no rio azul...”

4.3 Progresso

4.3.1 Década de 40

Artigo de Hércio Amaral¹⁰⁶ afirma a base da economia santarena na década de 40, baseada na agricultura do cacau, pecuária e artesanato. Após os ciclos do cacau e da borracha, as atividades principais eram fabricação de calçados, de aguardente, melão e açúcar mascavo, além de olaria e construção de barcos. O município exportava madeira, licores, castanhas e doces. Não havia ligação por estradas e o transporte aéreo era precário, então os navios e barcos a vapor eram o principal meio de comércio e abastecimento.

4.3.2 Marcha do progresso

Ao comemorar os 120 anos da autonomia política da “Princesa do Tapajós”, em 1968, o editorial¹⁰⁷ enaltece a marcha do progresso na cidade, mesmo com as intrigas políticas. Cinco casas bancárias, empórios, lojas, usinas de prensagem de juta, beneficiamento de arroz, refinação de açúcar e a presença da Companhia de Fiação e Tecelagem de Juta são citados como marcos que colocam Santarém como centro da região. A mesma edição informa que o Tribunal Regional Eleitoral cancelou as eleições programadas para novembro, que escolheria quem completaria o mandato de Elias Pinto e Joaquim Martins, afastados do cargo. Há um temor nas entrelinhas, de que esses voltem a governar a cidade, pois teriam cometido atos de

¹⁰⁶ Amaral, Hércio. “Santarém na década de 40”. Programa da Festa de 2006. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 35, p. 77.

¹⁰⁷ Jornal de Santarém, edição de 26 de outubro de 1968, Arquivo Balaio Santareno, Pasta 2, p. 67

improbidade.

Uma nota anuncia que o Ministério do Interior, do governo federal, elabora um projeto para 15 mil famílias ocuparem uma localidade do interior da Amazônia. A seleção é nessa ordem: primeiro as famílias da própria região, depois nordestinos e depois imigrantes já misturados com brasileiros.

Em 1974 um texto jornalístico¹⁰⁸ faz propaganda da ICC- Indústria, Comércio e Construções Limitada, pelas obras de conjuntos de casas na zona urbana de Santarém, como o conjunto “Vitória Régia”, na Av. Mendonça Furtado, com 16 casas financiadas pelo Sistema Financeiro de Habitação, com aplicação financeira na “Vivenda”. No título: “Sistema Financeiro de Habitação, Vivenda e ICC melhoram fisionomia urbana da cidade de Santarém.

4.3.3 Ameaças do progresso

Emir Bemerguy escreveu o artigo “Santarém e as ameaças do progresso”, em 1976¹⁰⁹ Ele critica que, com a desculpa de desenvolvimento, o desenho urbano da cidade estivesse sendo modificado sem trazer melhorias, a exemplo da poluição das praias urbanas e a reforma de igrejas como a Catedral e a de São Sebastião. Elogia somente a nova praça do Pescador, que teria melhorado a paisagem da orla. Para ele, só restará ao santareno o artesanato, a música e a poesia, pois os tratores não podem atingi-los.

4.3.4 Olarias

Sobre a fabricação de tijolos e telhas em Santarém, “João do Garimpo” conta que a primeira olaria era dos jesuítas, uma maloca indígena administrada pelo padre Manuel Rebelo, no século XVIII¹¹⁰. Nessa olaria eram fabricados telhas e vasilhames. Não havia tijolos, pois não tinha cal para fazer argamassa de ligação, e as paredes das casas eram de taipa. Quando os jesuítas foram expulsos, tudo que estava sob sua administração virou ruínas,

¹⁰⁸ Jornal “O Liberal”, edição de 24 de novembro de 1974, Arquivo Balaio Santareno, Pasta 12, p. 5.

¹⁰⁹ Bemerguy, Emir- Santarém e as ameaças do progresso. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 13. p. 40

¹¹⁰ Santos, Paulo Rodrigues, sob o pseudônimo “João do Garimpo”. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 13. p.80

inclusive a olaria. Só em 1765 o governo da província mandou consertar e reinaugurou em 1766 com o nome de “Olaria Oficial”, registra o autor.

Essa olaria vendia telhas e potes, e anos depois passou a fabricar tijolos. Outras três olarias se instalaram nas proximidades, e pelo relato de João do Garimpo, ficavam na beira do rio, pois em ano de grande enchente todas sumiram. A cidade ficou sem olaria por muitos anos e quem precisasse tinha que comprar em Alenquer ou nas ilhas, e até em Belém.

4.3.5 Curuá-Una

A ordem de construção da hidrelétrica de Curuá-Una e do porto de Santarém pelo presidente João Goulart foi anunciada pela imprensa em 1963¹¹¹. O texto do comunicado é reproduzido e determina como prioridade os estudos e construção da usina de 30 mil Kw, e do porto, que João Goulart deseja inaugurar em 1965, como homenagem do seu governo à Amazônia.

A construção da “rodovia da energia”- Santarém Curuá-Una, pelo Departamento de Estradas e Rodagem, é registrada¹¹² como mais um passo para a emancipação da região. A Centrais Elétricas do Pará (CELPA) já utiliza o caminho para transportar equipamento para a construção da primeira hidrelétrica da Amazônia.

Com as obras da hidrelétrica já iniciadas, o local foi visitado pelo ministro das Minas e Energia Mauro Thibau, do governo de Castello Branco, em junho de 1967¹¹³. O lema “Eletrificar para progredir” é utilizado pelo governo para impulsionar a divulgação das obras. O ministro foi acompanhado pelo governador do Pará, tenente-coronel Alacid Nunes, pelo prefeito Elias Pinto e outros. Eles visitam o ponto onde o rio Curuá-Una será desviado, a área a ser desmatada para a construção, a ponte e o acampamento dos trabalhadores. Em dezembro de 1969¹¹⁴ já haviam sido terminadas a primeira e a segunda etapa do projeto. Na primeira, Santarém já dispõe de mil quilowatts, que atende a demanda da cidade, estimada em 800 Kw. Com o recebimento de energia de Curuá-Una, foi aposentada a “usina de luz” com dois motores, localizada na orla, onde atualmente é o Mercado Modelo. Foi substituída por dois

¹¹¹ Jornal de Santarém, edição de 20 de julho de 1963, Arquivo Balaio Santareno, Pasta 12, p. 14.

¹¹² Revista Hiléia Brasileira, edição de junho de 1967. Arquivo Balaio Santareno, Pasta 12, p. 18.

¹¹³ Revista Hiléia Brasileira, edição de junho de 1967. Arquivo Balaio Santareno, Pasta 12, p. 20 a 25

¹¹⁴ Jornal A Província do Pará, Edição de 21 de dezembro de 1969. Arquivo Balaio Santareno, Pasta 12, p. 26.

grupos geradores instalados na beira do rio, que funcionavam dia e noite, emitindo ruído que, de acordo com o texto, se misturava com o som do marulhar do rio Amazonas.

Na segunda etapa a usina foi ampliada para gerar 3.000 Kw. A terceira é chamada pela imprensa de salto de Curuá-Una, que possibilitaria até 1972, o funcionamento de quatro turbinas para produzir até 40.000 Kw. Conforme se amplia o alcance da usina, são instalados mais pontos de energia na cidade, com o assentamento de mil novos postes de iluminação pública. A rodovia Santarém-Curuá-Una também foi um dos resultados da construção da usina.

4.3.6 Inauguração

A inauguração da hidrelétrica de Curuá-Una, no dia 19 de agosto de 1977, foi um grande acontecimento para a região, o comércio fechou e o governador decretou ponto facultativo na cidade. No Balaio Santareno, há o convite original enviado pelo Governo do Pará a Emir Bemerguy para os atos de inauguração da hidrelétrica, com a presença do presidente Ernesto Geisel. O evento mereceu cadernos especiais dos jornais impressos, como o lançado pelo “O Liberal”¹¹⁵ com a manchete principal “Curuá-Una pronta para o progresso”. O caderno trouxe anúncios diversos, como o patrocinado pela Celpa, comemorando a energia na cidade, que dizia “agora, a Celpa vai deixar Santarém mais clara que as águas do rio Tapajós”. No texto a Companhia destaca a dificuldade de construção em terreno arenoso, sendo a primeira do país com essa característica, com quantidade de concreto suficiente para construir 30 edifícios de 25 andares. Três madeireiras estão entre os anunciantes, além de lojas, Tecejuta, e o Bar Mascote, que apresenta lado a lado os nomes que fizeram a história de Santarém: “Pedro Teixeira. Frei Cristóvão de São José. Tapuiuçus. Alter do Chão. Tapajós. Geisel. Aloysio. Paulo Lisboa. Santarém. Curuá-Una”.

A usina foi inaugurada pelo presidente Geisel, em sua quinta visita a Santarém. No dia 20 de outubro de 1976 ele já havia inaugurado a rodovia Santarém-Cuiabá. O prefeito era Paulo Imbiriba Lisboa, nomeado por Geisel em 1975, e o governador era Aloysio Chaves. Os visitantes ficaram hospedados no hotel Tropical, que recebeu cerca de 200 hóspedes na ocasião. Geisel passou cinco horas em Santarém e chegou à Curuá-Una em um avião da FAB.

¹¹⁵ Jornal “O Liberal”- Caderno especial Curuá-Una, edição de 19 de agosto de 1977, arquivo Balaio Santareno, pasta 12, p. 29.

Inaugurou a usina e voltou para a cidade, para inaugurar a praça Barão de Santarém e o cais de arrimo, com o sistema de defesa contra erosões e inundações urbanas.

4.3.7 Iluminação pública

Até a inauguração da hidrelétrica de Curuá-Una a iluminação pública passou pelos lampiões, postes a querosene e elétricos, alimentados por geradores e usinas. Wilson Fonseca¹¹⁶ conta que os lampiões em postes de ferro foram importados pelo Barão do Tapajós. Eram no máximo 50, que foram sumindo com o tempo. Em 1915 passou a funcionar um motor com gerador, que iluminava somente o centro da cidade. Em 1937, Borges Leal importou da Alemanha uma máquina à vapor que aumentou a capacidade de iluminação, instalada num prédio na praça Rodrigues dos Santos, e depois transferida para o bairro da Prainha, e que funcionou por quase 30 anos. Em 1966 a Companhia Centrais Elétricas do Pará (CELPA) instalou na usina do bairro da Prainha um conjunto de geradores que fornecia luz para 9.200 consumidores e 4 mil pontos de luz nas ruas.

4.3.8 Energia racionada

Reportagem do jornalista Manuel Dutra¹¹⁷ relata que em 1993, a exemplo dos anos anteriores, Santarém estava sob racionamento de energia elétrica, devido ao baixo nível do reservatório de Curuá-Una. O jornalista afirma que a economia da cidade está estagnada, pois nenhuma indústria de porte médio pode se instalar. A usina inaugurada em 1977 previa quatro turbinas em funcionamento, mas até 1993 três haviam sido instaladas.

4.3.9 Tramoeste

Em 1999 foi inaugurada em Santarém a Tramoeste, com a Subestação Tapajós, na área urbana da rodovia BR-163, Km 17, em Santarém, e uma linha de transmissão de energia de mais de 200 quilômetros, originária da Hidrelétrica de Tucuruí. O governador Almir Gabriel

¹¹⁶ Fonseca, Wilson. Do querosene a Curuá-Una. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 14, p. 77.

¹¹⁷ Dutra, Manuel. O rio Curua-Una está secando. Reportagem de "O Liberal", edição de 24 de novembro de 1993. Arquivo Balaio Santareno, pasta 21, pag. 42.

veio para o ato simbólico de inauguração, e a propaganda patrocinada pelo governo do Estado e a Rede Celpa afirmava que um novo ciclo econômico teria início no Baixo Amazonas, marcado “pelo progresso e o desenvolvimento, geração de empregos e renda, pela justiça social”¹¹⁸.

Um outro acontecimento associado à Tramoeste foi a desativação da usina dieselétrica Imperador, no bairro da Prainha, que foi implantada em 1966, com 14 grupos geradores que infernizavam os vizinhos com o barulho contínuo¹¹⁹. O governador desligou os últimos três motores que ainda estavam no local. Num dos contêineres que levariam embora os equipamentos havia uma faixa escrita: “Adeus Usina Imperador. Até nunca mais”.

No evento de inauguração, na praça Tiradentes, um show da cantora Elba Ramalho consumiu 80 KVA de energia, para 20 mil watts de som. E no discurso, Almir Gabriel prometeu terminar o asfaltamento da BR-163.

A Tramoeste sucede a crise energética ocorrida nos anos anteriores, quando a cidade passou por racionamento de energia. O presidente da Associação Comercial na época, empresário Manoel Ivair Chaves, ressaltou a volta das oportunidades de crescimento, especialmente com a possibilidade de escoamento de grãos do Centro Oeste, e a proximidade de implantação da Cargill, em processo de licenciamento naquele ano.

4.3.8 Barcos

A coluna de João do Garimpo, “Garimpendo pelo passado”¹²⁰ no Jornal de Santarém de 1966, contava sobre a frota de barcos que circulava no porto de Santarém, trazendo e levando produtos para o comércio. Em 1846 havia cerca de 52 embarcações que chegavam na cidade, entre botes, igarités, vigilengas, batelões e escunas. As de maior porte viajavam entre Santarém e Belém. Em 1855 já eram 86 embarcações, e em 1859, chegou a 361, com 1145 tripulantes livres e 30 escravos, e já estavam instalados dois estaleiros de construção naval em Santarém.

¹¹⁸ Jornal “O Liberal”. Edição de 27/02/1999. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 31, p. 101.

¹¹⁹ Jornal “O Liberal”. Edição de 27/02/1999. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 31, p. 102.

¹²⁰ Jornal de Santarém, edição de 17 de setembro de 1966. Coluna Garimpendo pelo passado, “João do Garimpo”. Arquivo Balaio Santareno, p. 50, pasta 12.

Rodrigues dos Santos (João do Garimpo) utiliza como fonte relatórios dos presidentes da Província nesses anos. Depois houve a chegada dos barcos a vapor e a diminuição da frota a vela. Porém, os barcos a vela ainda faziam a rota Santarém-Belém e concorriam com os navios a vapor, especialmente para levar as mercadorias, pois os exportadores preferiam aquele tipo de embarcação porque a carga era tratada com mais cuidado e eram rasgadas menos sacas de cacau, o principal produto transportado.

4.3.9 Regras

A Lei Municipal nº 663, de 27 de março de 1919¹²¹, publicada pelo intendente Manoel Valdomiro Rodrigues dos Santos e aprovada pelo Conselho Municipal de Santarém, obrigava a todos os proprietários de casas e prédios a construírem calçadas de cimento ou de mosaico, no prazo de um ano, na frente dos prédios, de acordo com o alinhamento designado pela Intendência. Quem não construísse nesse prazo, o município mandaria fazer e seriam cobradas as despesas do dono, mais multa.

A primeira Lei Orgânica de Santarém foi promulgada em 1990, com 165 artigos nos quais “se comprime a essência das conquistas democráticas”¹²². Em edição especial, o editorial do Jornal de Santarém festeja a primeira lei “emanada diretamente de fontes populares” e diz que “agora a população de cada município vai caminhar com as próprias pernas, deixará de comer na mão de estranhos”¹²³. Embora não sejam assinados, Emir identifica com caneta os textos que ele mesmo escreveu sobre a lei, incluindo o editorial e o discurso de apresentação pelo presidente da Câmara Municipal.

4.3.10 Acidentes com veículos

Em 1966 a notícia¹²⁴ registra o aumento de acidentes com veículos motorizados na cidade, causados principalmente pela “porfia” de carros, motoristas embriagados, trânsito a ré em grandes distâncias e motoristas dirigindo com o “braço para fora”.

¹²¹ Cópia de Lei Municipal nº 663, de 27 de março de 1919. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 13, p.12.

¹²² Poder Legislativo- Edição especial. Ano III, 5 de abril de 1990. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 9, p.1.

¹²³ Jornal de Santarém- Edição de 3 a 6 de abril de 1990. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 9. Pag 4

¹²⁴ Jornal de Santarém, Edição de 6 de agosto de 1966, Arquivo Balaio Santareno. Pasta 1. Pag; 49

4.3.11 Porto

A construção do porto de Santarém deu-se a longos passos. Em 1963, o superintendente da Superintendência do Plano de Valorização Econômica da Amazônia (SPVEA) se comprometeu a entregar para o prefeito Everaldo Martins 10 milhões de cruzeiros para a construção do terceiro galpão¹²⁵. O texto registra que 67 anos antes a Câmara Estadual havia aprovado lei autorizando o governo do Estado a iniciar os estudos para a sua construção.

Propaganda da construtora Melo de Azevedo, empresa que construiu o Porto de Santarém, afirma que se deve “olhar para o futuro sem se esquecer do passado; buscar sempre novas tecnologias sem esquecer o homem”¹²⁶.

4.3.12 Instalação do 8º BEC

A imprensa¹²⁷ noticiou a instalação do 8º Batalhão de Engenharia e Construção na “capital do Baixo Amazonas”, Santarém, no dia 1º de setembro de 1970. O batalhão com 600 militares e 1.500 trabalhadores foi instalado para construir a rodovia Santarém-Cuiabá, cujas obras iniciaram no dia seguinte ao evento. Uma chuva de generais, brigadeiros, almirantes e outros comandantes das Forças Armadas caiu na cidade, além do governador do Pará, Alacid Nunes, o interventor de Santarém, capitão Elmano Melo, e autoridades civis. No aeroporto havia “uma imensa multidão”, descreve o texto, todos “espelhando uma alegria incontida pelo grande acontecimento que se iria verificar”. Aviões “Hércules” trouxeram máquinas e veículos, em voo que veio de Santa Catarina. A festa acabou com uma caravana em direção ao local de instalação do batalhão, e por fim, na “picada” que representou o início das obras da rodovia.

4.3.13 Os primórdios da rodovia Santarém-Cuiabá

¹²⁵ Revista Hileia Brasileira, edição de jun/jul de 1963. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 13. P.4

¹²⁶ Jornal “O Impacto”. Edição de 4 de outubro de 2002. Arquivo Balaio Santareno, Pasta 35, p.34

¹²⁷ Folha do Norte, edição do dia 02 de setembro de 1970. Arquivo Balaio Santareno, Pasta 11, p.47

João Santos¹²⁸ registrou informações publicadas em um dos Programas da Festa de N.S. da Conceição, sobre as origens do projeto de construir uma rodovia que ligasse Cuiabá, no Mato Grosso, a Santarém. De acordo com o historiador, a referência mais antiga é do ano de 1851, quando o presidente da Província de Mato Grosso, Augusto Leverges, o Barão de Melgaço, informou ao imperador Dom Pedro II sobre o traçado de uma estrada para comunicar Cuiabá com Santarém. Até o ano de 1970, quando efetivamente a construção começou, os santarenos ouviram falar dessa possibilidade por diversos governos, “parecendo até uma lenda”, diz Santos.

No dia 20 de outubro de 1976 o presidente Ernesto Geisel veio ao Pará para a inauguração da Rodovia Cuiabá-Santarém, no quilômetro 877, na Cachoeira de Curuá¹²⁹ Desde 1970, foram 1.777 quilômetros construídos.

4.3.14 A primeira viagem São Paulo-Santarém

No dia 17 de agosto de 1973 a empresa rodoviária Estrela do Norte promoveu um coquetel nos salões do Centro Recreativo, do qual Emir guardou o convite¹³⁰ no Balaio, para comemorar a chegada do primeiro caminhão de carga vindo de São Paulo, percorrendo a Transamazônica e Santarém Cuiabá.

A chegada do caminhão carregado de carga foi festejada na cidade, com direito à caravana pelas ruas do centro. O caminhão parou em frente ao prédio da prefeitura, e o prefeito à época, Everaldo Martins, discursou e recebeu os motoristas e outros funcionários da empresa. A viagem foi resultado de uma articulação entre os donos da Estrela do Norte e o comando do exército, pois só passavam pela estrada nesse tempo, carros pequenos ou com equipamentos da obra¹³¹.

No Balaio há também uma carta¹³² que o gerente da empresa em Santarém, Heráclito Vieira da Silva, escreveu para Emir, dois anos depois da viagem. Ele se refere a um encontro recente com Emir, no aeroporto de Santarém, quando conversavam sobre uma propaganda da empresa concorrente que havia sido publicada no programa da Festa de N.S. da Conceição,

¹²⁸ Santos, João. “Santarém-Cuiabá- uma contribuição à sua história”. Arquivo Balaio Santareno, Pasta 11, p.47

¹²⁹ A Província do Pará, edição do dia 20 de outubro de 1976. Arquivo Balaio Santareno, Pasta 11, p.

¹³⁰ Convite da Rodoviária Estrela do Norte. Arquivo Balaio Santareno, Pasta 11, p. 52

¹³¹ A Província do Pará, edição do dia 27 de agosto de 1973. Arquivo Balaio Santareno, Pasta 11, p. 53

¹³² Carta de Heráclito Vieira a Emir Bemerguy. Arquivo Balaio Santareno, Pasta 11, p. 55

cuja edição Emir era responsável. Na carta, Heráclito sugere que Emir continue a obra Tupaiulândia, de Paulo Rodrigues dos Santos, sobre a história de Santarém, e oferece documentos inéditos sobre a viagem de 1973, que não teriam sido divulgados, principalmente sobre o trajeto do caminhão na cidade: “vimos palmas, sorrisos, correrias, e até lágrimas na passagem do caminhão”.

O Balaio traz também o documento oficial de Honra ao Mérito concedido pela prefeitura à empresa rodoviária Estrela do Norte, e cita o rejubilo de Santarém por estar integrada no sistema rodoviário nacional, destacando a “façanha desempenhada por brasileiros destemidos que desafiaram os tempos, comandados pela ilustre figura do estadista, que é o presidente general Emílio Garrastazu Médici”¹³³.

4.315 População

O crescimento da população em Santarém foi comentado em 1966, por “João do Garimpo”¹³⁴. No artigo ele estima 45 mil habitantes naquele ano. No recenseamento de 1940, eram 7.257, conta. Dez anos depois, já passou a 14.604 habitantes.

O Balaio traz um impresso¹³⁵ distribuído pela secretaria da Prelazia de Santarém em 1970, com o resultado do censo demográfico feito pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). A população era de 56.665 habitantes. O número de bairros foi registrado em 13, com 10.248 “prédios”.

Outra publicação¹³⁶ de 1978, já aponta o crescimento da população para 80 mil habitantes na área urbana, trazendo consigo o aumento dos problemas. A abertura da Transamazônica, da BR 163, a construção do porto, a energia de Curuá-Una e o aeroporto da cidade são identificados como potencializadores desse crescimento, desde o início dos anos 70.

¹³³ Diploma de Honra ao Mérito. Arquivo Balaio Santareno, Pasta 11, p. 56

¹³⁴ Santos, Paulo Rodrigues (João do Garimpo). Jornal de Santarém. Edição de 8 de outubro de 1966. Arquivo Balaio Santareno, Pasta 14, p.28.

¹³⁵ Resultado do Censo Demográfico de 1970- Cidade de Santarém- Distribuição da Secretaria da Prelatura. Arquivo Balaio Santareno, pasta 21, pag. 50

¹³⁶ Santarém-Uma cidade onde a história insiste em permanecer- Revista do Ministério do Interior, edição de outubro de 1978. Arquivo Balaio Santareno, pasta 21, pag. 50.

4.3.16 Aeroportos e aviões

Emir Bemerguy, em artigo no jornal “A Gazeta de Santarém”¹³⁷, registra a história dos aeroportos de Santarém. A primeira pista foi o rio Tapajós, nas décadas de trinta e quarenta, quando os aviões “Catalina” pousavam na cidade, chamados de “patas chocas”. O local de pouso era em frente à praça da Matriz, onde o avião era amarrado a um flutuante de madeira. Eram quatro horas de voo até Belém. “Juntava gente para apreciar o bonito espetáculo do passarão metálico a correr, adoidado, sobre o rio, para lá adiante subir lentamente, num turbilhão de espumas e mareas”, descreve.

A partir de 1945, com a construção de uma pista em Belterra, o aeroporto mudou-se para a vila e o pai de Emir, Vidal Bemerguy, era agente da Cruzeiro do Sul. Em 1950 essa pista foi desativada, pois já havia um aeroporto em Santarém, que funcionou durante cerca de vinte anos, com a pista onde atualmente é a avenida Anysio Chaves. Emir relata que o momento mais dramático desse aeroporto foi no episódio da “guerra do Veloso”, quando a estação de passageiros recebeu rajadas de metralhadoras. Em 1964, os generais decidiram construir um novo aeroporto, mas para isso resolveram interditar a praia da Maria José, para servir somente para local de desembarque de material para a obra, o que causou revolta na população. “A luta contra o esbulho fardado se arrastou ao longo de pelo menos dois anos, mas a praia acabou sendo devolvida aos seus donos, os farofeiros”, conta Emir.

A inauguração foi antecipada pelos militares em 1977, pois o comandante queria homenagear o dia da “revolução”, 31 de março. Por isso algumas estruturas foram improvisadas. No local onde ficou a estação de passageiros seria o depósito de cargas, e somente 15 anos depois houve outra reforma, pois nem ar-condicionado existia.

No dia da inauguração estavam o governador do Estado do Pará, Aloysio Chaves, e major-brigadeiro Protássio Oliveira. A imprensa reproduziu os discursos, sempre enaltecendo os 13 anos da “revolução” de 1964. O prefeito Paulo Lisboa, ao discursar, lembrou que “os fatos acontecidos nos idos de março de 1964 encontram a cada dia que passa maior respaldo para justificar sobejamente a ação das nossas gloriosas Forças Armadas”¹³⁸.

¹³⁷ Bemerguy, Emir. Artigo “Aeroportos santareno”, Gazeta de Santarém, edição de 9 de novembro de 1991. Arquivo Balaio Santareno, pasta 11, p. 21

¹³⁸ A Província do Pará, edição de 1º de abril de 1977. Arquivo Balaio Santareno, pasta 11, p. 22

O primeiro voo que inaugurou a linha Belém-Santarém-Manaus foi no dia 9 de maio de 1968¹³⁹, no avião do tipo Hironnelle, batizado de “Rio Negro”. O voo inaugural trazia convidados, entre autoridades e jornalistas. Na escala em Santarém, uma multidão esperava no aeroporto para ver o primeiro avião movido a turbo hélice que pousou na cidade.

4.3.17 A batalha contra a natureza

Em dezembro de 1969, aos oito meses de administração do capitão Elmano Melo, um caderno inteiro de “O Liberal” exalta suas obras¹⁴⁰. Uma delas é a “luta contra a selvagem e violenta natureza, para submetê-la ao domínio do homem”, referindo-se aos espaços naturais dentro da área urbana, e a “fúria” do rio Amazonas. No lugar de um morro, que teve o cume cortado, uma praça. E a terra dali retirada foi usada para conter o rio, e uma barreira foi construída, o cais, para impedir o avanço das águas. O texto destaca o progresso trazido pela nova administração, somente possível pela “Revolução de 64”, um movimento “de redenção”.

4.3.18 Telégrafo e telefone

No início do século XX foi instalada na rua Adriano Pimentel, próximo ao atual “Mascotinho”, uma estação telegráfica. De acordo com Hércio Amaral¹⁴¹ havia no local uma caldeira que acionava um gerador de energia, que alimentava o cabo. As mensagens eram recebidas em até uma hora pelo destinatário. Os funcionários eram a maioria, ingleses. Mas entre os brasileiros, havia o amazonense Joaquim Toscano de Vasconcelos, artista lírico e ator dramático. Com o tempo, Toscano se associou aos demais artistas locais e atuou em peças no Teatro Vitória, como “Vou Telegrafar”, de autoria de Felisbello Sussuarana. Toscano, que dá nome ao anfiteatro Joaquim Toscano, na praça São Sebastião, casou-se com a irmã de Felisbello, e foi o último funcionário do telégrafo em Santarém.

Depois do telégrafo, o passo seguinte era o serviço de telefonia. Em 1951, na gestão de Santino Sirotheau Correa foi instalada a Empresa Telefônica de Santarém, a primeira do

¹³⁹ Folha do Norte, edição de 10 de maio de 1968. Arquivo Balaio Santareno, pasta 11, p. 24

¹⁴⁰ Jornal O Liberal. Caderno Especial. Edição de 14 de dezembro de 1969. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 16. p. 11.

¹⁴¹ Sousa, Hércio Amaral. “O Telégrafo por cabo”. Artigo publicado em 2008. Programa da Festa de N.S. da Conceição. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 26, p. 72

interior do Pará, de acordo com Wilson Fonseca¹⁴². Eram 200 telefones, e a primeira ligação feita no dia 24 de outubro de 1954. A empresa funcionava nos altos do sobrado da rua Siqueira Campos com a travessa dos Mártires. Os cabos foram estendidos nas ruas do centro, juntados aos fios de energia elétrica.

4.3.19 Ano 2000

Em março de 1975, a imprensa noticiou que o prefeito à época, Oswaldo Aliverti, enviou para a Câmara Municipal o Plano de Desenvolvimento Urbano de Santarém¹⁴³, com planejamento voltado para a explosão demográfica causada pelo corredor de exportação criado com a Santarém-Cuiabá. O PDU previu o zoneamento urbano, com criação de áreas industriais, comerciais, residenciais e paisagísticas. O plano era chegar ao ano 2000 com a cidade organizada em termos de meio ambiente urbano, dando à população condições de se superar, “num verdadeiro processo de promoção humana”.

Antes, em 1971, Emir escreveu um texto para o programa da Festa de N.S. da Conceição, com projeções para a Santarém do ano 2000¹⁴⁴. Com base na sua própria fantasia e pesquisas, ele adverte que as reações serão “contraditórias como a própria natureza humana”. Pede que o texto seja guardado com carinho para comprovar, no futuro, o quanto foi subestimado o desenvolvimento da cidade. Em relação ao número de habitantes, ele se apegou nas estatísticas da década de 70, com a construção das rodovias e do porto, e previu a cidade com 800 mil habitantes no ano 2000.

Os banhos de praia ficariam cada vez mais longe do centro urbano, mas os igarapés seriam preservados, com sofisticados balneários. A cultura e educação teriam evoluído, com entidades científicas, auditórios, um suntuoso teatro, bibliotecas, editoras e fábricas de discos. E não faltaria um Museu da Imagem e do Som.

Com o aumento do número de veículos, haveria até 200 mil automóveis, ruas seriam alargadas, o morro da Fortaleza, demolido, seriam criados bairros residenciais e industriais, abertos viadutos e autoestradas, e “quem pode negá-lo? o próprio metrô”, previu. O porto,

¹⁴² Fonseca, Wilson. Os primórdios da telefônica. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 29, p.80.

¹⁴³ Jornal A Província do Pará. Edição de 12 de março de 1975. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 8, p. 23.

¹⁴⁴ Bemerguy, Emir. Santarém...no ano 2000!. Programa da Festa de N.S.da Conceição, ano de 1971. Arquivo Balaio Santareno. Pasta 14. p. 37.

ampliado, “em turbilhante vaivém, todo um mundo fantástico de riquezas exportadas e importadas”. Ele previu também os problemas, com grande chegada de “forasteiros”, falta de moradias, de empregos, de rede de esgotos, e o aumento da criminalidade e da poluição do ar. Ele encerra o artigo recorrendo às “palavras eternas de Cristo e aplicando-as às presentes circunstâncias: Em verdade nós vos dizemos que não passará esta geração sem que tudo isto aconteça!”.

5 POR FIM, UMA CIDADE

Há um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece preparado para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. [...] Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir de seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo não as consegue fechar. Esse vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta as costas, enquanto o monte de ruínas atualmente cresce até o céu. Aquilo a que chamamos o progresso é este vendaval.

(Walter Benjamin)

5.1 De onde vejo?

Antes de uma tentativa de conclusão, precisei refletir de onde parte meu olhar. E ao fazê-lo fui obrigada a puxar e religar uns fios de memória para refletir sobre o lugar, o espaço por onde transitei e ainda caminho. O máximo de distanciamento que consegui foi escrever longe da cidade, mas olhando o mesmo rio que passa lá, o Tapajós. O sol está se pondo, imagem clichê, mas sempre linda, que nem quero mais fotografar, só ver. Barcos passam, a água é azul e a cor da areia é macia. Penso em todos que de algum canto, em algum tempo, viram essa paisagem e passaram nesse rio para aportar em Santarém.

A cidade está na margem de dois rios, o Tapajós e o Amazonas, um azul, outro barrento, que lado a lado formam uma imagem colorida, poética. Natural que a ocupação urbana se desse a partir dessa relação com as águas. Imagino quando os jesuítas chegaram, trazendo tantos saberes na batina, lá onde está a destruída e incompreendida praça Rodrigues dos Santos, no centro. A beleza que devem ter visto, o verde, a praia, a areia branquinha, o céu, o rio azul. Nesse espaço foi se construindo a ocupação dos brancos, empurrando os indígenas para as zonas periféricas, até restar só um lugar, o bairro da Aldeia, que ainda tem esse nome, assim a gente acredita que a cidade lembra deles. Muitos chegaram, portugueses, estadunidenses, nordestinos, e judeus do Marrocos Espanhol¹⁴⁵, como meu bisavô, Moysés Bemerguy.

Morar no centro, próximo da orla, é um tipo de privilégio geográfico. Quando meu avô, Vidal, chegou em Santarém, já tendo vivido em Fordlândia, depois em Belterra, escolheu o centro para montar o “Foto Santarém”, e depois mudou-se para outra casa na orla, perto da praça Barão de Santarém. Também meu pai, quando se casou, em 1958, foi morar no centro, e por volta de 1960 comprou a casa da antiga rua Floriano Peixoto, atual Wilson Fonseca, onde nasci. Até hoje mora lá a minha mãe, lugar de encontros e lembranças. As famílias que moravam próximas se conheciam. O parceiro de poesia de Emir, na esquina; o dono do mercadinho, embrião de uma rede de supermercados local, a alguns quarteirões; o dono do cinema, na mesma rua. Os maiores comerciantes e empresários, à época, tinham suas casas no centro, de preferência bem em frente ao rio.

A igreja Matriz era o ponto de encontro das famílias, a festa era no Centro Recreativo, e o Bar Mascote recebia os almoços festivos. Na padaria Lucy, na praça do Pescador, tinha o pão mais gostoso embrulhado no papel marrom, amarrado com um fio. E muitos sorvetes, nossa alegria de criança. Na praça Barão de Santarém, brincávamos de balanço, de correr. A praça ficava no caminho entre a nossa casa e a do meu avô, então todo final de semana fazíamos esse caminho, andando, subindo e descendo o morro da Fortaleza. Muitas vezes o meu ponto de vista era do alto dos ombros de meu pai. Andávamos muito pelos arredores, Emir nunca teve carro, só uma “mobilete”.

A proximidade com o rio também trouxe pescadores para morar no centro. Lembro de duas casas que se diferenciavam das outras, eram de madeira, onde moravam “seu Sabá” e seu “Marçal”, companheiros de pesca de Emir, que por algum tempo manteve sua canoa atracada

¹⁴⁵ Emir Bemerguy registra essa informação em “Enquanto eu me lembro”, IAP, Belém, 2014.

na orla, a “Rosinha” e depois a “Maricota”. A orla é lugar de chegadas e saídas dos barcos, e muitas vezes viajamos ou recebíamos pessoas. Burburinho, cheiros, o “banzeiro” do rio, tudo é parte dessa memória.

Foi nesse espaço que transitei e cresci, fazia o caminho da escola, da igreja, das lojas. Lojas como a “Bolinha” e a “Modelo”, uma das maiores do centro, onde todo Natal meu avô nos levava para escolher um presente. Também uma “vida cultural” fazia parte do cotidiano das famílias, com serestas, encontros para tocar, ouvir música e cantar. O piano do maestro Isoca, o violão de papai, o cavaquinho de Laudelino, a voz de Machadinho.

É desse cenário e nessa vivência que vi a cidade. Quando passei anos fora, voltava e logo ia ver o rio e caminhar na orla. E com esse olhar construí essa montagem, e abraço sem medo as nostalgias, e a sensação de que tudo ficou mais feio nesse espaço, mas vejo que esse processo começou bem antes de eu ter nascido. Mas o rio, teimoso, continua bonito e azul, o vento suaviza o calor, e as pessoas continuam aqui, por isso, não podemos parar de olhar. Fechando os olhos, às vezes, mas sem perder a cidade de vista.

5.2 A cidade que vi e mostro

Ao final, que está mais para um ponto de parada, pois certamente seguirei olhando, compartilho o processo da pesquisa, que considero fundamental para algumas conclusões. No trabalho de obtenção de imagens e construção de uma montagem que pudesse mostrar a Santarém que habita em mim, alternaram-se sentimentos entre amor, tristeza, raiva, esperança. Vejo Santarém há 51 anos, e as fotografias do Balaio me mostraram ainda outra cidade, que foi vista pelo meu avô e meu pai. Ao cruzar essas imagens, e juntando-as com o que vi nas saídas fotográficas, meu olhar se associou à memória acumulada nos anos em que aqui andei e vivi. As memórias por vezes se sobrepuseram em camadas, quando via algum lugar e imaginava: aqui não era assim, naquelas ruínas era a casa de uma amiga, ali brinquei na rua...

A produção em preto e branco, além de ser uma escolha que me acompanha desde o início da relação com a fotografia, ancora o desejo de compartilhar a visão de uma cidade crua, sem nuances coloridas que pudessem disfarçar o feio ou banalizar o belo. É interessante o olhar que vê tudo colorido, e quando lhe são retiradas as cores, sente falta de alguma alegria, talvez. E Santarém tem muitas cores, especialmente o Tapajós azul, cenário marcante, tanto que Emir Bemerguy disse em poesia para a cidade: “tens tanta luz nas alvoradas belas, que desperdício singular de cores!”. Mas mesmo com esse chamado à aquarela, os tons de

preto, branco e todos os cinzas entre eles mostram para mim cenas em outra camada, como se eu conseguisse descobrir um tecido ou atingir uma segunda pele.

Foram muitas saídas e horas andando no percurso da pesquisa, lugares onde estive três ou quatro vezes para repetir uma imagem, e que nunca eram exatamente os mesmos, seja em suas luzes e sombras, tonalidade do rio ou do céu, o alcance das águas, as casas que foram sendo engolidas por concreto e vidro. No início das caminhadas, na área que ainda preserva a pequena praia, eu ficava algum tempo no mirante ao final da rua Adriano Pimentel (ou Imperador) antiga caixa d'água, nas proximidades do Centro João Fona, que frequentei muito na infância por ser quase em frente à casa de vovô Vidal. O ponto de vista dali é uma cena presente na memória, e o rio permanece como testemunha da cidade, bonito e suave ao amanhecer.

O rio era um ponto de fuga na caminhada, um olhar para o céu para não ver somente fotografias de ruínas ou de alguma lembrança perdida, como Huberman (2017) descreve no seu caminhar no lugar que outrora foi o campo de concentração de Birkeneau, e pergunta qual a consequência daquela luz para o seu olho que procurava, e que ao deixar de procurar fita o solo ou se volta para o remoto cimo das árvores. O exercício de ver com atenção os detalhes, de procura de lugares, de pontos de vista, do enquadramento, fazia com que o caminhar fosse feito de passagens de cenas, incômodas ao serem vistas pelo visor, e o rio era a aparição na qual meu olho buscava um tipo de cura. Não há como ignorar as consequências de ver e nem ficar alheio aos sintomas que provocam.

E a depender da enchente ou vazante, algumas vezes descii na praia, nos poucos trechos que ainda é possível caminhar, o que muda não só o ponto de vista, mas todo o modo de sentir a cidade, que se coloca mais longe e separada da areia macia, do vento e da água do rio. Na enchente, a calçada é o caminho, só água e céu para ver. Assim o mundo muda todos os anos para quem mora em cidades de rio. De tempos em tempos, como em 2021, o rio ignora os aterros, invade o asfalto e todos falam dele, “esse ano o rio encheu muito”, e ficam contando os metros, comparando com outros anos, esse movimento que é muito menos do rio, que sempre esteve ali, e mais da cidade e do que está em torno dela.

Algumas vezes subi a escadaria que alcança a praça do Mirante, onde os canhões apontam para o horizonte, e um hotel que ocupou o lugar da padaria Lucy impede a visão completa do rio. Dali descia pela ladeira da rua Siqueira Campos, antiga escadaria, agora asfalto, para chegar no centro comercial. Ao sair da orla e caminhar nas ruas do comércio, não há mais ponto de fuga. A cidade se apresenta movimentada e barulhenta, a brisa do rio não sopra mais e tudo fica caótico. As fotografias do Balaio me passavam outra energia, com ruas

ainda arborizadas, casas residenciais, poucos veículos, sem tantas placas e letreiros. Era um pouco sofrido andar nesse trecho. Ali onde muitas pessoas caminham próximas, as calçadas são estreitas, o espaço tem outra dimensão, mais apertado, não se vê o horizonte, só paredes, fios elétricos, mercadorias. Nesse caminho parava um pouco no aconchego da casa da rua Wilson Fonseca, onde mora minha mãe. Lá dentro é tudo tranquilo, tem jardim e quintal.

Alguns momentos nesse trecho da zona comercial eram felizes, como nas paradas na “esquina do foto do vovô”, que invariavelmente me atravessava a outro tempo, outra paisagem. Travessia que também experimentei o dia em que, por um acaso, estava buscando uma fotografia de onde teria sido o “Mercado Velho”, e acabei conhecendo o dono do prédio que foi construído no mesmo lugar onde estava o sumido “Castelo”. Recebi a permissão de subir no terraço do quarto pavimento, área restrita à família, e ali, sozinha por algum tempo, vi a orla, a praça da Matriz, a avenida, a igreja, o rio, os barcos, os navios, o porto, as estruturas de ferro, tudo de cima, de um lugar que guardava muitos fantasmas do tempo, e a sensação foi de alegria por poder ver do ponto de vista deles, embora agora uma paisagem transformada.

Passadas as ruas do comércio, descia novamente para a beira do rio e chegava na praça da Matriz, onde começa o movimento intenso do porto, barcos ancorados, pessoas com malas, carrinhos com mercadorias, venda de peixe assado, churrasquinho, sol, calor, pois nesse trecho da orla a arborização é mínima. Subia novamente a rua até a praça Rodrigues dos Santos, próxima ao mercado, mas que antes de ser destruída era um espaço interessante, pois tudo ao redor era caótico, mas lá no seu interior, em meio aos canteiros, via idosos descansando nos bancos, namorados...uma paz ao redor da estátua do padre Bettendorf. A praça foi um lugar de acontecimentos e experiências. No dia 6 de janeiro de 2022, eu soube que a prefeitura iria retirar todas as árvores para limpar a área e construir um centro comercial. Cheguei ainda com o serviço sendo feito, chovia fino, tratores, o chão todo revolvido, árvores tombadas, motosserra. Foi muito violenta essa imagem, era tudo tão triste! Como se o tempo parasse ali, fiz muitas fotos quase iguais, repetia o clique, para ajudar a acreditar que tinham tido sim, a coragem de fazer aquilo. Lembrei das histórias de viagem que Paulo Rodrigues dos Santos contava sobre a praça, palco de mortes de indígenas e escravos, de missas e de festas, e desejei infantilmente que todas elas se unissem para atormentar os mandantes. Lembrei de Emir, que escreveria palavras ferozes, talvez. Enfim, essa experiência condensou todo o sentimento de ruína que sentia em pequenas doses ao longo da pesquisa. Voltei lá outras vezes, sem câmera, e nem queria ver. A obra parou, mas a destruição ficou, é um destino incerto desse lugar, o berço revirado.

Um lugar, a Praça do Centenário, não era alcançado nas caminhadas, por ser o último e mais distante ponto, e a hora da luz do sol já não favorecia. Então saía exclusivamente para ir lá, à tarde, com a luz morna. Essa praça não fazia parte dos caminhos que sempre andei. Íamos lá passear, ver o fosso central que por anos manteve jacarés e jabutis. Também têm canhões, meio deslocados e sem propósito, e a estátua do jornaleiro, de Laurimar Leal, um menino que anuncia notícias na direção do rio, que eu sempre gostava de imaginar como sendo boas. A praça é de uma arquitetura quieta, embora maltratada, com lugarzinhos embaixo de grandes árvores, havia sempre casais de namorados, o movimento de pessoas era pouco, a igreja de São Raimundo combina com o cenário sossegado, há ipês que florescem de amarelo. É bonita a praça.

Como também é bonito o rio, o céu, a praia, os barcos, o encontro das duas águas. Nesse caminhar, muitas vezes refeito, procurava novas fotografias. Havia uma dificuldade de refazer as fotografias do Balaio, por ser o olhar de Vidal quase sempre aberto, então eu fechava o meu ângulo, buscava o zoom para fugir do todo e encontrar detalhes perdidos no meio das velhas paredes, das ruas infestadas de fios elétricos, ou para me desviar do horizonte que sempre mostra o porto da Cargill. Essa prática me alimentou de esperança, de saber que embora o anjo da história de Benjamin olhe para trás e só veja ruínas, ao ficar muito tempo olhando, pode procurar atentamente e quem sabe, por cima de tudo e independente do vento que paralisa suas asas, enxergar o que permanece inteiro, ou fragmentos que conservem o rastro.

Houve uma mudança que foi se construindo ao longo dessas caminhadas, causada pela imersão no arquivo inteiro do Balaio Santareno. Alguns lugares ganharam vida, porque se associavam à acontecimentos e pessoas que saltaram de dentro do arquivo, como a praça do Pescador, o trapiche, as igrejas, o Castelo. Quando reuni todos os fragmentos que estão no capítulo 4, foi como ver dentro de um caleidoscópio a cada saída, pois vinha na memória alguma história, algum detalhe, como saber que um dia houve uma estátua que sumiu da praça, que naquela casa morava o respeitado barão que perdoava devedores, por ali o assassino do prefeito fugiu, aqui havia uma praia, ali chegavam navios e aviões, lá havia um lago, um morro, que nem sempre havia tantas lâmpadas, tantos fios.

E ao juntar tudo isso na montagem do álbum, pude responder a mim mesma a pergunta que fiz antes de tudo começar, que indaga qual Santarém temos atualmente ao alcance dos olhos, e que acontecimentos levaram a esse desenho de um pedaço da cidade, bem pequeno se considerarmos a sua extensão geográfica, mas que concentra um movimento peculiar por ter sido o ponto de partida para o que se tem atualmente, tantos bairros, tantas cidades dentro de

uma, e essa é só uma das imagens possíveis dela. Ao buscar os caminhos para essa pesquisa, algumas possibilidades surgiram: seria um estudo sobre a paisagem? Sobre o patrimônio histórico? O tempo? A história da formação da cidade? Até optar pelo caminho mais frágil e incerto, de ser uma busca por imagens, pois delas está repleto o arquivo que tomei como base, e com elas convivo há tempos, e assim vivo melhor, pois se colocam entre mim e o mundo.

O processo de montagem foi fundamental para trazer a segurança de que não havia certezas a serem anunciadas, e encerro ainda com indagação do início, mas me arrisco em algumas respostas trazidas por essa experiência guiada por emoções, assumindo que sinto falta de uma cidade que nunca vi e que talvez nem existirá mais. Existiu para Emir, que também sofreu suas ruínas, existiu para Vidal, a quem agradeço o olhar atento. E existe para nós, que aqui vivemos, e para onde lançaremos olhares no futuro, seja no próximo minuto, ou daqui a dezenas de anos. Nos fragmentos escavados dessa história, que foram se revelando no arquivo, percebi que a imagem da cidade foi se moldando a partir de decisões que nem sempre consideraram o rio que nos olha, ou mesmo o olhar dos que antes habitavam, cujos rastros e fantasmas estão espalhados em monumentos e praças, ou guardados em museu, mas permanecem distanciados do tempo presente, presos num passado histórico que não nos invade ao ponto de causar interferências que modifiquem ou toquem o agora em que nos encontramos. Os lugares e as pessoas são parte do que se tornou a cidade, crescida e tomada por traços que atestam seu desenvolvimento como uma metrópole na Amazônia. E não há como ser diferente, pois cidades estão em constante movimento, não permanecem estagnadas. Mas os caminhos e as escolhas que moldam esse lugar resultam em diferentes imagens. Poderíamos ter a avenida e o rio pacificados, cada um nos seus limites? Um lago e algumas praias na zona urbana? Uma digna, pública e ocupada casa de barão?

Seriam outras imagens de cidade, não julgo se mais bonita, porque medir percepção do que é feio ou belo não foi a minha intenção, por enquanto, e ficou limitada ao nível das emoções do olhar lançado ao micro espaço da pesquisa. Se nem tudo é feio por aqui, quero acreditar que esse compartilhamento de imagens pode ter a força de despertar outros olhares e incomodar quem se recusa a ver. Quais serão as fotografias que teremos? Se minimamente a pesquisa conseguir movimentar esse pensamento, terá valido a pena.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. São Paulo: Papyrus Editora, 2014.
- ALLOA, Emmanuel. Virada Icônica: um apelo por três voltas no parafuso. In: **Modos: Revista da História da Arte**. Campinas, v.3, n.1, p. 91 a 113. Janeiro, 2019. Disponível em <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662932>.
- ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade: o que a imagem dá a pensar, p. 7-20. In: **Pensar a imagem**. Alloa, Emmanuel (org.). Autêntica. Belo Horizonte, 2017.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Edições 70. Lisboa, Portugal, 1980.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Editora UFMG. Belo Horizonte, 2019.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. L&PM Editores, Porto Alegre, 2017.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Editora Brasiliense, 1985
- BENJAMIN, Walter. **Rua de Mão Única- Infância Berlinense: 1900**. Editora Autêntica, Belo Horizonte, 2013.
- BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Editora Autêntica, Belo Horizonte, 2020
- BEMERGUY, Emir. Entrevista cedida a Lila Bemerguy. Santarém (PA), 22 de maio de 2010.
- BEMERGUY, Emir. **Poesias**- escritos originais- acervo pessoal de Lila Bemerguy.
- BEMERGUY, Emir. **Santarenices- Coisas de Santarém**. ICBS. Santarém, Pará, 2010.
- BEMERGUY, Emir. **Momentos Poéticos**. ICBS. Santarém, Pará, 2007.
- BEMERGUY, Emir. **Enquanto eu me lembro**. Instituto de Artes do Pará. Belém, Pará, 2014.
- BERGER, John. **Para entender uma fotografia**. Companhia das Letras. São Paulo, 2013.
- BREDEKAMP, Horst. Mãos pensantes- considerações sobre a história da arte nas ciências naturais. P.141-164. In: **Pensar a imagem**. Alloa, Emmanuel (org.). Autêntica. Belo Horizonte, 2017.
- BOEHM, Gottfried. Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica. p. 23-38. In: **Pensar a imagem**. Alloa, Emmanuel (org.). Autêntica. Belo Horizonte, 2017.
- CALVINO, Ítalo. **As Cidades Invisíveis**. Companhia das Letras. São Paulo, 2020.

CHAUI, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: **O Olhar**. Org. NOVAES, Aداuto. Companhia de Letras, São Paulo, 1995.

COCCIA, Emanuele. **A Vida Sensível**. Editora Cultura e Barbárie, 2010.

CUNHA, Ademar. Entrevista cedida a Lila Bemerguy. Belterra (PA) , 16 de maio de 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**. Editora 34. Rio de Janeiro, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Editora 34. Rio de Janeiro, 2010

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**- História da Arte e Anacronismo das Imagens. Editora UFMG. Belo Horizonte, 2015

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do tempo sofrido**- Quando as imagens tomam posição- O Olho da História I. Editora UFMG. Belo Horizonte, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do tempo sofrido**- O olho da história- II. Editora UFMG. Belo Horizonte, 2018.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**- Editora 34. Rio de Janeiro, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Editora 34. Rio de Janeiro, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. In: **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, [S. l.], p. 206–219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ninguém pode olhar pelos outros**. Entrevista cedida a Mariano Horenstein, entre Paris (2016) e Buenos Aires (2017). Disponível em: http://www.bivipsi.org/wp-content/uploads/1_2018_Por-170-188.pdf.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Povos em lágrimas, povos em armas**. N1 Edições. Embaixada da França no Brasil, 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**. Editora Contraponto. Rio de Janeiro, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Falenas**- Ensaio sobre a aparição. KKYM. Lisboa, 2015.

DUBOIS, Philipe. **O Ato Fotográfico**. Papyrus Editora. Campinas, São Paulo, 2007

FONSECA, Wilde Dias da. **Santarém: Momentos Históricos**. Gráfica Tiagão. Santarém, Pará, 1996.

FONSECA, Wilson. **Meu Baú Mocorongo**. Secult- Seduc. Santarém, Pará, 2006.

FLUSSER, Vílem. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Annablume, 2011

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. In: Walter Benjamin: **Rastro, aura e história**. SELDMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (Org.). Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2012, p. 27-38.

GIORDANO, Bruno. Heróicos Furores. In: NOVAES, Aduino. **De olhos vendados**. Companhia de Letras, São Paulo, 1995.

GONDAR, JÔ. Lembrar e esquecer: desejo de memória. In: **Memória e Espaço**, p. 35 a 44. COSTA, Icléia Thiesen Magalhães e GONDAR, Jô (Org.). Rio de Janeiro, 7Letras, 2000.

HUCHET, Stéphane. Prefácio à edição brasileira. Passos e caminhos de uma teoria da arte. In: Didi-Huberman, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Editora 34. Rio de Janeiro, 2010.

INGOLD, Tim. **Estar Vivo: Ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. São Paulo: Vozes, 2015.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. Ateliê Editorial, São Paulo, 2001.

KOSSOY, Boris. **Dicionário histórico fotográfico brasileiro**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles. 2002.

KOSSOY, Boris. **Os Tempos da Fotografia- O Efêmero e o Perpétuo**. Ateliê Editorial, São Paulo, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Martins Fontes, São Paulo, 1999.

MICHAUD, PHILLIPE-ALAIN. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Editora Contraponto. Rio de Janeiro, 2013.

MITCHELL, W. J. T. O que as imagens querem? In: **Pensar a imagem**. Alôa, Emmanuel (org.). Autêntica. Belo Horizonte, 2017.

MITCHELL, W. J. T. O que é uma imagem? In: **Linguagens Visuais, Literatura. Artes. Cultura**. PUC- Rio, 2018.

- MONDZAIN, Marie-Jose. A imagem entre proveniência e destinação. p.39-54. In: **Pensar a imagem**. Aloa, Emmanuel (org.). Autêntica. Belo Horizonte, 2017.
- NOVAES, Adauto. De olhos vendados. In: **O Olhar**. Org. NOVAES, Adauto. Companhia de Letras, São Paulo, 1995.
- NOVAES, Sylvia Caiuby. Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico. **Revista Mana**, v.14, nº 2, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132008000200007
- NUNES, Benedito. Amazônia reinventada. In: **Amazônia-olhar sem fronteiras- II** Fotonorte. Funarte. Ministério da Cultura. Rio de Janeiro, 1988.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Editora Perspectiva. São Paulo, 2019.
- PEIXOTO, Néelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. Editora Senac, São Paulo, 2019.
- PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. Editora Nova Aguilar. Rio de Janeiro, 1998.
- PIFANO, Raquel Quinet. História da Arte como História das Imagens: A Iconologia de Erwin Panofsky. In: **Fênix. Revista de História e Estudos Culturais**. Setembro/outubro/novembro/2010. V. 7. Ano XII. Nº 3. Disponível em: <https://revistafenix.emnuvens.com.br>
- RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Editora Contraponto. Rio de Janeiro, 2012
- SAMAIN, Etiéne. **Como pensam as imagens**. Editora Unicamp. Campinas, São Paulo. 2012.
- SANTOS, Milton. **A Metamorfose do Espaço habitado**, fundamentos Teórico e Metodológico da Geografia. São Paulo: Hucitec, 1988.
- SANTOS, Paulo Rodrigues dos. **Tupaiulândia**. Grafisa. Belém, 1974.
- SAINT-EXUPERY, Antoine de. **O pequeno príncipe**. Virtual Books. 1ª edição, 1943. Disponível em: <https://www.baixelivros.com.br/infantil/o-pequeno-principe-antoine-de-saint-exupery>
- SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. Companhia das Letras. São Paulo, 2020.
- TIEDERMAN, Rolf. Introdução à edição alemã (1982). In: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Editora UFMG. Belo Horizonte, 2019.
- TSING, ANNA Lowenhaupt. **Viver nas ruínas: Paisagens multiespécies no Antropoceno**. Editora Mil Folhas do IEB. Brasília, 2019.

APÊNDICE

Ficha 1

Nº da fotografia: 1a

**Data (ano):** 1950**Autor:** Anônimo- acervo Balaio Santareno.**Localização:** Praça Barão de Santarém, com vista para a Igreja de São Sebastião**Prédios/monumentos identificáveis:** Igreja de São Sebastião, monumento na praça.**Tonalidade da imagem original:** Preto e branco, com envelhecimento sépia**Elementos visíveis:** Rio, arborização, moinho de vento, igreja, casas, céu.

Nº da fotografia: 1b

**Data:** 17 de março de 2022**Autor:** Lila Bemerguy**Localização:** Praça Barão de Santarém, com vista para a Igreja de São Sebastião**Prédios/monumentos identificáveis:** Igreja São Sebastião.**Tonalidade da imagem original:** preto e branco**Elementos visíveis:** Rio, arborização, céu, grade de proteção, poste de energia elétrica.

A legenda do Balaio indica “A velha, demolida por Frei Nestor Jost, OEM”. O balaio também traz uma fotografia da nova igreja, com a legenda “A nova, construída por Frei Nestor Jost, O.F.M.”. O ponto de vista da fotografia feita em 2022 é dos altos do Colégio Dom Amando, localizado em frente à praça.

Ficha 2

Nº da fotografia: 2a

**Data** (ano): entre 1960 e 1970**Autor:** Vidal Bemerguy- acervo Balaio Santareno.**Localização:** Orla urbana de Santarém/Pará-avenida Adriano Pimentel, nas proximidades da Praça de São Sebastião**Prédios/monumentos identificáveis:** Casas residenciais.**Tonalidade da imagem original:** Preto e branco, com envelhecimento sépia**Elementos visíveis:** Rio sem praia, arborização, pessoas na calçada, cais de arrimo, rua asfaltada, calçada, casas, postes de energia elétrica, canoas no rio, barcos atracados.

Nº da fotografia: 2b

**Data:** 21 de março de 2021**Autor:** Lila Bemerguy**Localização:** Orla urbana de Santarém/Pará-avenida Adriano Pimentel, nas proximidades da Praça de São Sebastião**Prédios/monumentos identificáveis:** casas, prédio com pavimentos.**Tonalidade da imagem original:** preto e branco**Elementos visíveis:** Rio sem praia, arborização na rua e vegetação no rio, cais de arrimo, rua asfaltada, calçada, prédio, grade de proteção, postes de energia elétrica, barco ao fundo.

O cais de arrimo foi construído na primeira administração do prefeito Everaldo Martins (1963-1967). No Balaio, a fotografia traz a legenda “O rio cheio, em frente à antiga Prefeitura”. Emir se refere ao prédio do Centro Cultural João Fona, localizado nesse perímetro, que funcionou como prefeitura até 1991.

Ficha 3

Nº da fotografia: 3a



Data (ano): Não registrado

Autor: Anônimo- acervo Balaio Santareno.

Localização: Orla em frente à cidade, no alto vê-se parte do morro da Fortaleza, com o colégio Frei Ambrósio.

Prédios/monumentos identificáveis: Casarões, Mirante no alto do morro.

Tonalidade da imagem original: Preto e branco, com envelhecimento sépia, com mancha.

Elementos visíveis: Rio, arborização, céu, passeio em frente às casas.

Nº da fotografia: 3b



Data: 5 de junho de 2022.

Autor: Lila Bemerguy

Localização: Rua Adriano Pimentel, próximo ao bar “Mascotinho”.

Prédios/monumentos identificáveis: Casa no alto e Mirante.

Tonalidade da imagem original: Preto e branco

Elementos visíveis: Arborização, céu, calçada, fios elétricos, muro de metal, casa, sacos de contenção do morro.

A fotografia do Balaio mostra um casario que por algum tempo permaneceu intacto. Porém, quando começaram a ruir, o processo de destruição foi rápido. Em 2011, quando fiz algumas fotografias, ainda estavam lá. Em 2020 havia ruínas à mostra, e em 2022 somente um muro e sacos de areia para conter a erosão.

Ficha 4

Nº da fotografia: 4a



Data (ano): 1950

Autor: Vidal Bemerguy- acervo Balaio Santareno.

Localização: Praia entre o trapiche e o Bar Mascote

Prédios/monumentos identificáveis: casa de madeira sobre o trapiche

Tonalidade da imagem original: Preto e branco, com envelhecimento sépia

Elementos visíveis: Rio, praia, céu, uma pessoa, aparentemente criança, na praia; trapiche de madeira, edificação de madeira, barcos, barco à vela.

Nº da fotografia: 4b



Data: 19 de março de 2021

Autor: Lila Bemerguy

Localização: Calçada em frente a praça do Pescador

Prédios/monumentos identificáveis: edificação onde funciona um restaurante.

Tonalidade da imagem original: preto e branco

Elementos visíveis: Rio, céu, pessoa junto à grade, grade de ferro, calçada, edificação de alvenaria, flutuante.

Na pasta 3 do Balaio, a primeira fotografia é a “4a”, ao lado da qual Emir escreveu “Quase todas as fotografias aqui contidas foram tiradas por Vidal Bemerguy”. O antigo trapiche foi por muito tempo o local de atracação dos barcos, e passou por ampliações, como a de 1961, mas não suportava mais o movimento. Quando o primeiro navio de grande calado atracou, em 1962, o “trapicheiro” era Vidal Bemerguy. Atualmente, é um Terminal Turístico, com bar, restaurante e centro de artesanato.

Ficha 5

Nº da fotografia: 5a



Data (ano): 1953.

Autor: Vidal Bemerguy - acervo Balaio Santareno.

Localização: Orla, em frente ao trapiche

Prédios/monumentos identificáveis: Casarões

Tonalidade da imagem original: Preto e branco, com envelhecimento sépia

Elementos visíveis: Praia, arborização, céu, calçada, casarões, escada, mureta, troncos de madeira.

Nº da fotografia: 5b



Data: 15 de dezembro de 2020.

Autor: Lila Bemerguy

Localização: Praça do Pescador

Prédios/monumentos identificáveis: Casarões, estátua de São Pedro na praça

Tonalidade da imagem original: preto e branco

Elementos visíveis: Arborização, céu, postes de iluminação, calçada, rua asphaltada, bancada de alvenaria, saco de lixo.

A fotografia mostra a praia que ficava entre o trapiche e o bar Mascote, no espaço onde foi construída a praça do Pescador. Atualmente resta somente um pedaço de praia que surge quando o rio recua.

Ficha 6

Nº da fotografia: 6a



Data (ano): 1953

Autor: Vidal Bemerguy - acervo Balaio Santareno.

Localização: Orla, na época Rua dos Mercadores

Prédios/monumentos identificáveis: Casarões, sendo o mais alto, o “Solar do Barão”

Tonalidade da imagem original: Preto e branco, com envelhecimento sépia

Elementos visíveis: Rio, praia, arborização, céu, cachorro, mureta com detalhes vazados, canoas, pequenos barcos.

Nº da fotografia: 6b



Data: 24 de fevereiro de 2021

Autor: Lila Bemerguy

Localização: Praça do Pescador, com parte da avenida Tapajós

Prédios/monumentos identificáveis: Casarões

Tonalidade da imagem original: preto e branco

Elementos visíveis: Arborização, céu, casarões, rua com asfalto, pombos, postes de energia e iluminação, praça.

Visão mais ampla da praia que ficava no lugar aterrado para a construção da praça do Pescador e da avenida Tapajós. Na primeira fotografia nota-se o bar Mascote, de frente, na lateral direita, que depois fica encoberto pelas árvores da praça.

Ficha 7

Nº da fotografia: 7a



Data (ano): 1953.

Autor: Vidal Bemerguy - acervo Balaio Santareno.

Localização: Rua dos Mercadores.

Prédios/monumentos identificáveis: Casarões (Solar do Barão, Casa Feliz)

Tonalidade da imagem original: Preto e branco, com envelhecimento sépia.

Elementos visíveis: Rio, arborização, céu, mureta, escadaria, barcos.

Nº da fotografia: 7b



Data: 24 de fevereiro de 2021.

Autor: Lila Bemerguy.

Localização: Praça do Pescador, Rua Lameira Bittencourt.

Prédios/monumentos identificáveis: Casarões (Solar do Barão)

Tonalidade da imagem original: preto e branco.

Elementos visíveis: Arborização, céu, rua com asfalto, calçada, postes de energia, fios elétricos, bancos de praça.

Imagem com a mesma paisagem da fotografia 7a está no Balaio, adaptada para um cartão de fim de ano de ano, na passagem de 1963 para 1964, em papel fotográfico, de “Dr. Emir Bemerguy e família”, desejando um Natal “pleno de bençãos e um Novo Ano repleto de gratos acontecimentos”. O texto está datilografado, então possivelmente, Emir pediu a reprodução da fotografia em laboratório, com espaço em branco, e datilografou os cartões.

Ficha 8

Nº da fotografia: 8a



Data (ano): não registrado.

Autor: Anônimo - acervo Balaio Santareno.

Localização: Praça do Pescador/ Av. Tapajós.

Prédios/monumentos identificáveis: Bar Mascote, casarões.

Tonalidade da imagem original: Preto e branco, com tom envelhecido.

Elementos visíveis: Arborização, grama, céu, calçada, rua, poste de energia, automóveis, casarões, prédio térreo em alvenaria.

Nº da fotografia: 8b



Data: 19 de março de 2021.

Autor: Lila Bemerguy.

Localização: Praça do Pescador/ Av. Tapajós.

Prédios/monumentos identificáveis: Bar Mascote.

Tonalidade da imagem original: preto e branco.

Elementos visíveis: Arborização, céu, uma pessoa na rua, rua com asfalto e faixa, calçada, postes de energia, prédio térreo em alvenaria e vidro, automóveis.

O Bar Mascote ainda permanece funcionando como bar e restaurante. Nos jornais impressos arquivados no Balaio, há algumas propagandas, sempre com a mesma frase: “Bar Mascote: o ponto convergente da elite santarena”. Emir frequentava, especialmente no almoço aos sábados, quando amigos se reuniam para conversar. Em crônica para comentar uma das reformas, que incluiu a retirada do quiosque “estilo chinês”, Emir não gostou das “modernices” feitas no que ele chama de “acolhedor pedacinho da cidade, onde se iniciaram e se desfizeram tantos romances. Muitas páginas antológicas, imperecíveis, a vida andou ali escrevendo, entre um drinque e outro” (Bemerguy, 2010, p. 79).

Ficha 9

Nº da fotografia: 9a



Data (ano): Não registrado.

Autor: Vidal Bemerguy - acervo Balaio Santareno.

Localização: Rua João Pessoa.

Prédios/monumentos identificáveis: Casarões, com identificação “Casa Nassar”, e ao lado, a “Casa Feliz”.

Tonalidade da imagem original: Preto e branco, com envelhecimento sépia.

Elementos visíveis: Rio, arborização, pessoas na calçada, casarões, mureta, barco de madeira.

Nº da fotografia: 9b



Data: 19 de março de 2021.

Autor: Lila Bemerguy.

Localização: Rua Lameira Bittencourt.

Prédios/monumentos identificáveis: Casarões, e o mais baixo é a “Casa Feliz”.

Tonalidade da imagem original: Preto e branco.

Elementos visíveis: Plantas na fachada, rua com asfalto, calçada, automóveis.

A mureta que separa o rio da calçada era chamada de “Pau da Garça”, nome escrito ao lado da fotografia do Balaio. Era ponto de conversa, na espera dos barcos. Na poesia “Santarém Moderninha”, de 1974, Emir lamenta o desaparecimento desse lugar: ...”Cadê o Jazz Euterpe, o Pau da Garça? Tombaram, porventura, nessa farsa/Todas as coisas que no peito exalto?” Atualmente, em ano de enchente grande, a água invade a rua e necessário colocar passagens provisórias para os pedestres.

Ficha 10

Nº da fotografia: 10a

**Data (ano):** 1950.**Autor:** Vidal Bemerguy - acervo Balaio Santareno.**Localização:** Rua João Pessoa.**Prédios/monumentos identificáveis:** Casarões, fachadas, uma identificada com placa “A Amorosa”, Bar Mascote**Tonalidade da imagem original:** Preto e branco, com envelhecimento sépia**Elementos visíveis:** Arborização, céu, uma pessoa na rua, rua, calçada, postes de energia, placa, mesas no local de funcionamento do bar.

Nº da fotografia: 10b

**Data:** 9 de julho de 2021.**Autor:** Lila Bemerguy**Localização:** Rua Lameira Bittencourt.**Prédios/monumentos identificáveis:** Casarões com lojas e farmácia.**Tonalidade da imagem original:** preto e branco**Elementos visíveis:** Céu, pássaro, rua com asfalto, calçada, postes de energia, fios elétricos, placas, motocicletas.

Emir registrou essa legenda no Balaio: “Rua Lameira Bittercourt, em 1950. Ainda se chamava João Pessoa”. O “Foto Santarém”, de Vidal Bemerguy, funcionou nessa esquina, do ponto de vista da captura da imagem. Nas saídas para fotografar, demorei a perceber essa relação, embora soubesse da localização do Foto. Depois, sempre me detinha nesse lugar, e o imaginava parado ali, com sua câmera.

Ficha 11

Nº da fotografia: 11a



Data (ano): 1960

Autor: Vidal Bemerguy - acervo Balaio Santareno.

Localização: Rua Siqueira Campos- “Escadaria da Fortaleza”, torre da igreja Matriz.

Prédios/monumentos identificáveis. Casas, torre da igreja Matriz ao fundo.

Tonalidade da imagem original: Preto e branco, com envelhecimento sépia.

Elementos visíveis: Arborização, céu, um homem de chapéu, uma pessoa mais abaixo, escadaria, casas, corrimão, rua, o homem segura um objeto como uma pá.

Nº da fotografia: 11b



Data: 24 de novembro de 2020.

Autor: Lila Bemerguy

Localização: Rua Siqueira Campos

Prédios/monumentos identificáveis: torre da igreja Matriz ao fundo.

Tonalidade da imagem original: Preto e branco.

Elementos visíveis: Céu, rua em declive com asfalto, calçada, casas, prédios de pavimentos, muros, postes de energia, fios elétricos, automóveis.

A escadaria da Fortaleza, no alto da rua Siqueira Campos, próximo ao Colégio Frei Ambrósio, era local de passagem de nossa família na minha infância. Certa vez perguntei a Emir porque haviam asfaltado e retirado a escada. “Ele achava feio”, disse, se referindo à opinião prefeito da época do asfaltamento.

Ficha 12

Nº da fotografia: 12a



Data (ano): 1960

Autor: Vidal Bemerguy - acervo Balaio Santareno.

Localização: Rua Siqueira Campos.

Prédios/monumentos identificáveis: escadaria da Fortaleza, ao fundo.

Tonalidade da imagem original: Preto e branco, com envelhecimento sépia

Elementos visíveis: Arborização, céu, um homem na rua, calçada, escadaria, casarões, postes de energia, placa.

Nº da fotografia: 12b



Data: 19 de maio de 2021.

Autor: Lila Bemerguy

Localização: Rua Siqueira Campos.

Prédios/monumentos identificáveis: Lojas.

Tonalidade da imagem original: preto e branco

Elementos visíveis : Céu, pessoas sentadas nas motocicletas, rua com asfalto, calçada, prédios com pavimentos, postes de energia, fios elétricos, motocicletas, placas, letreiros.

Essa localização é, na atualidade, um dos pontos mais movimentados da zona comercial no centro de Santarém. O ponto de vista permite a visão da “Escadaria da Fortaleza” ao fundo.

Ficha 13

Nº da fotografia: 13a



Data (ano): 1950

Autor: Vidal Bemerguy - acervo Balaio Santareno.

Localização: Tv. 15 de novembro.

Prédios/monumentos identificáveis: Casarões.

Tonalidade da imagem original: Preto e branco, com envelhecimento sépia

Elementos visíveis: Arborização, céu, rua, casarões, calçada, automóvel.

Nº da fotografia: 13b



Data: 15 de maio de 2021

Autor: Lila Bemerguy

Localização: Tv. Joaquim da Costa Pereira.

Prédios/monumentos identificáveis: Lojas.

Tonalidade da imagem original: preto e branco.

Elementos visíveis: Arborização, céu, pessoas na rua, rua com asfalto, calçada, postes de energia, fios elétricos, automóveis, motocicletas, manequins, placas.

A rua 15 de novembro, nesse perímetro, é próximo da casa de meus pais, por isso transitava bastante nessas imediações. Havia casas de vizinhos conhecidos e pequenos comércios. No ano de 2018, a rua passou a se chamar “Joaquim da Costa Pereira”, nome do empresário de comunicação pioneiro na implantação da TV em Santarém.

Ficha 14

Nº da fotografia: 14a

**Data** (ano): 1976**Autor:** Vidal Bemerguy - acervo Balaio Santareno.**Localização:** Tv. 15 de agosto, esquina com Rua Lameira Bittencourt.**Prédios/monumentos identificáveis:** lateral da loja “A Primavera”.**Tonalidade da imagem original:** Preto e branco, com envelhecimento sépia**Elementos visíveis:** Céu, animais de tração (bois), água do rio na rua, pessoas na calçada, rua, casarões, calçada, barcos, carros de boi.

Nº da fotografia: 14b

**Data:** 09 de julho de 2021.**Autor:** Lila Bemerguy**Localização:** Tv. Benedito Guimarães, esquina com a rua Lameira Bittencourt.**Prédios/monumentos identificáveis:** Lojas, prédios onde funciona a Caixa Econômica Federal.**Tonalidade da imagem original:** preto e branco**Elementos visíveis:** Céu, pessoas na calçada, rua com asfalto, calçada, prédios, postes de energia, fios elétricos, automóveis, letreiros, objetos de vitrine.

A legenda da fotografia no Balaio indica que o casarão é a lateral de “A Primavera”, loja de grande porte nessa época, típico armazém de “secos e molhados”. Como não havia a avenida Tapajós, os barcos encostavam próximo em época de cheia. Os carros-de-boi eram frequentes, citados por Emir na poesia “Os encantos de Santarém”: ... “Santarém dos dias formosos/dos carros-de-boi morosos...”.

Ficha 15

Nº da fotografia: 15a

**Data** (ano): 1953**Autor:** Vidal Bemerguy - acervo Balaio Santareno.**Localização:** Rua Lameira Bittencourt .**Prédios/monumentos identificáveis:** Casarões, torre da igreja Matriz.**Tonalidade da imagem original:** Preto e branco, com envelhecimento sépia**Elementos visíveis:** Céu, pessoas na rua e calçadas, rua, calçada, casarões, placas, tábuas, placa de cinema.

Nº da fotografia: 15b

**Data:** 17 de junho de 2022.**Autor:** Lila Bemerguy**Localização:** Rua Lameira Bittencourt.**Prédios/monumentos identificáveis:** Prédios e lojas de pavimentos.**Tonalidade da imagem original:** Preto e branco.**Elementos visíveis:** Céu, pessoas na rua e calçadas, rua com asfalto, prédios, calçada, postes de energia, fios elétricos, placas e objetos nas lojas.

Na legenda do Balaio está registrado que a fotografia da Rua Lameira Bittencourt foi na enchente do ano de 1953, uma das maiores até então, por isso estão colocadas as pontes de madeira. Do lado direito, a loja “A Primavera”, e do esquerdo, “A Curiboca”. Na fotografia observa-se também o suporte com o cartaz do Cine Olímpia, anunciando o filme “Joana Darc”.

Ficha 16

Nº da fotografia: 16a



Data (ano): Não registrado

Autor: Anônimo- acervo Balaio Santareno.

Localização: Orla, nas proximidades do Castelo e Praça da Matriz.

Prédios/monumentos identificáveis: Lateral do Castelo, igreja Matriz.

Tonalidade da imagem original: Preto e branco, com envelhecimento sépia.

Elementos visíveis: Rio, céu, praia, pessoas na praia, edificações em alvenaria, canoas, barcos, muro, pedras.

Nº da fotografia: 16b



Data: 9 de julho de 2021.

Autor: Lila Bemerguy.

Localização: Av. Tapajós.

Prédios/monumentos identificáveis: Prédios no lugar do antigo Castelo, Receita Federal.

Tonalidade da imagem original: Preto e branco.

Elementos visíveis: Céu, pessoa na motocicleta, rua com asfalto, prédios, calçada, postes de energia, fios elétricos, automóveis, motocicletas.

O Castelo foi um casarão imponente na orla da cidade, antes da construção da avenida Tapajós. Foi demolido em 1982, após anos de abandono. Ao buscar o ponto de vista da imagem antiga, percebi que não era mais possível alcançá-lo, devido as novas ruas e prédios, por isso procurei um ponto próximo, ainda com visão da avenida, antes o rio. O prédio mais alto da fotografia de 2021, com sacadas, é exatamente onde estava o antigo Castelo.

Ficha 17

Nº da fotografia: 17a



Data (ano): não registrado.

Autor: Anônimo - acervo Balaio Santareno.

Localização: Orla, próximo à Praça da Matriz.

Prédios/monumentos identificáveis: Castelo.

Tonalidade da imagem original: Preto e branco, com envelhecimento sépia

Elementos visíveis: Rio, céu, barcos, casarões, canoas.

Nº da fotografia: 17b



Data: 17 de março de 2022.

Autor: Lila Bemerguy.

Localização: Av. Tapajós.

Prédios/monumentos identificáveis: Receita Federal, prédio que está no lugar do Castelo (mais alto).

Tonalidade da imagem original: Preto e branco.

Elementos visíveis: Arborização, céu, pessoas na calçada, prédios, rua com asfalto, calçada, poça d'água, postes de energia e iluminação, automóveis.

Nesse ponto de vista vemos o prédio branco, mais alto, no lugar do antigo Castelo. A demolição foi motivo de tristeza para Emir, e a ordem partiu de sua cunhada, Juíza da Comarca à época, Albanira Bemerguy, pois havia risco de desabamento e acidentes com transeuntes. Nas poesias sobre os “desencantos” de Santarém, Emir cita o Castelo, como em “Paixão reafirmada”: “...Do verbo usei o martelo/Em defesa do Castelo/Da Vera Paz, da cultura!/Eu brigo de peito aberto/mas quase nada conserto.../Já vou cansando, a esta altura...” (Bemerguy, 1987, p.30).

Ficha 18

Nº da fotografia: 18a



Data (ano): Não registrado.

Autor: Anônimo - acervo Balaio Santareno.

Localização: Praça da Matriz

Prédios/monumentos identificáveis: igreja Matriz de N.S. da Conceição, Cine Olímpia, praça da Matriz.

Tonalidade da imagem original: Preto e branco, com envelhecimento sépia

Elementos visíveis: Rio, arborização, céu, casarões, igreja, pessoas na praia, calçada, canoas.

Nº da fotografia: 18b



Data: 5 de junho de 2022

Autor: Lila Bemerguy

Localização: Praça da Matriz, avenida Tapajós.

Prédios/monumentos identificáveis: igreja Matriz de N.S. da Conceição, praça da Matriz.

Tonalidade da imagem original: preto e branco.

Elementos visíveis: Arborização, céu, pessoa na motocicleta, rua com asfalto, calçada, igreja, prédios, postes de energia, fios elétricos, carros, motocicleta

A praça da Matriz é tema de uma letra de Emir Bemerguy, musicada por Wilson Fonseca: “Ó minha velha, pequenina e linda, ó minha amada praça da Matriz...”, frase que nomeia uma das folhas do álbum. Na fotografia 18a, a “barraca da santa” estava em construção e ainda não havia a avenida Tapajós e o cais. Na praça e arredores é realizado o arraial de Nossa Senhora da Conceição, padroeira da cidade, no mês de dezembro.

Ficha 19

Nº da fotografia: 19a

**Data** (ano): Não registrado.**Autor:** Vidal Bemerguy - acervo Balaio Santareno.**Localização:** Trav. Siqueira Campos, esquina com a Rua Barão do Rio Branco.**Prédios/monumentos identificáveis:** Cine Olímpia.**Tonalidade da imagem original:** Preto e branco, com envelhecimento sépia, com inscrição “Santarém-Pará”.**Elementos visíveis:** Arborização, céu, rua com asfalto, escadaria, calçada, postes de energia, cartaz de cinema.

Nº da fotografia: 19b

**Data:** 9 de julho de 2021**Autor:** Lila Bemerguy**Localização:** Trav. Siqueira Campos, esquina com a Rua Barão do Rio Branco.**Prédios/monumentos identificáveis:** Prédio do antigo cinema Olímpia.**Tonalidade da imagem original:** preto e branco**Elementos visíveis:** Arborização, céu, pessoas na rua, rua com asfalto, calçada, prédios e edificações térreas, postes de energia, iluminação, corrimão de rampa, automóveis e motocicletas.

O Cine Olímpia foi um dos mais frequentados cinemas da cidade. Exibia muitos filmes de faroeste e *kung fu*, e de vez em quando, os “para maiores de 18 anos”. Por isso seu público era basicamente masculino, embora lembre de ter assistido ali filmes do Tarzan. Raul Loureiro, o proprietário, era “compadre” de Emir, e de vez em quando nos presenteava com ingressos para a família toda, especialmente de filmes religiosos, a exemplo de “Marcelino pão e vinho”, primeiro filme que vi no cinema. Passou por um incêndio, foi reformado, mas parou de exibir filmes no dia 4 de maio de 1986.

Ficha 20

Nº da fotografia: 20a

**Data (ano):** Não registrado**Autor:** Anônimo.**Localização** Trav. Siqueira Campos**Prédios/monumentos identificáveis:** Centro Recreativo.**Tonalidade da imagem original:** Preto e branco, com envelhecimento sépia, com manchas.**Elementos visíveis:** Arborização, céu, edificações, pessoas na rua, rua com asfalto, automóveis.

Nº da fotografia: 20b

**Data:** 9 de julho de 2021**Autor:** Lila Bemerguy**Localização:** Trav. Siqueira Campos**Prédios/monumentos identificáveis:** Centro Recreativo.**Tonalidade da imagem original:** preto e branco**Elementos visíveis:** Arborização, céu, rua com asfalto, calçada, postes de energia e iluminação, fios elétricos, automóveis, placa.

O Centro Recreativo era o clube frequentado pela tradicional família santarena, incluindo a minha. No carnaval, era o “baile das crianças”, e esperávamos ansiosas para passar ao “baile dos brotinhos”. Aos 15 anos, era o momento de enfrentar o “baile das debutantes” para apresentar as moças casadoiras à sociedade. Passou alguns anos fechado, foi reformado, e na atualidade é alugado para recepções.

Ficha 21

Nº da fotografia: 21a



Data (ano): 1950

Autor: Anônimo.

Localização: Praça da Matriz, orla.

Prédios/monumentos identificáveis: Usina de luz, Cine Olimpia.

Tonalidade da imagem original: Preto e branco, com envelhecimento sépia

Elementos visíveis: Rio, arborização, céu, pessoas na rua e calçada, edificações, rua, calçada, escadaria, barcos, canoas.

Nº da fotografia: 21b



Data: 17 de junho de 2022

Autor: Lila Bemerguy

Localização: Avenida Tapajós.

Prédios/monumentos identificáveis: porto.

Tonalidade da imagem original: preto e branco

Elementos visíveis: Arborização, céu, rio, pessoas na rua, rua com asfalto, calçada, prédios, postes de energia e iluminação, torres, barcos, carros, motocicletas.

O ponto de vista da imagem de 2022 é do alto de um prédio situado na avenida Tapajós, onde estava localizado o antigo Castelo. O proprietário me permitiu entrar e fotografar de um espaço exclusivo para a família. A visão do alto deixa ver a dimensão do aterro necessário para a avenida e calçada, e a permanente estrutura do porto da empresa Cargill ao fundo. Na imagem de 1950, vê-se a usina de Luz, que em 1960 foi adaptada para o funcionamento do mercado.

Ficha 22

Nº da fotografia: 22a

**Data** (ano): Não registrado**Autor:** Anônimo- Acervo Balaio Santareno.**Localização:** Orla, mercado próximo à praça da Matriz.**Prédios/monumentos identificáveis:** Mercado Modelo.**Tonalidade da imagem original:** Preto e branco, com envelhecimento sépia**Elementos visíveis:** Rio, casarões, arborização, céu, pessoas no mercado, escadaria, barcos.

Nº da fotografia: 22b

**Data:** 5 de junho de 2022**Autor:** Lila Bemerguy**Localização:** Av. Tapajós, Mercado Modelo.**Prédios/monumentos identificáveis:** Mercado, lojas.**Tonalidade da imagem original:** preto e branco**Elementos visíveis:** Arborização, céu, rua com asfalto, calçada, prédios térreos e de pavimentos, postes de energia e iluminação, torres, placas e letreiros.

Na fotografia do Balaio, a legenda registrada por Emir é “A área do Mercado Modelo, no mês de maio, antes de existir a avenida Tapajós”. O mercado ainda funciona, cercado de lojas, com venda de artigos diversos, e não mais peixe ou outros artigos de feira, que passaram ao Mercado 2000 e Mercado do Peixe, localizados mais adiante na avenida.

Ficha 23

Nº da fotografia: 23a

**Data (ano):** 1970**Autor:** Anônimo - acervo Balaio Santareno.**Localização:** área do largo da praça Rodrigues dos Santos.**Prédios/monumentos identificáveis:** Mercado Municipal**Tonalidade da imagem original:** Preto e branco, com envelhecimento sépia**Elementos visíveis:** Céu, pessoas em frente e ao redor do mercado, galpão do mercado, automóveis

Nº da fotografia: 23b

**Data:** 9 de julho de 2021**Autor:** Lila Bemerguy**Localização:** Mercado Municipal, praça Rodrigues dos Santos.**Prédios/monumentos identificáveis:** Mercado.**Tonalidade da imagem original:** preto e branco**Elementos visíveis:** Arborização, céu, pessoa no banco da praça, rua com asfalto, praça, parte do galpão do mercado, bancos de praça, automóveis.

Na legenda do Balaio Santareno, está identificada “A área do Mercado Municipal em 1970, ainda sem a praça Rodrigues dos Santos”. O largo onde seria construída a praça, que já foi Largo do Teatro, da Matriz, das Amendoeiras, das Missões, do Mercado, é o marco inicial, o “berço de Santarém”, como se refere Paulo Rodrigues dos Santos, o autor de “Tupailândia”. De acordo com os registros de Santos (1974), erguia-se ali a ocara-açu (terreiro grande), a “sala de visitas dos tupaius”.

Ficha 24

Nº da fotografia: 24a

**Data** (ano): 1970**Autor:** Anônimo- acervo Balaio Santareno.**Localização:** área do largo da praça Rodrigues dos Santos.**Prédios/monumentos identificáveis:** Mercado Municipal**Tonalidade da imagem original:** Preto e branco, com envelhecimento sépia**Elementos visíveis** Céu, pessoas na calçada, calçada, galpão do mercado e outras edificações, placas, automóveis.

Nº da fotografia: 24b

**Data:** 9 de julho de 2021**Autor:** Lila Bemerguy**Localização:** Praça Rodrigues dos Santos.**Prédios/monumentos identificáveis:** Praça**Tonalidade da imagem original:** preto e branco**Elementos visíveis:** Arborização, céu, pessoa na calçada, poste de energia e iluminação, bancos de praça.

De acordo com Santos (p.311, 1974) “depois das soturnas badaladas do sino grande da matriz, marcando as nove horas da noite, raro transeunte, sozinho, se atrevia a cortar a solidão do Largo deserto para alcançar o bairro da Aldeia e vice-versa. Aquilo ali era assombrado!”. Parte da praça, em janeiro de 2022, foi destruída pela prefeitura, as árvores retiradas e derrubadas, para construir um “Camelódromo”, atualmente embargado judicialmente. No local foram encontrados vestígios de cerâmica indígena e ossos humanos.

Ficha 25

Nº da fotografia: 25a

**Data (ano):** 1950**Autor:** Vidal Bemerguy - acervo Balaio Santareno.**Localização:** Praça do Centenário**Prédios/monumentos identificáveis:** Coreto**Tonalidade da imagem original:** Preto e branco, com envelhecimento sépia**Elementos visíveis:** Arborização, céu, calçada, rua pavimentada, automóvel

Nº da fotografia: 25b

**Data:** 27 de maio de 2022**Autor:** Lila Bemerguy**Localização:** Praça do Centenário**Prédios/monumentos identificáveis:** Coreto.**Tonalidade da imagem original:** preto e branco**Elementos visíveis:** Arborização, céu, rua com asfalto, casas, calçada, postes de energia, bancos de praça, automóveis.

A Praça do Centenário, construída em homenagem ao centenário da elevação de Santarém à categoria de cidade, em 1976, embora mal cuidada, é bonita e arborizada. Tem canhões, coreto, e no centro um fosso onde ficavam jacarés e jabutis. Na minha infância, era um bom e divertido passeio ir “ver os jacarés” e tomar sorvete. Ali também há a estátua O Jornaleiro, de Laurimar Leal, e a igreja de São Raimundo, ainda com traços originais. Era o local de fim das minhas saídas para fotografar, com sombra e um respiro de que nem tudo é feio.