



**Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação Doutorado em Planejamento  
Territorial e Desenvolvimento Social**

**FERNANDO BARRETO NUNES FILHO**

**UM OLHAR PARA A CIDADE DE SALVADOR PELAS LENTES DO  
CINEMA: ELEMENTOS MORFOLÓGICOS E SIMBÓLICOS**

**Salvador**

**2019**

**FERNANDO BARRETO NUNES FILHO**

**Texto apresentado à banca de doutoramento realizada no Programa de Pós-graduação em Planejamento Territorial e Desenvolvimento Social, da Universidade Católica do Salvador, apresentada como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor.**

**Orientação: Prof. Dr. Pedro de Almeida Vasconcelos**

**Salvador**

**2019**

Ficha Catalográfica. UCSal. Sistema de Bibliotecas

N972 Nunes Filho, Fernando Barreto

Um olhar para a cidade de Salvador pelas lentes do cinema:  
elementos morfológicos e simbólicos / Fernando Barreto Nunes Filho.  
-- Salvador, 2019.  
270 f.

Tese (Doutorado) - Universidade Católica do Salvador. Pró-Reitoria de  
Pesquisa e Pós-Graduação. Doutorado em Planejamento Territorial e  
Desenvolvimento Social.

Orientador: Prof<sup>o</sup>. Dr. Pedro de Almeida Vasconcelos

1. Ambiente urbano. 2. Morfologia urbana 3. Imagem urbana I.  
Universidade Católica do Salvador. Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-  
Graduação II. Vasconcelos, Pedro de Almeida – Orientador III. Título

CDU711.41:778.53(813.8)

TERMO DE APROVAÇÃO


**FERNANDO BARRETO NUNES FILHO**


UM OLHAR PARA A CIDADE DE SALVADOR PELAS LENTES DO CINEMA:  
ELEMENTOS MORFOLÓGICOS E SIMBÓLICOS

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de  
Doutor em Planejamento Territorial e Desenvolvimento Social.

Salvador, 23 de setembro de 2019.

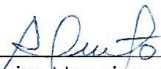
Banca Examinadora:

  
\_\_\_\_\_  
Pedro de Almeida Vasconcelos  
Orientador – UCSal

  
\_\_\_\_\_  
Silvana Sá de Carvalho  
Examinadora interna – UCSal

  
\_\_\_\_\_  
Liliane Vasconcelos de Jesus  
Examinadora interna - UCSal

  
\_\_\_\_\_  
Marcelo Chamusca  
Examinador externo – VNI Comunicação Estratégica e Digital

  
\_\_\_\_\_  
Alberto Freire Nascimento  
Examinador externo – FTC

Ao meu pai Fernando  
A minha mãe Rina  
A minha esposa Maiesse  
Aos meus filhos Felipe e Thiago

E a Helena que chegou para alegrar à família

## AGRADECIMENTOS

A elaboração de uma tese, de forma simultânea com o exercício de uma atividade profissional, constitui-se um desafio, o qual em muitos casos, conduz à desistência, após algumas tentativas infrutíferas de compatibilização de interesses; em nosso caso estivemos próximos do limite. Sem o apoio e o incentivo de familiares, amigos e professores, estaríamos reforçando as estatísticas de estudos não concluídos. Devemos, pois, alguns agradecimentos aos que nos ajudaram ao longo desses anos.

O professor Pedro Vasconcelos, solidário nos momentos mais difíceis, garantiu a conclusão desse trabalho. A professora Silvana Sá de Carvalho, grato pela ajuda clara, precisa e fraterna; aos demais membros da banca, ao professor Alberto Freire pelas orientações na área de cinema, ao longo da elaboração deste trabalho; aos professores Liliane Vasconcelos e Marcelo Chamuska, por suas valiosas contribuições no momento da qualificação. Aos coordenadores do programa de Pós-graduação em Planejamento Territorial e Desenvolvimento Social, professor Sylvio Bandeira (in memoriun) e Laila Mourad; aos professores do programa e em especial ao professor Amilcar Baiard, a professora Cristina Alencar e a professora Maria Helena Flexor.

Ao coordenador Antônio Sergio Ramos da Silva, e aos colegas do Núcleo Docente Estrutural (NDE) do curso de Engenharia Civil, pelo apoio durante o curso.

Agradeço a Universidade Católica do Salvador (UCSAL), pela implantação de incentivo à qualificação através da bolsa Strico Sensu.

De forma carinhosa, a Maiesse, não somente pela convivência de longas datas, mas principalmente pelo que representa na minha vida.

## RESUMO

A cidade e o cinema, realidade e fantasia. Duas dimensões, uma física (geográfica) e outra simbólica, são os fios condutores da investigação do olhar do cinema para a cidade de Salvador. O físico e o simbólico estiveram juntos desde os primeiros assentamentos urbanos: a segurança das muralhas e dos telhados, e a proteção dos Deuses. As lentes cinematográficas conseguem colocar em foco essas duas dimensões, em uma cidade histórica de “dois andares”, implantada defensivamente em uma escarpa sobre uma ampla baía, que se transformou em uma metrópole desigual, mas permanece com uma forte religiosidade e uma propensão para festas? O objetivo deste trabalho é investigar a representação cinematográfica da cidade de Salvador, através do reconhecimento de elementos morfológicos e simbólicos desta cidade na composição das imagens de um conjunto de filmes que utilizou a cidade como cenário. Os objetivos específicos são os seguintes: a) efetuar uma revisão bibliográfica que forneça uma análise da imagem urbana, juntamente com a contribuição dos elementos morfológicos e simbólicos desta imagem, e da sua relação com a percepção da qualidade do ambiente urbano; b) estudar a evolução urbana de Salvador, descrevendo as principais transformações ocorridas, que resultaram na simultaneidade de formas com características urbanas diferenciadas: a histórica, com dois andares; a moderna; a periférica desigual; a metrópole, dividida pelo metrô; c) descrever as formas de representação das cidades no cinema; d) Investigar a presença de elementos morfológicos e simbólicos nas imagens cinematográficas de um conjunto de filmes pré-selecionados. O critério adotado para a escolha destes filmes foi a utilização da cidade como cenário e a identificação dos personagens com o espaço; a amostra está composta por: os documentários *Entre o mar e o tendal* (1953) e *Vadiação* (1954), de Alexandre Robatto Filho; *A grande feira* (1961), de Roberto Pires; *Tenda dos milagres* (1977), de Nelson Pereira dos Santos; *Esses moços* (2008), de José Araripe Jr; *Estranhos* (2009), de Paulo Alcântara; *Trampolim do Forte* (2010), de João Rodrigo Mattos; *Jardim das folhas sagradas* (2011), de Pola Ribeiro.

Palavras-chave: Cidade. Cinema. Salvador no Cinema. Elementos Morfológicos.

## ABSTRACT

The city and the cinema, reality and fantasy. Two dimensions, one physical (geographical) and one symbolic, are the conducting threads in the investigation of the look of cinema for the city of Salvador. The physical and the symbolic have been together since the first urban settlements: the safety of the walls and roofs, and the protection of the Gods. Can cinematic lenses bring these two dimensions into focus in a historic “two-floor” city? Set defensively on an escarpment over a wide bay, Salvador has turned into an unequal metropolis but remains with a strong religiosity and a propensity for parties. The objective of this work is to investigate the cinematic representation of Salvador, through the recognition of morphological and symbolic elements from this city in the composition of the images of a set of films that used the city as a scenario. The specific objectives are as follows: a) to carry out a bibliographic review that provides an analysis of the urban image, together with the contribution of the morphological and symbolic elements of this image, and its relation to the perception of the quality of the urban environment; b) study the urban evolution of Salvador, describing the main transformations that occurred, which resulted in the simultaneity of forms with differentiated urban characteristics: the historical one, with two floors; the modern one; the unequal city outskirts; the metropolis divided by the subway; c) describe the forms of representation of cities in the cinema; d) To investigate the presence of morphological and symbolic elements in the cinematographic images of a set of pre-selected films. The criterion adopted for the choice of these films was the use of the city as a setting and the identification of the characters with the space; The sample consists of: '*Entre o mar e o tendal*' (1953) and '*Vadiação*' (1954), by Alexandre Robatto Filho; '*A grande feira*' (1961), by Roberto Pires; '*Tenda dos milagres*' (1977), by Nelson Pereira dos Santos; '*Esses moços*' (2008), de José Araripe Jr; '*Estranhos*' (2009), by Paulo Alcântara; '*Trampolim do Forte*' (2010), by João Rodrigo Mattos; '*Jardim das folhas sagradas*' (2011), by Pola Ribeiro.

KEY WORDS: City. Cinema. Salvador in Cinema. Morphological Elements

## LISTA DE FIGURAS

|   |     |
|---|-----|
| Figura 01 Teotihuacán, vista aérea  | 32  |
| Figura 02 Madurai, plano da área central  | 33  |
| Figura 03 Ligação entre qualidade de ambientes                                  | 54  |
| Figura 04 Melbourn (Austrália), antes e depois                                  | 55  |
| Figura 05 Rio em Arhus, Dinamarca, antes e depois                               | 56  |
| Figura 06 Espaço de transição   | 57  |
| Figura 07 Campo social de visão   | 59  |
| Figura 08 Comunicação na edificação e a movimentação da rua                     | 60  |
| Figura 09 Dubai uma cidade para carros (100 km/h)                               | 61  |
| Figura 10 A cidade ao nível dos olhos doze critérios de qualidade.              | 73  |
| Figura 11 Moscou sendo “dublada” por Budapest                                   | 84  |
| Figura 12 Pescadores a beira da praia   | 95  |
| Figura 13 Mães de Santo em cerimônia religiosa                                  | 95  |
| Figura 14 Zé com sua cruz ao lado do padre                                      | 96  |
| Figura 15 Fiéis católicas entrando na igreja e as do candomblé ficando na porta | 96  |
| Figura 16 A multidão ao redor de Zé, morto ao lado da sua cruz                  | 97  |
| Figura 17 Rufino chegando a Salvador  | 97  |
| Figura 18 Interior da Igreja de São Francisco                                   | 98  |
| Figura 19 Protagonista a beira do mar da barra                                  | 98  |
| Figura 20 Sonho do protagonista de voo pela cidade                              | 99  |
| Figura 21 Barco dos personagens chegando a Salvador                             | 99  |
| Figura 22 Elevador Lacerda e a Baía de Todos os Santos                          | 100 |
| Figura 23 Deco, Naldinho e Karinna aos pés da Baía de Todos os Santos           | 100 |
| Figura 24 Personagens no interior do Mercado Modelo                             | 101 |
| Figura 25 Bloco de Carnaval em cena final do filme                              | 101 |
| Figura 26 Garotos no Trapiche aonde vivem                                       | 102 |
| Figura 27 Pedro Bala na festa de Iemanjá  | 102 |
| Figura 28 Planta da cidade do Salvador  | 105 |
| Figura 29 Evolução urbana da cidade do Salvador. (BA) 1959                      | 108 |
| Figura 30 Destaque do primeiro mapa de Salvador (BA) 1612                       | 110 |
| Figura 31 Pelourinho Salvador (BA)  | 112 |
| Figura 32 Salvador, 1624  | 113 |
| Figura 33 Ilustração de Salvador de 1696  | 114 |

|   |     |
|---|-----|
| Figura 34 Salvador 1714   | 114 |
| Figura 35 Salvador de 1860 – “Mappa Topographica da cidade de S. Salvador”                        | 115 |
| Figura 36 Mercado Popular de águas de meninos Salvador (maio de 1952)                             | 116 |
| Figura 37 Pelourinho em Salvador (BA)   | 117 |
| Figura 38 Ladeira da Montanha Salvador (BA) Década de 1950  | 118 |
| Figura 39 Comércio da Cidade Alta – Salvador (BA)   | 121 |
| Figura 40 O centro e suas funções Salvador (BA)   | 122 |
| Figura 41 Sistema Radioconcêntrico de Salvador (BA)   | 124 |
| Figura 42 Esquema as unidades de vizinhança, em formato de “trevo de quatro folhas” Salvador (BA) | 125 |
| Figura 43 Av. Centenário Salvador (BA)  | 126 |
| Figura 44 Av. Vasco da Gama Salvador (BA)   | 126 |
| Figura 45 Viaduto da Federação 1969 Salvador (BA)   | 126 |
| Figura 46 Túnel Américo Simas Salvador (BA) 2009  | 127 |
| Figura 47 Imagens das aberturas das Avenidas de Vale Salvador (BA)                                | 128 |
| Figura 48 Av. Cardeal da Silva Salvador (BA)  | 128 |
| Figura 49 Arco da Federação Salvador (BA)   | 129 |
| Figura 50 Moderno Viaduto Salvador (BA)   | 129 |
| Figura 51 Rua Chile em 1952 Salvador (BA)   | 130 |
| Figura 52 Rua Chile 1970 Salvador (BA)  | 130 |
| Figura 53 Antiga fachada de vidro do Iguatemi – Salvador (BA)                                     | 133 |
| Figura 54 Via Expressa Baía de Todos os Santos Salvador (BA)                                      | 136 |
| Figura 55 Imagem da Rótula do Abacaxi Salvador (BA) 2013  | 137 |
| Figura 56 Mapa das vias que configuram a Rotula do Abacaxi, Salvador (BA), 2013                   | 137 |
| Figura 57 Imagem da Avenida Luiz Eduardo Magalhaes Salvador (BA)                                  | 138 |
| Figura 58 Avenida 29 de Março liga Orla a BR 324 Salvador (BA) 2019                               | 138 |
| Figura 59 Mapa das linhas do metrô Salvador (BA) 2019   | 139 |
| Figura 60 Estação do metrô, Salvador (BA) 2018  | 139 |
| Figura 61 Funções do Centro de Salvador (BA)  | 142 |
| Figura 62 Cidade do Salvador – Ocupação do Espaço, 1959   | 143 |
| Figura 63 Bairro do Uruguai Salvador (BA)   | 146 |
| Figura 64 Transporte Ferroviário urbano da Grande Salvador (BA)                                   | 147 |
| Figura 65 O porto dos saveiros e a rampa do Mercado   | 149 |
| Figura 66 Terreiro de Jesus Salvador (BA)   | 150 |
| Figura 67 Rua Chile Salvador (BA)   | 153 |

|   |     |
|---|-----|
| Figura 68 Corredor da Vitória Salvador (BA), década de 1880             | 154 |
| Figura 69 Bairro da Barra Salvador (BA) 1952                            | 155 |
| Figura 70 Igreja de Santo Antônio Salvador (BA) 1952                    | 155 |
| Figura 71 Farol da Barra Salvador (BA) 1952                             | 156 |
| Figura 72 Praia de Itapuã Salvador (BA) 19--                            | 156 |
| Figura 73 Lagoa do Abaeté Salvador (BA) 2019                            | 157 |
| Figura 74 Lavagem do Bonfim 1860 Salvador (BA)                          | 158 |
| Figura 75 Rampa do mercado modelo Salvador (BA)                         | 159 |
| Figura 76 Baixa dos Sapateiros Salvador (BA) 1930                       | 160 |
| Figura 77 Estrada da Liberdade Salvador (BA) 1930                       | 160 |
| Figura 78 Alagados Salvador (BA)  | 161 |
| Figura 79 Cartaz do Filme Entre o Mar e o Tendam 1952                   | 162 |
| Figura 80 Documentário Entre o Mar e o Tendam                           | 163 |
| Figura 81 Praia dos Jardins dos namorados                               | 163 |
| Figura 82 Dunas na praia e o Mar  | 164 |
| Figura 83 Casa de Pescadores e o banho de Mar                           | 165 |
| Figura 84 Lagoa do Abaeté   | 165 |
| Figura 85 Homens de Ébano   | 166 |
| Figura 86 Atadores  | 166 |
| Figura 87 Elementos dos Atadores  | 167 |
| Figura 88 Mergulhadores voltando do mar                                 | 167 |
| Figura 89 Mestre Veiga com seu apito e as fitas com as cores de lemanjá | 168 |
| Figura 90 Mandam um sinal da Jangada                                    | 168 |
| Figura 91 Pescadores tirando a rede do mar e a rede cheia de peixe      | 169 |
| Figura 92 O peixe sendo levado pelos pescadores                         | 169 |
| Figura 93 O pagamento dos pescadores e o fim da pescaria                | 170 |
| Figura 94 Farol de Itapuã   | 170 |
| Figura 95 Cartaz do Filme Vadiação 1954                                 | 171 |
| Figura 96 Documentário Vadiação   | 172 |
| Figura 97 Berimbau  | 173 |
| Figura 98 O Berimbau  | 173 |
| Figura 99 Dança de capoeira na praia                                    | 174 |
| Figura 100 Entrada do mestre  | 174 |
| Figura 101 O berimbau e a roda de capoeira                              | 175 |
| Figura 102 Mulheres e homens assistindo a capoeira                      | 175 |

|   |     |
|---|-----|
| Figura 103 Todos juntos no final da roda de capoeira                            | 175 |
| Figura 104 Cartaz do filme A Grande Feira                                       | 176 |
| Figura 105 Sequência Cena inicial: Elevador Lacerda, Praça Cairu                | 177 |
| Figura 106 e 107 Rampa do Mercado   | 178 |
| Figura 108 e 109 Cenas do filme   | 178 |
| Figura 110 e 111 Cenas do filme   | 179 |
| Figura 112 A Grande Feira   | 179 |
| Figura 113 a 118 Cenas do filme   | 180 |
| Figura 119 – Cabaré do Zazá   | 181 |
| Figura 120 Sequência de abertura: um cordel sobre os tubarões devorando a feira | 182 |
| Figura 121 Ilustrações do cordel  | 182 |
| Figura 122 Santuário junto à capela   | 183 |
| Figura 123 Maria visita a filha   | 183 |
| Figura 124 Bar de Pedro, resultado do “bicho’                                   | 183 |
| Figura 125 Cabaré de Zazá, cotação do dólar                                     | 183 |
| Figura 126 Ricardo compra o cordel  | 184 |
| Figura 127 Ricardo atravessa a Praça Caíru                                      | 184 |
| Figura 128 Ricardo no bar de Pedro  | 185 |
| Figura 129 Maria no bar de Pedro  | 185 |
| Figura 130 Plano final: Elevador Lacerda  | 186 |
| Figura 131 Panorâmica do filme, 1961  | 187 |
| Figura 132 Feira de Água dos Meninos, 1957                                      | 187 |
| Figura 133 Roni retorna do hospital   | 188 |
| Figura 134 Maria no Colégio das Irmãs Dorotéias                                 | 188 |
| Figura 135 Cartaz Tenda dos Milagres de 1977                                    | 189 |
| Figura 136 Tenda dos Milagres 1977  | 190 |
| Figura 137 Baianas entrando na festa  | 190 |
| Figura 138 Calçada com ambulantes, baianas e muitas pessoas                     | 191 |
| Figura 139 Ligeireza conversando com sua tia                                    | 191 |
| Figura 140 Pedro Arcanjo minutos antes de morrer                                | 192 |
| Figura 141 e 142 Ligeireza dando informações sobre Pedro Arcanjo                | 192 |
| Figura 143 Faculdade de Medicina da Bahia -Salvador (BA) s/d                    | 193 |
| Figura 144 Faculdade de Medicina da Universidade da Bahia, Salvador (BA) [19--] | 193 |

|   |     |
|---|-----|
| Figura 145 Faculdade de Medicina da Universidade da Bahia, Salvador (BA) [s/d]      | 194 |
| Figura 146 Faculdade de Medicina da UFBA e Largo do Terreiro de Jesus               | 194 |
| Figura 147 Igreja de Nossa Senhora de Monte Serrat e Pedro Arcanjo com a finlandesa | 195 |
| Figura 148 Solar do Unhão e Pedro Arcanjo com a Finlandesa no Solar do Unhão        | 195 |
| Figura 149 Pedro Arcanjo com a Finlandesa   | 196 |
| Figura 150 a 153 Enterro de Pedro Arcanjo   | 196 |
| Figura 154 Dança no Candomblé   | 197 |
| Figura 155 Visita ao Candomblé e Imagens dos Santos                                 | 198 |
| Figura 156 Mãe de Santo do Candomblé, Tambor e recebendo a benção                   | 199 |
| Figura 157 Secretário de polícia assistindo o carnaval                              | 199 |
| Figura 158 Desfile dos grupos afoxés e negros em Salvador                           | 199 |
| Figura 159 Chefe de polícia no leito de morte                                       | 199 |
| Figura 160 Pedro Arcanjo no Altar em seu quarto e a finlandesa indo embora          | 200 |
| Figura 161 Entrevistas 1  | 200 |
| Figura 162 Entrevistas 2  | 201 |
| Figura 163 Entrevistas 3  | 201 |
| Figura 164 Dança e música no candomblé  | 202 |
| Figura 165 A polícia invade o terreiro de candomblé                                 | 202 |
| Figura 166 Manoel e hora em que Manoel leva um tiro pelas costas                    | 202 |
| Figura 167 Incêndio do candomblé  | 203 |
| Figura 168 Mãe de Santo fala com Pedro Arcanjo                                      | 203 |
| Figura 169 Dança no Candomblé   | 204 |
| Figura 170 Delegado volta ao Candomblé para fechar mais uma vez                     | 204 |
| Figura 171 Cortejo de Dois de Julho Salvador (BA)                                   | 205 |
| Figura 172 Cartaz do filme Esses Moços 2004   | 206 |
| Figura 173 Abertura: as esperanças dos moços  | 207 |
| Figura 174 Final: imagem visual ou foto na parede?                                  | 207 |
| Figura 175 A cidade de dois andares   | 208 |
| Figura 176 Baía de Itapagipe  | 208 |
| Figura 177 Trajeto Ferry Boat – Praça Marechal Deodoro                              | 209 |
| Figura 178 Praça Riachuelo com monumento  | 209 |
| Figura 179 Avenida Jequitaia  | 209 |
| Figura 180 Percurso de trem   | 210 |

|  |     |
|--|-----|
| Figura 181 Conflito com grupo de meninos                               | 210 |
| Figura 182 Instituto de Cacau, ao fundo                                | 210 |
| Figura 183 Locações  | 211 |
| Figura 184 A casa de Diomédés em Periperi                              | 211 |
| Figura 185 A tranquilidade do Subúrbio                                 | 211 |
| Figura 186 Briga de meninos de rua                                     | 212 |
| Figura 187 O fascínio da Cidade Alta                                   | 212 |
| Figura 188 Darlene corre para Cidade Alta                              | 212 |
| Figura 189 O trem leva Daiane para o subúrbio                          | 212 |
| Figura 190 Ponte S. João no Subúrbio                                   | 213 |
| Figura 191 Panorâmica da região do Comércio                            | 213 |
| Figura 192 Estação da Calçada e Largo da Calçada                       | 213 |
| Figura 193 Cartaz do filme Estranhos (2009)                            | 215 |
| Figura 194 Luís recita uma poesia doido dança                          | 217 |
| Figura 195 Imagens ao longo da Baía de Todos os Santos                 | 217 |
| Figura 196 Imagens aéreas do Bairro de Alagados                        | 218 |
| Figura 197 Casas de Palafitas  | 218 |
| Figura 198 Trem do Subúrbio  | 220 |
| Figura 199 O bairro e a Ponte São João                                 | 221 |
| Figura 200 Imagens do subúrbio   | 221 |
| Figura 201 Luís aborda Flor na Estação da Lapa                         | 222 |
| Figura 202 Flor na Floricultura no largo                               | 222 |
| Figura 203 Procissão de Santa Barbara no Pelourinho Salvador (BA) 2018 | 223 |
| Figura 204 Imagens de Orixás, colares e loja que vende imagens         | 224 |
| Figura 205 Luís caminhando   | 224 |
| Figura 206 Ambulante   | 225 |
| Figura 207 Elevador Lacerda  | 225 |
| Figura 208 Praça Castro Alves  | 226 |
| Figura 209 Praça Campo Grande  | 226 |
| Figura 210 Cartaz Trampolim do Forte 2010                              | 227 |
| Figura 211 Téo e Feliz no trampolim                                    | 228 |
| Figura 212 Felizardo em saltos do Trampolim                            | 228 |
| Figura 213 Porto da Barra  | 229 |
| Figura 214 Praia do Porto da Barra                                     | 229 |
| Figura 215 Felizardo com sua caixa de picolé                           | 230 |

|   |     |
|---|-----|
| Figura 216 Forte de Santa Maria                                       | 230 |
| Figura 217 Praia do Farol da Barra                                    | 231 |
| Figura 218 Praia do Porto da Barra                                    | 231 |
| Figura 219 Déo pulando do Trampolim e a Travessia Salvador Mar Grande | 232 |
| Figura 220 Estação da Lapa  | 232 |
| Figura 221 Menino de rua sendo atacado por policial                   | 232 |
| Figura 222 As Meninas   | 233 |
| Figura 223 Meninos se encontram no Trampolim                          | 233 |
| Figura 224 Meninos dormem ao relento                                  | 234 |
| Figura 225 Hospital Universitário da Bahia Salvador (BA) 2010         | 234 |
| Figura 226 Déo montando plano para matar Tadeu                        | 235 |
| Figura 227 Pôr do Sol no Porto da Barra                               | 235 |
| Figura 228 Feliz no Trampolim no mar da Baía de Todos os Santos       | 236 |
| Figura 229 Travessia na lancha  | 236 |
| Figura 230 Mercado Modelo e Elevador Lacerda                          | 237 |
| Figura 231 Praça Castro Alves   | 237 |
| Figura 232 Praça do Campo Grande                                      | 238 |
| Figura 233 Carrinho de Café   | 238 |
| Figura 234 Mercado Modelo   | 239 |
| Figura 235 Meninos no calçadão da Barra e o Farol da Barra            | 239 |
| Figura 236 Baiana de Acarajé  | 240 |
| Figura 237 Bonfim, diante de dois caminhos                            | 242 |
| Figura 238 Cartaz do Filme Jardim das Folhas Sagradas                 | 243 |
| Figura 239 A e B Cotidiano comunitário no terreiro                    | 244 |
| Figura 240 Disposição espacial das casas                              | 244 |
| Figura 241 Contraposição entre o espaço religioso e o espaço urbano   | 245 |
| Figura 242 A e B Percurso terreiro-escritório, avenida Bonocô         | 245 |
| Figura 243 A e B Salvador metropolitana e periférica                  | 246 |
| Figura 244 A e B Salvador periférica                                  | 246 |
| Figura 245 A e B Localização fílmica do terreiro                      | 247 |
| Figura 246 A e B A participação do metrô                              | 247 |
| Figura 247 O Dique do Tororó e a antiga Fonte Nova                    | 248 |
| Figura 248 Árvore Sagrada   | 249 |
| Figura 249 A e B Símbolo do Orixá Ossain                              | 249 |
| Figura 250 Jogo de búzios   | 250 |

|   |     |
|---|-----|
| Figura 251 Confecção do colar de contas               | 250 |
| Figura 252 Sacrifício do animal                       | 250 |
| Figura 253 Banho de Folhas                            | 250 |
| Figura 254 Manchete do jornal: realidade ou ficção    | 251 |
| Figura 255 A e B Mobilização popular X ordem judicial | 252 |
| Figura 256 A e B A violência do poder                 | 252 |

### **LISTA DE TABELAS**

|                               |     |
|-------------------------------|-----|
| Tabela 1 Aumento Populacional | 123 |
|-------------------------------|-----|

### **LISTA DE QUADROS**

|   |    |
|---|----|
| Quadro 1 Distâncias curtas – longas                 | 58 |
| Quadro 2 A produção de Alexandre Robatto Filho      | 88 |
| Quadro 3 Produções de 1950                          | 90 |
| Quadro 4 Ciclo baiano de cinema- filmes e diretores | 92 |

### **LISTA DE GRÁFICOS**

|  |     |
|--|-----|
| Gráfico 01 Aumento populacional de Salvador (BA) | 123 |
|--|-----|

### **LISTA DE MAPAS**

|   |     |
|---|-----|
| Mapa 1 Padrões de crescimento espacial da população – Salvador, 1991-2010 | 131 |
| Mapa 2 Ocupação Urbana Atual: Etapa Metroviária                           | 140 |
| Mapa 3 Praias do Subúrbio   | 161 |
| Mapa 4 Região de Alagados   | 219 |
| Mapa 5 com a linha férrea do Trem do Subúrbio                             | 220 |

## SUMÁRIO

|   |    |
|---|----|
| <b>1 INTRODUÇÃO</b>   | 20 |
| <b>2 A IMAGEM DA CIDADE: ELEMENTOS MORFOLÓGICOS E SIMBÓLICOS</b>                  | 28 |
| 2.1 DO INÍCIO SIMBÓLICO ÀS TRANSFORMAÇÕES CONTEMPORÂNEAS                          | 28 |
| <b>2.1.1 Primeiros assentamentos: disposições espaciais e simbólicas</b>          | 28 |
| <b>2.1.2 As muralhas e a forma monumental: segurança física e espiritual</b>      | 34 |
| <b>2.1.3 As transformações da cidade moderna</b>                                  | 37 |
| 2.2 IMAGEM E QUALIDADE DO AMBIENTE URBANO   | 41 |
| <b>2.2.1 As relações entre o sujeito e o espaço</b>                               | 41 |
| <b>2.2.2 A imagem urbana e qualidade (a leitura física e simbólica da cidade)</b> | 46 |
| <b>2.2.3 Conteúdos simbólicos</b>   | 48 |
| 2.3 ELEMENTOS MORFOLÓGICOS  | 50 |
| <b>2.3.1 A qualidade da forma urbana</b>  | 50 |
| 2.3.1.1 Percepção urbana: Kevin Lynch e a boa forma da cidade                     | 51 |
| 2.3.1.2 Comportamento ambiental Jan Gehl e a cidade para pessoas                  | 53 |
| <b>2.3.2 Escalas e dimensões da forma urbana</b>                                  | 57 |
| <b>2.3.3 Elementos morfológicos</b>   | 61 |
| 2.4 DIMENSÕES DA QUALIDADE DA FORMA URBANA  | 67 |
| <b>2.4.1 Identidade e reconhecimento</b>  | 67 |
| <b>2.4.2 Estrutura: os percursos e os pontos relevantes</b>                       | 70 |
| <b>2.4.3 Dimensão humana</b>  | 72 |
| <b>3 A REPRESENTAÇÃO DA CIDADE NO CINEMA</b>                                      | 74 |
| 3.1 A FORMA DO FILME  | 74 |
| <b>3.1.1 A relação do espaço no cinema</b>  | 74 |
| <b>3.1.2 Procedimentos de expressão fílmicos</b>                                  | 75 |
| 3.2 A CIDADE NO CINEMA  | 78 |
| <b>3.2.1 As formas de representação da cidade</b>                                 | 78 |
| <b>3.2.2 A capacidade de reconhecimento</b>                                       | 82 |
| 3.3 ANÁLISE FÍLMICA:  | 84 |
| 3.4 A CIDADE DE SALVADOR E O CINEMA   | 87 |
| <b>3.4.1 Os diferentes períodos do cinema baiano</b>                              | 87 |

|  |     |
|--|-----|
| <b>3.4.2 Salvador como cenário</b>                                     | 94  |
| <b>4 SALVADOR UMA CIDADE DE DOIS ANDARES TRANSFORMADA EM METRÓPOLE</b> | 103 |
| 4.1 POSIÇÃO GEOGRÁFICA E SÍTIO DE SALVADOR                             | 103 |
| 4.2 OS DIFERENTES PERÍODOS   | 106 |
| 4.3 A CIDADE HISTÓRICA: UM REFLEXO DE LISBOA                           | 109 |
| 4.4 A CIDADE MODERNA: AS TRANSFORMAÇÕES DEPOIS DE SEABRA               | 118 |
| <b>4.4.1 As transformações EPUCS</b>                                   | 122 |
| 4.5 CONFORMA-SE A METRÓPOLE: O METRÔ DIVIDE A CIDADE                   | 132 |
| <b>4.5.1 Um novo centro</b>  | 132 |
| 4.6 A CIDADE PERIFÉRICA: DESIGUAL                                      | 141 |
| 4.7 MISTERIOS DE UMA ROMA NEGRA  | 148 |
| <b>4.7.1 Cidade Alta</b>   | 151 |
| <b>4.7.2 Cidade Baixa</b>  | 157 |
| <b>5 A REPRESENTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE SALVADOR</b>                   | 162 |
| 5.1 ALEXANDRE ROBATO – UM OLHAR PRECURSOR                              | 162 |
| <b>5.1.1 Entre o mar e o tendal</b>                                    | 162 |
| 5.1.1.1 Sobre o filme e o cineasta                                     | 162 |
| 5.1.1.2 Elementos morfológicos   | 163 |
| 5.1.1.3 Elementos simbólicos   | 165 |
| 5.1.1.4 O olhar de “Entre o Mar e o Tendal”                            | 170 |
| <b>5.1.2 Vadição</b>   | 171 |
| 5.1.2.1 Sobre o filme e o cineasta                                     | 171 |
| 5.1.2.2 Elementos simbólicos   | 172 |
| 5.2 A GRANDE FEIRA (1961)  | 176 |
| <b>5.2.1 Sobre o filme e o cineasta</b>                                | 176 |
| <b>5.2.2 Elementos morfológicos</b>                                    | 177 |
| <b>5.2.3 Elementos simbólicos</b>                                      | 181 |
| <b>5.2.4 Um olhar sobre da Feira de Água dos Meninos para Salvador</b> | 186 |
| 5.3 “TENDA DOS MILAGRES”   | 189 |
| <b>5.3.1 Sobre o filme e o cineasta</b>                                | 189 |
| <b>5.3.2 Elementos morfológicos</b>                                    | 192 |
| <b>5.3.3 Elementos simbólicos</b>                                      | 196 |
| <b>5.3.4 Um olhar de Tenda dos Milagres para Salvador</b>              | 205 |

|   |     |
|---|-----|
| 5.4 “ESSES MOÇOS”:TRANSFORMAÇÕES NO COMÉRCIO (CIDADE BAIXA) | 206 |
| 5.4.1 Sobre o filme e o cineasta                            | 206 |
| 5.4.2 Elementos morfológicos                                | 208 |
| 5.4.3 Elementos simbólicos                                  | 211 |
| 5.4.4 Um olhar para a Cidade Baixa                          | 212 |
| 5.5 ESTRANHOS   | 215 |
| 5.5.1 Sobre o filme e o cineasta                            | 215 |
| 5.5.2 Elementos morfológicos                                | 217 |
| 5.5.3 Elementos simbólicos                                  | 223 |
| 5.5.4 Um olhar de Estranhos para Salvador                   | 225 |
| 5.6 TRAMPOLIM DO FORTE                                      | 227 |
| 5.6.1 Sobre o filme e o cineasta                            | 227 |
| 5.6.2 Elementos morfológicos                                | 229 |
| 5.6.3 Elementos simbólicos                                  | 232 |
| 5.6.4 Um olhar de Trampolim do Forte para Salvador          | 236 |
| 5.7 JARDIM DAS FOLHAS SAGRADAS (2011)                       | 241 |
| 5.7.1. Sobre o filme e o cineasta                           | 241 |
| 5.7.2 Locações, percursos e pontos de referência            | 243 |
| 5.7.3 Elementos simbólicos                                  | 249 |
| 5.7.4 Um olhar para a intolerância religiosa                | 251 |
| <br>  |     |
| 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS                                      | 253 |
| <br>  |     |
| REFERÊNCIAS   | 258 |

## 1 INTRODUÇÃO

Ao descrever para o Grande Khan a cidade de Cecília, o viajante Marco Polo explicita a força sedutora que a cidade exercia naqueles tempos remotos: “O homem que cavalga longamente por terrenos selváticos sente o desejo de uma cidade”. (CALVINO, 2003, p. 12) Este poderia ser um desejo predominante nos tempos dos primeiros assentamentos urbanos. O que estaria presente neste desejo: a segurança das muralhas e dos telhados, ou a proteção dos Deuses e o temor da morte?

Como definir a cidade? O cuidado com esta resposta foi objeto de um alerta de Mumford (1982, p. 9) nas páginas iniciais do seu livro *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*: “não existe definição que se aplique sozinha a todas suas manifestações nem descrição isolada que cubra todas as suas transformações, desde o núcleo social embrionário até as complexas formas de sua maturidade e a desintegração corporal da sua velhice”. E o pesquisador arremata: “as origens das cidades são obscuras, porém as necessidades e os desejos que impeliram os homens a morar em cidades e recuperar, num nível ainda mais elevado, tudo aquilo que Jerusalém, Atenas ou Florença pareciam outrora prometer”.

O cuidado explicitado por Mumford na definição deste conceito foi reafirmado por Vasconcelos (2017, p. 2) ao recomendar a necessidade de “verificar em que espaço geográfico (e temporal) o conceito foi elaborado [...] devendo ser considerados, portanto, os períodos históricos, as localizações geográficas e as formações dos autores”.

Inicialmente, pela proximidade com o tema deste trabalho, recorre-se ao depoimento do premiado arquiteto italiano Richard Rogers, no prólogo do livro *Cidades para pessoas*, de Jan Gehl (2013, p. 1): “Cidades assim como livros – podem ser lidas [...] A rua, os caminhos para pedestres, a praça e o parque são a gramática da cidade; fornecem a estrutura que permite às cidades nascer, estimular e acomodar diversas atividades [...]”.

A cidade, para Kevin Lynch (1999a, p. 11-14), autor ao qual iremos recorrer neste trabalho, “existe mais do que a vista alcança, mais do que o ouvido pode ouvir [...] e todo cidadão possui numerosas relações com algumas partes de sua cidade e a sua imagem está impregnada de memórias e significações”. Outro autor, Tuan (1983, p. 191), em conformidade com sua formação fenomenológica, conceituou a

cidade como “um lugar, um centro de significados, [...] um símbolo. A cidade tradicional simbolizava, primeiro, a ordem transcendental e feita pelo homem em oposição às forças caóticas de natureza terrena e infernal. Segundo, representava uma comunidade humana”.

Acompanhando a corrente que desenvolvia um olhar sobre a cidade que incluísse informações além daquelas proporcionadas por suas formas, Joseph Rykwert, historiador de arte de origem polonesa, e professor do Royal College of Art of Londres, escreveu o livro *A sedução do lugar-história e o futuro da cidade*; neste trabalho, Rykwert (2004, p. 6) desconfia que “do muito que se escreveu sobre a cidade não incluía no texto o toque, o cheiro e até as revelações da cidade”; ou seja, este autor recomenda que sejam utilizadas outras impressões além daqueles visuais.

Mais adiante, o mesmo autor, estranha a ausência dos elementos subjetivos, e refere-se a transição da “passagem do nomadismo para os assentamentos urbanos [...] Todas elas [tradições] reafirmam quão perigosa foi tal transição e insistem em que o início de todo assentamento deve ser acompanhado por rituais e sacrifícios para aplacar as forças do lugar. (RYKWERT, 2004, p. 17) Para Joseph Rykwert a cidade é o produto de ‘regularidade e fantasia’, isto é, elementos objetivos associados á elementos simbólicos.

A presença de elementos simbólicos foi reconhecida em um dos primeiros estudos realizados por geógrafos, ao abordar a presença de um mito associado a um lugar. A dificuldade de encontrar estudos que incluíssem outras impressões, além daquelas visuais, foi explicada por Claval (2012, p. 30): “nas humanidades, a concepção atual do imaginário deve muito à psicanálise” e quando os geógrafos falam de imaginário, destacam as representações e em especial aquelas que se referem ao meio, às paisagens, as formas do entorno construído [...] e “o imaginário permite captar, em detalhes minuciosos por trás do que é, o que pode ser e o que deve ser”. Em suas pesquisas sobre mitos, Claval (2012, p. 29 -33) “reconhece a existência de uma força simbólica associada ao lugar, que transcende a forma e as características físicas”.

Apesar de ressaltar a predominância dos elementos físicos na composição da imagem de uma cidade, Kevin Lynch (1999a, p. 57), considerado como referência na investigação das características físicas da cidade, admitiu “outros fatores influenciadores, tais como o significado social de uma área”. Estas pesquisas

formaram a base para as propostas do colombiano Armando Silva (2001a, p. 401): “devemos voltar a pensar nossas cidades a partir de outras dimensões culturais, com o objetivo de compreender e evidenciar uma natureza abstrata, simbólica, para aprendermos na prática, os modos pelos quais a realidade social está estruturada”.

Esta linha de pesquisa foi consolidada pelos pesquisadores mexicanos Daniel Hiernaux e Alicia Lindón (2012, p. 14): “a inclusão dos imaginários para compreender as relações da sociedade com os espaços constitui-se em algo totalmente inovador, um desafio [...] uma renovação de ferramentas técnicas que estão sendo usadas por outras ciências sociais”.

Esta renovação das ferramentas também foi defendida por Canclini (1999, p. 107) ao questionar “como se estudar a problemática urbana com os atuais instrumentos das ciências sociais? Explicitando sua argumentação, Canclini (1999, p. 120) defende que “discursos literários, artísticos e de comunicação de massa, além de serem documentos do imaginário compensatório, servem para registrar os dramas da cidade, do que nela se perde e se transforma”. Dentre as técnicas e ferramentas propostas, inclui-se o uso de imagens cinematográficas.

A integração entre cidade e cinema, defendida pelos autores anteriores, foi objeto de uma constatação do cineasta alemão Win Wenders (2010, p. 4-5): “O cinema é uma arte urbana. Nasceu e floresceu com as grandes cidades do mundo desde os finais do século XIX”. Destaque-se que este diretor alemão é considerado por muitos estudiosos de cinema como um cineasta urbano, devido aos filmes realizados em Berlim, Lisboa, Tóquio e Havana. Deste modo, pode-se concluir que Wenders pensou seus filmes em cenários urbanos, e para tal, produziu olhares sobre as cidades por ele filmadas. Neste sentido, é interessante sua defesa do potencial do cinema em produzir uma visão sobre a cidade: “sendo capaz, como nenhuma outra [arte] de alcançar a essência do urbano, capturar a atmosfera e as tendências do seu tempo, e de expressar os temores, esperanças e desejos das populações”. (WENDERS, 2010, p. 4-5)

O uso de outras linguagens, como recurso explicativo para as novas dinâmicas das cidades, foi feita pelos geógrafos Edward Soja e David Harvey. Na sua leitura de Los Angeles (EUA), “uma paisagem decididamente pós-moderna”, no nono capítulo de “*Geografias pós-modernas*”, o geógrafo Edward Soja (1993, p. 8) recorre ao poema “*Aleph*”, do escritor argentino Jorge Luís Borges: “o único lugar da terra onde se acham

todos os lugares, um espaço ilimitado de simultaneidade e paradoxo, impossível de descrever em uma linguagem menos do que extraordinária. Ou seja, somente a linguagem do realismo fantástico de Borges forneceria elementos para descrever o círculo de 100 quilômetros, com cinco condados e 132 municípios: “um número excessivamente grande de imagens conflitantes e uma historicização desnorteante [...]”. (SOJA, 1993, p. 267)

A defesa da capacidade do cinema de produzir um olhar sobre a cidade foi defendida por Glória Camarero Gómez (2013, p. 6), professora de História do cinema e História da arte da Universidade Carlos III, de Madrid: “As imagens urbanas que nos foram transmitidas pelos cineastas condicionaram nossa percepção sobre a cidade. Elas moldaram e seguem moldando o imaginário de gerações inteiras”. Como exemplo, esta autora cita a *Fontana de Trevi*, “a fonte mais visitada do mundo, menos pela tradição de atirar uma moeda que pela atuação de Anita Ekberg em *La dolce vita*. A cena converteu o monumento em imaginário coletivo e centro de peregrinação de visitantes.” (CAMARERO GÓMEZ, 2013, p. 7)

Portanto, ao longo do século XX, cinema e cidade cresceram juntos, e os olhares das cidades produzidos pelos cineastas transformaram-se em imagens das cidades. Para a pesquisadora Maria Helena Braga Vaz da Costa (2013, p. 250) a cidade pode ser representada de forma “realista e objetiva de uma cidade real, [...] ou de modo ficcional com uma relação direta com o mundo real, isto é, o filme narra histórias de ficção locadas em cidades reais e reconhecidas”.

Para Garcia Gómez e Pavés (2014, p. 10) existem três versões distintas de uma mesma cidade: “a) a real, que cresce e se desenvolve graças aos esforços de seus habitantes; b) a representada pelos cineastas em suas obras; c) a percebida pelo público com fusão das anteriores, na qual ambas se complementam”. Portanto, são muitas as formas de representação da cidade no cinema.

O propósito deste trabalho é investigar a representação cinematográfica da cidade do Salvador, uma cidade que oferece às imagens cinematográficas uma tela de fundo azul, proporcionado pelas águas do oceano Atlântico e da baía de Todos os Santos. Ressalte-se que estas águas funcionam como um limite geográfico que, desde a fundação da cidade, interferem na sua estrutura urbana. A cidade de Salvador, conforme Milton Santos (2016), nasceu para ser uma metrópole e um reflexo de Lisboa, capital do império português. A análise da implantação da cidade

fortaleza foi estudada nos trabalhos dos professores Pedro Vasconcelos (2002), Heliodório Sampaio (2015) e Aziz Nacib Áb'Saber (1952). Nestes, uma descrição minuciosa de um elemento geográfico para a cidade: “a presença marcante da escarpa com 60 a 80 metros, prolongando-se de SSW para NNE, através de mais de 20km. Aziz Nacib Áb'Saber (1952) investigou “a rasa planície da Cidade Baixa, encostada à escarpa do Salvador [...] morros, outeiros e vales bem marcados do reverso da escarpa, correspondentes à bacia de drenagem do alto Rio Vermelho”.

Neste sentido, considerando-se o teor de algumas observações teóricas dos parágrafos anteriores, e aplicando-as para a cidade de Salvador, pretende-se investigar qual a representação de Salvador produzida pelo cinema que a utilizou como cenário. Os filmes, tomados como evidências destas representações, permitiriam identificar a cidade? Nos trajetos realizados pelos personagens na cidade, pode-se reconhecer elementos morfológicos do seu tecido urbano? Este trajeto está associado ao cotidiano do personagem? Na narrativa dramática é possível visualizar pontos relevantes da cidade, ou de parte dela, que permitam identificá-la? Na interação do personagem com um espaço específico, ele atribui a este espaço um significado diferenciado de outros espaços, isto é, símbolos ou elementos carregados de sentidos?

O objetivo deste trabalho é investigar a representação cinematográfica da cidade do Salvador, através do reconhecimento de elementos morfológicos e simbólicos desta cidade na composição das imagens de um conjunto de filmes que utilizou esta cidade como cenário. Os objetivos específicos são os seguintes: a) efetuar uma revisão bibliográfica que forneça uma análise da imagem urbana, juntamente com a contribuição dos elementos morfológicos e simbólicos desta imagem, e da sua relação com a percepção da qualidade do ambiente urbano; b) estudar a evolução urbana de Salvador, descrevendo as principais transformações ocorridas, que resultaram na simultaneidade de formas com características urbanas diferenciadas: a histórica, com dois andares; a moderna; a periférica desigual; a metrópole, dividida pelo metrô; c) Descrever as formas de representação das cidades no cinema; d) Investigar a presença de elementos morfológicos e simbólicos nas imagens cinematográficas de um conjunto de filmes pré-selecionados.

Inicialmente, é fundamental esclarecer que os filmes escolhidos para este trabalho, embora representativos do cinema baiano, não foram selecionados por

questões técnicas, estéticas, políticas ou amostral. Não se considerou o número de semanas em cartaz, nem a quantidade de festivais que ele tenha participado. O principal critério foi a utilização da cidade como cenário, e que os personagens estivessem identificados com o espaço. Naturalmente que, conteúdos de natureza subjetiva estiveram presentes na escolha da amostra, especificamente porque uma análise fílmica exige que o filme seja assistido no todo, ou em parte, algumas vezes. Contudo, todo critério admite uma exceção, ou alguma flexibilização, o que ocorreu ao longo do processo de escolha dos filmes.

A justificativa para a seleção da amostra inicia por uma exceção. Os documentários de Alexandre Robatto foram incluídos por sugestão dos professores Alberto Freire, Amílcar Baiardi e Pedro Vasconcelos, por conterem os registros de uma cidade que iniciava um processo de modernização. *A grande feira* (1961), de Roberto Pires, havia sido objeto de uma análise desenvolvida na disciplina do professor Dr. José Roberto Severino, no Bacharelado Interdisciplinar /FACOM (UFBA). Trata-se de um cenário especial, com uma forte relação com a `Salvador Periférica dos anos 60. Por outro lado, o incêndio que “acabou a Grande Feira de Água de Meninos”, três anos após as filmagens, transformaram seus fotogramas em documentos históricos. Em acréscimo, a meta linguagem que envolve as sequências de Cuíca de Santa Amaro poderia ser um bom motivo.

*Tenda dos milagres* (1977), de Nelson Pereira dos Santos, ambientado no Centro Histórico, foi adaptado de um romance de Jorge Amado; apesar do diretor paulista, e da presença do “impagável” Hugo Carvana, o elenco foi preenchido por artistas e intelectuais do ambiente cultural da cidade. *Esses moços* (2008), de José Araripe Jr, foi uma escolha pessoal, associada ao tema memória/imagem, à simplicidade do personagem Diomédés (Inaldo Santana) e à degradação urbana da área do Comércio, na Cidade Baixa.

*Estranhos* (2009), dirigido por Paulo Alcântara, foi uma recomendação da Professora Liliane Vasconcelos, na banca de qualificação. Como aluno do Professor Paulo Alcântara no Bacharelado Interdisciplinar /FACOM (UFBA), já havia assistido o filme, no todo e em partes; desde aquelas aulas havia fixado as imagens de uma Salvador periférica, juntamente com a performance de um artista de rua, Luís (Jackson Costa), que se deslocava por ruas e praças da Cidade Alta. *Trampolim do Forte* (2010), dirigido por João Rodrigo Mattos, foi outra recomendação da banca de

qualificação. Sua contribuição para o trabalho é muito interessante; trata-se de um olhar para a Salvador atual, um olhar que insere as contradições de uma cidade desigual; como brinde, o azul do Porto da Barra. Após a definição dos filmes selecionados, a ausência mais sentida, em termos pessoais, foi *Superoutro* (1989), de Edgar Navarro; gosto muito da força do filme, da ironia e, principalmente, do desfile do personagem na Rua Chile, no sentido contrário ao trajeto oficial. Da mesma forma, *Quincas Berro D'Água* (2010), de Sergio Machado, que havia sido objeto de outro trabalho acadêmico, foi substituído “no intervalo do primeiro tempo”.

O presente trabalho está estruturado em cinco capítulos.

O segundo capítulo apresenta as contribuições teóricas de pesquisadores que trabalharam com o tema de imagem da cidade, buscando definir os elementos morfológicos e simbólicos que compõem esta imagem, e permitem que a cidade, ou parte dela, seja reconhecida. Descrevem-se formas urbanas históricas, as quais interligavam suas disposições espaciais à uma sensação de segurança, juntamente com as transformações surgidas com a modernização das cidades. São especificadas as relações entre o sujeito e o espaço, através dos conceitos de imagem ambiental e de imaginário geográfico, buscando entender a relação entre a imagem percebida e a qualidade da forma urbana.

No terceiro capítulo, que trabalha com a representação da cidade no cinema, apresenta-se uma explicação inicial dos procedimentos fílmicos utilizados na produção de imagens cinematográficas; em seguida, uma avaliação dos modos de representação da cidade no cinema, e da relação destas representações com as imagens urbanas. Faz-se uma referência à análises fílmicas realizadas por outros pesquisadores.

O quarto capítulo descreve a cidade de Salvador, uma cidade de “dois andares” que foi transformada em uma metrópole desigual; no seu crescimento, o vetor de expansão das rendas mais altas acompanhou a orla oceânica, e os contingentes populacionais de renda mais baixa foram deslocados para o Subúrbio Ferroviário. Comenta-se a posição geográfica da cidade, implantada em uma escarpa que possibilitava uma visão da baía de Todos os Santos, semelhante à cidade de Lisboa, seu modelo. Além desta cidade histórica, que permaneceu como atração turística, são registradas as transformações urbanas dos anos 50, juntamente com aquelas que resultaram na definição de um novo centro; as mais recentes, estão associadas com

a metropolização e a operação do metrô. Convivendo com a desigualdade social, uma atmosfera mística, uma forte religiosidade e a predisposição para festas.

No quinto capítulo desenvolve-se uma análise fílmica sobre a representação de Salvador no cinema, a partir dos filmes escolhidos. Inicialmente, utiliza-se uma periodização do cinema baiano, elaborada pelo professor e crítico de cinema André Setaro. Investigou-se a representação de Salvador a partir do olhar de cada um dos filmes anteriormente citados, adotando-se como informações para a análise fílmica os elementos morfológicos e simbólicos registrados em seus respectivos fotogramas. Considerando-se que estes filmes foram produzidos em diferentes períodos, buscou-se ressaltar as transformações visuais que ocorreram na estrutura urbana da cidade.

## **2 A IMAGEM DA CIDADE: ELEMENTOS MORFOLÓGICOS E SIMBÓLICOS**

### **2.1 DO INÍCIO SIMBÓLICO ÀS TRANSFORMAÇÕES CONTEMPORÂNEAS**

Neste item estaremos interessados na transição das populações nômades para os primeiros assentamentos humanos, no crescimento destes, e no amálgama que atraiu e fixou novos grupos. Este amálgama, de natureza simbólica trazia em si elementos de crenças muito antigas. Faz-se ainda, de forma resumida, uma descrição da evolução dos pequenos assentamentos para aglomerações maiores, juntamente com as transformações que substituíram alguns catalizadores do amálgama inicial. Neste movimento de reconhecimento, de forma panorâmica, recorre-se aos textos do historiador francês Numa Denis Fustel de Coulanges, do historiador de arte britânico/polonês Joseph Rykwert, do historiador Lewis Mumford e do arquiteto norte americano Kevin Andrew Lynch.

#### **2.1.1 Primeiros assentamentos: disposições espaciais e simbólicas**

Em seu estudo sobre a importância da cidade na civilização humana, Lewis Mumford (1982, p. 11) elaborou uma reflexão sobre um período anterior aos primeiros assentamentos: “[...] o acampamento, o esconderijo, a caverna, o montão de pedras; e antes de tudo isso, houve certa predisposição para a vida social que o homem compartilha, evidentemente, com diversas outras espécies animais”.

De acordo com esta formulação, o comportamento dos grupos humanos, milhões de anos antes da cidade, foi associado por Mumford (1982, p. 12) ao comportamento dos insetos: “As funções sociais da colmeia, do território e do formigueiro tem semelhanças com a cidade, a divisão do trabalho, a diferenciação de castas, a prática de guerra, a domesticação de outras espécies [...]”.

Continuando sua reflexão sobre o período longínquo das cavernas e dos acampamentos improvisados, e avançando com a hipótese de comportamentos comuns entre os grupos humanos e os de outras espécies animais, Mumford (1982, p. 11) destacou duas jornadas bem diferenciadas: “de movimento”, intercaladas entre outras “de repouso em segurança”; neste sentido, durante o “repouso em segurança” haveria uma “tendência para retornar a um ponto favorável que ofereceria abrigo e boa alimentação”. Explorando um pouco mais o comparativo entre os comportamentos das espécies, Mumford (1982, p. 11) admitiu hipoteticamente que

“os viveiros de reprodução e nutrição [de outras espécies] constituem evidentemente, protótipos do tipo mais primitivo de aglomeração humana permanente”.

Quanto à veracidade destas reflexões, o próprio Mumford (1982, p. 10) registrou a dificuldade de estabelecer hipóteses comprovadas e definitivas a respeito da origem da cidade, e das relações sociais que estiveram vigentes naqueles tempos remotos: “quando se buscam as origens da cidade, pode-se com demasiada facilidade ser tentado a procurar apenas os seus remanescentes físicos [...]. Linguagem e rituais deixaram poucos vestígios”.

Neste ponto, Mumford (1982, p. 12) deslocou o foco de suas reflexões das relações sociais para os rituais, ou seja, para a presença do simbólico nos primeiros assentamentos: “Uma cerimoniosa preocupação pelos mortos, manifestada em seu sepultamento deliberado com evidências cada vez maiores de piedosa apreensão e temor”.

O estudo da relação entre o culto aos mortos e os primeiros assentamentos foi objeto de pesquisa de historiadores, arqueólogos e antropólogos. Em seus estudos, Fustel de Coulanges (1975, p. 9) concentrou-se nos “vestígios das populações gregas e italianas pertencentes a uma antiguidade anterior às épocas de Rômulo e de Homero”.

Examinando o desdobramento dos primeiros assentamentos para a disposição espacial mais próxima de uma cidade, Fustel de Coulanges (1975, p. 101) registrou que “várias famílias formaram a fratria, várias fratias a tribo, e muitas tribos a cidade. Família, fratria, tribo e cidade são, portanto, sociedades semelhantes entre si [...]”. No que se refere à cidade, Fustel de Coulanges (1975, p. 106) estabeleceu uma diferenciação entre cidade e urbe: “A cidade era a associação religiosa e política das famílias e das tribos; a urbe, o lugar de reunião, o domicílio, e sobretudo o santuário desta sociedade”.

Outra diferença ressaltada por Fustel de Coulanges (1975, p. 106) dirigiu-se para a incerteza de idealizar-se a formação dos primeiros assentamentos a partir do processo de crescimento das cidades atuais: “Fundava-se a cidade de uma só vez, inteiramente, num único dia”. Esta fundação estabelecia uma relação de natureza simbólica com um determinado solo (geográfico).

A associação das famílias, a cidade, conforme hipótese defendida por Fustel de Coulanges (1975, p. 8) foi constituída a partir de uma religião primitiva: “Desta religião tirou a cidade as suas regras, os seus costumes, a sua magistratura”.

Em resumo, no contexto das crenças primitivas, das lendas e dos rituais que conformaram o simbólico e o imaginário daquelas populações “quinze ou vinte séculos antes”, foram gestadas as formas físicas e as disposições espaciais dos primeiros assentamentos:

Toda casa de grego ou de romano possuía um altar; neste altar devia haver sempre um pouco de cinza e brasa. Era obrigação sagrada do dono de cada casa manter aceso o fogo dia e noite. Desgraçada casa aquela onde o fogo se extinguisse! (p. 21)

[...]

O fogo sagrado, tão essencialmente ligado ao culto dos mortos, tinha também, como carácter essencial, pertencer tão somente a uma família. Representava os antepassados; (p. 31)

[...]

Fora de casa, em campo vizinho, o mais próximo possível da casa, existe o túmulo. É a segunda morada desta família. Aqui descansam em comum muitas gerações de ancestrais; a morte não os separou; (p. 33)

[...]

E a família, destarte ficando, por dever e religião, agrupada ao redor do seu altar, fixa-se ao solo tanto quanto o próprio altar. A ideia de domicílio surge naturalmente. A família está vinculada ao altar e este, por sua vez, encontra-se fortemente ligado ao solo. (p. 50) (FUSTEL DE COULANGES, 1975, p. 21-50)

Do conjunto de vestígios que foram resgatados de antigos relatos, e consolidados por Fustel de Coulanges, percebe-se que os primeiros assentamentos englobavam elementos morfológicos e simbólicos: o sítio (solo), a casa, um altar, o túmulo, o fogo sagrado, ritos fúnebres, e a envolvê-los o véu do mistério da morte. Outro aspecto importante destacado pelo pesquisador refere-se à localização de novos aglomerados. Da mesma forma que os assentamentos se fixavam ao sítio, a implantação de novos assentamentos transcorria em um ambiente simbólico, sob a proteção de uma divindade. Recorrendo à Heródoto, Fustel de Coulanges (1975, p. 109) reafirmou a natureza simbólica das localizações: “Acreditavam os gregos, assim como os italianos, que a localização de qualquer cidade deveria ser escolhida e revelada pela divindade. Assim, quando queriam fundar uma cidade, consultavam o Oráculo de Delfos”.

Um dos exemplos citados por Fustel de Coulanges foi o retorno dos messênios ao Peloponeso, uma península montanhosa no sul da Grécia; este povo havia sido expulso de suas terras três séculos antes. A importância histórica deste retorno foi explorada por Fustel de Coulanges (1975) para reforçar a hipótese da presença da religião primitiva na escolha da localização de um novo assentamento. Segundo os registros coletados pelo pesquisador, uma vez que as antigas cidades dos messênios haviam sido “maculadas” pelos invasores, e o Templo de Apolo estava situado no lado do inimigo, os deuses utilizaram-se de outro mecanismo: através de um sonho, ordenaram a um sacerdote que

se dirigisse ao monte Itoma, procurasse ali um seixo que se achava ao pé de um mirto e cavasse a terra nesse local. Obedeceu e descobriu uma urna, dentro da qual encontrou folhas de estanho, sobre as quais estava gravado todo o ritual da cerimônia sagrada. [...] Primeiramente, os sacerdotes ofereceram um sacrifício; invocaram-se os antigos deuses da Messênia, os Dióscoros, o Júpiter de Itoma, os antigos heróis, e todos os antepassados conhecidos e venerados. (FUSTEL DE COULANGES, 1975, p. 110)

A presença do morfológico e do simbólico nos primeiros assentamentos foi anunciada de forma similar por autores que estudaram a cidade, tais como Joseph Rykwert (2004) e Kevin Lynch (1999b). O primeiro, recorrendo à Emile Durkheim na obra *The Elementary Forms of Religious Life*, destacou: “[...] fica claro que o diagrama conceitual de um assentamento pode ser incorporado aos seus costumes, às suas regras de casamento, aos seus rituais [...]”. (DURKHEIM, p. 24 apud RYKWERT, 2004)

Conforme relatado por Rykwert (2004, p. 17) “cada cidade tinha seus próprios deuses, sua própria religião e seu calendário. E marcava seu tempo a partir da sua fundação”. Outro aspecto destacado por Rykwert foi o temor e o respeito que estiveram envolvidos na fundação dos primeiros assentamentos: “quão perigosa foi tal transição [...] acompanhados por rituais e sacrifícios para aplacar as forças do lugar”. Mais uma vez, o registro de conteúdos simbólicos – o respeito às forças sobrenaturais - na gênese dos primeiros assentamentos.

Kevin Lynch (1999b, p. 75), por sua vez, ressaltou a natureza simbólica dos primeiros assentamentos, os quais “surgiram como centros cerimoniais – locais de ritual sagrado que explicavam as perigosas forças da natureza e as controlavam em favor dos seres humanos [...]”. Do mesmo modo, a forma física de vários assentamentos permanentes, isto é, a sua disposição espacial, conforme destacou

Lynch (1999b, p. 75), manteria relações com o sagrado: “deve ser um modelo mágico do universo e dos deuses [...]”; com a atribuição de estabilizar a ordem do universo. Dessa maneira, para Kevin Lynch, o ritual sagrado e a disposição espacial foram “instrumentos fundamentais – armas psicológicas e não físicas”.

A cidade de *Teotihuacán*, na Meso-América (450 d. C) foi um dos assentamentos estudados por Lynch (1999b, p. 18): “com cerca de 200.000 pessoas, rodeada apenas parcialmente por muralhas, estava disposta ao longo de uma grande e monumental avenida, [...] a partir da Pirâmide da Lua passando pela Pirâmide do Sol [...]”. A Figura 01, a seguir, apresenta uma vista desta cidade, reproduzida por Kevin Lynch do livro “*Urbanization at Teotihuacán*”, de René Millon (ed.):

Figura 01 *Teotihuacán*, vista aérea



Fonte: Lynch, 1999b, p. 18; (Figura 6)

Na figura anterior, conforme comenta Lynch (1999b, p. 18), observa-se “uma via que passava em linha reta por todo o vale, subindo através patamares graduais durante cerca de cinco quilômetros” [...] e ainda “a presença de duas estradas e um entroncamento”. Aparentemente, esta disposição espacial, a presença simbólica explícita e a escolha da localização desta antiga aglomeração foram objeto de um planejamento minucioso:

Era o grande centro religioso e comercial e atraía peregrinos e comerciantes de uma região muito vasta. [...] certamente que o motivo para um esforço físico tão extraordinário era honrar os deuses, mas também induzir orgulho e

temor, e garantir a posição da cidade como centro de peregrinação e de tributo. (LYNCH, 1999b, p. 18)

A teoria cósmica foi outro exemplo da presença do simbólico na disposição espacial de um assentamento apresentado por Lynch (1999b, p. 76); de acordo com esta teoria, desenvolvida na China e na Índia, “havia uma série de textos sobre o planejamento das cidades, os Silpasastras, que indicavam como é que a terra podia ser parcelada, e como podiam ser fechadas e controladas as forças maléficas do caos”.

Como exemplo da aplicação da teoria cósmica, Lynch (1999b, p. 76) analisou a forma da mandala aplicada na disposição espacial da cidade de *Madurai*, na Índia; a forma escolhida teve por objetivo principal obter “a proteção dos Deuses: “[...] um conjunto de anéis fechados, divididos em praças, no qual o ponto mais poderoso está no centro, [...] A terra é sagrada e segura para se habitar desde que os ritos e as divisões espaciais sejam materializadas”. A Figura 02, a seguir, apresenta o plano da parte central da cidade, com o templo em destaque no centro da mandala:

Figura 02 *Madurai*, plano da área central



Fonte: Lynch, 1999b, p. 79; (Figura 39)

O plano da cidade de *Madurai*, conforme Lynch (1999b, p. 79), foi desenvolvido nos séculos XVI e XVII, e dispôs de forma ordenada e hierárquica, “[...] o templo central, as principais ruas circundantes e as radiais indiretas ou capilares [...] o plano coincide com o trajeto das procissões circundantes que acontecem nos dias sagrados”.

A utilização da disposição espacial na forma em mandala, conforme explicado pela psicanalista suíça Aniela Jaffé (2008, p. 328):

Era a transformação da cidade em uma imagem ordenada do cosmos, um lugar sagrado ligado pelo seu centro ao ‘outro’ mundo. E essa transformação estava de acordo com os sentimentos e necessidades vitais do homem religioso;

[...] é uma projeção da imagem arquetípica do interior do inconsciente humano sobre o mundo exterior. A cidade, a fortaleza e o templo tornam-se símbolos da unidade psíquica e, assim, exercem influência específica sobre o ser humano que entra ou que vive naquele lugar.

Apesar do conteúdo psicanalítico, esta explicação converge para a análise desenvolvida por Lynch: o que motivou a disposição espacial em *Teotihuacán* e em *Madurai* foi a materialização de uma relação com o Sagrado, com um forte conteúdo simbólico. Este conteúdo simbólico envolveria as formas físicas dos templos, juntamente com os elementos morfológicos da cidade, transformando-os em “uma imagem ordenada do cosmos”.

### **2.1.2 As muralhas e a forma monumental: segurança física e espiritual**

No decorrer do tempo, as cidades foram crescendo e exercendo uma atração sobre as populações dispersas nos seus arredores. As descobertas arqueológicas contribuíram para ampliar a compreensão da evolução dos pequenos assentamentos para aglomerações maiores; conforme esclareceu Lynch (1999b, p. 11): “A transformação primitiva é o surgimento da própria cidade [...] Aglomerados populacionais grandes e relativamente densos, de povos heterogêneos que organizaram um vasto território rural em torno de si próprios”.

Nos últimos séculos do degelo, conforme a TIME LIFE (1991, p. 9) “as localizações que proporcionavam alimentação devem ter sido objeto de disputa [...] e que esta posse traria em si a necessidade de algum cultivo”. A hipótese da civilização urbana após a revolução agrícola fundamental foi defendida por Lynch (1999b, p. 11):

“plantas e os animais foram domesticados e surgiram pequenos povoamentos permanentes de agricultores”.

Em 3500 a.C. existiam 15 a 20 cidades na Suméria, incluindo Ur, Erech, Uruk, Lagash, Kish e Nippur - todas elas cidades em grande escala e algumas delas com populações da ordem de 50 000 pessoas. Ur tinha uma dimensão de aproximadamente 10 quilômetros quadrados de extensão;

São cidades com muralhas [...] templos enormes bem elaborados, situados sobre plataformas elevadas, cuidadosamente orientadas;

O comércio estava organizado e chegava mesmo à Síria e ao Vale do rio Indo. Os alimentos e outros produtos eram recolhidos como tributo junto dos camponeses e dos estrangeiros, e eram distribuídos pelos cidadãos por uma classe de sacerdotes, que se encontravam no centro da sociedade. (LYNCH, 1999b, p. 12)

Na citação anterior Kevin Lynch registrou a presença de uma estratificação social e espacial: o templo em uma localização de destaque e o sacerdote no centro da sociedade. Esta estratificação social, de acordo com Lynch (1999b, p. 11) era caracterizada por: “[...] a propriedade desigual, os especialistas a tempo inteiro e, normalmente, a escrita, a ciência, a guerra, a arte realista, as artes de luxo, o comércio a longas distâncias e os centros cerimoniais e monumentais”.

Nas cidades que possuíam uma ou mais edificações monumentais, era de se esperar que edificações fossem utilizadas como referência e marco pelos viajantes. Naqueles tempos sem leis, sem contratos sociais, com os riscos associados aos deslocamentos dos comerciantes, a visão física ou simbólica das imagens das muralhas deveria provocar uma sensação de segurança ao viajante. Por mais primitivas e provisórias que fossem estas muralhas, as imagens destes elementos morfológicos de proteção e segurança deveriam emergir na mente daqueles que se deslocavam pelas perigosas trilhas.

Sob outra perspectiva, a sensação de proteção e segurança reforçaria o papel desempenhado pela muralha como fonte de atração de populações vizinhas; por consequência, o elemento morfológico e simbólico atuaria como catalizador do crescimento das cidades, conforme validado por Rykwert (2004, p. 15): “a poderosa presença física de suas muralhas para abrigar os fracos, tudo isso fez da cidade imãs que atraíam pessoas e sustento do campo à sua volta, bem como pessoas e mercadorias de lugares mais remotos”.

Por conseguinte, a forma monumental, derivada do antigo centro religioso, passou a ser utilizada nas disposições espaciais de inúmeras cidades antigas. Por

exemplo, sua aplicação no plano das cidades históricas gregas, de acordo com Lamas (2004, p. 100), direcionaria “a cidade para a glória e enaltecimento de um poder, uma família ou um rei. Os espaços públicos significantes estão ligados à religião e ao poder ‘democrático’”.

Outro exemplo referido por Lamas, podia ser encontrado nas cidades fundadas no império romano; apesar do objetivo inicial de manutenção da posse e da conquista, estas cidades, conforme evidenciado por Lamas (2004, p. 100), “[...] provinham da disposição de dois traçados ortogonais principais (*cardus e o decumanus maximus*), eles próprios na sua orientação e posição recíproca revestidos de atributos cósmicos e religiosos”. Na estrutura urbana destas cidades, prossegue Lamas (2004, p. 100) com a explicação, existiria “uma composição entre os monumentos e os demais edifícios - cívicos, culturais e religiosos-, na qual as distâncias e os vazios estavam distribuídos e organizados”.

Ao longo dos séculos, com o crescimento das cidades, as defesas de carácter provisório foram reforçadas, e as cidades foram objeto de reformas urbanas: “[...] as velhas muralhas de pedra ou alvenaria não mais ofereciam proteção suficiente contra as novas armas, que empregavam pólvora e projéteis de ferro, em vez de atiradeiras, catapultas e pedras”. (RYKWERT, 2004, p. 62)

Na análise das reformas urbanas que ocorreram nas principais cidades do ocidente, Rykwert (2004, p. 65) destacou o plano do ano de 1588, conduzido pelo Papa Sisto V, que circundou a reforma urbana na cidade de Roma:

O projeto para Roma ligava os principais monumentos da cidade por meio de ruas largas e retas e marcava seus cruzamentos com monumentos – principalmente colunas e obeliscos, como aquele da *Piazza del Popolo*--que eram estrategicamente localizados, não necessariamente no centro de um espaço aberto, de modo que constituíssem pontos focais na paisagem e marcas de referência que os peregrinos pudessem identificar com facilidade.

O papa queria que tais pontos organizassem o movimento - especificamente o percurso das procissões entre as sete basílicas mais importantes. (RYKWERT, 2004, p. 65)

Não obstante o impacto do declínio do império romano, que se manifestava visualmente na estrutura urbana da cidade, o tecido urbano de Roma era permeado de edificações cívicas, culturais e religiosas, todas elas com um forte conteúdo simbólico. Contudo, o ingrediente principal da reforma papal foi a implantação de um

trajeto simbólico para as procissões, representando a materialização de uma relação com o Sagrado.

Outro exemplo de utilização da forma monumental, apresentado por Rykwert, foram as cidades construídas pelos espanhóis nas colônias latino americanas; a famosa *Plaza de Armas* foi praticamente obrigatória; conforme Rykwert (2004, p. 63) “era bastante comum a localização de edifícios institucionais importantes, como a catedral, os tribunais, a residência do prefeito ou do governador – assim como o local para execuções públicas - em torno de uma praça central”.

Outro reflexo da presença da forma monumental, somente que em edificações construídas pelos jesuítas, pode ser visto no traçado das “*reducciones* [que] foram abandonadas quando da expulsão dos jesuítas do império espanhol em 1772, mas suas ruínas, muitas delas ainda habitadas, sobrevivem na Argentina, Paraguai, Chile, Peru e Bolívia”. (RYKWERT, 2004, p. 63)

### **2.1.3 As transformações da cidade moderna**

A reforma urbana de Roma, conforme Rykwert (2004, p. 62), serviu como referência para intervenções urbanas posteriores, as quais transformaram muitas cidades através da implantação “de novas avenidas cortando diagonalmente o traçado antigo”. Estas reformas urbanas, conforme Lamas (2004, p. 14-15), resultaram numa morfologia urbana divergente, na qual os “contínuos construídos e [com] relação estreita do espaço com os edifícios”, estavam dispostos lado a lado com uma forma moderna que incluía “edifícios soltos no território, maior generosidade de espaço público e a independência entre espaço urbano, edifícios e outros sistemas de composição da cidade”.

A forma da cidade moderna, conforme definida por Lamas (2004, p. 297) qualificaria “os resultados das experimentações e formulações teóricas que na primeira metade do século XX, irão repudiar a cidade tradicional e substituí-la por um novo modelo [...] aplicado após a segunda guerra e até os anos sessenta com a reconstrução das cidades destruídas”.

Neste sentido, a reforma realizada por Haussmann, em Paris, e que transformou o centro histórico da cidade, tornou-se uma referência para as demais; os objetivos desta reforma foram os seguintes:

Circulação fácil e cômoda dentro da cidade, indo de *gare* a *gare*, ou de bairro a bairro;

Eliminação da insalubridade e degradação dos bairros, 'arejando' os densos interiores, estabelecendo uma imagem geral de modernidade, criando uma cidade com luz, espaço e arborização e uma nova arquitetura urbana;

Revalorização e reenquadramento dos monumentos, unindo-os através de eixos viários e perspectivas. (LAMAS, 2004, p. 212)

A consolidação da reforma urbana de Paris como parâmetro para as demais sugeriu a introdução de um novo elemento na morfologia urbana - o *boulevard* - traduzido em muitas línguas com o significado de avenida larga e arborizada.

A transição da cidade histórica para a cidade moderna, conforme destacado por Lamas (2004, p. 54), implicou em transformações na função dos centros urbanos, os quais “evoluíram de lugares de defesa e de poder a lugares de comércio, serviços e trocas culturais”. A escolha do tráfego de automóveis como prioridade, de acordo com a crítica de Lamas (2004, p. 26), “tirou de cena a vida na cidade ou tornou completamente impossível os deslocamentos a pé. As funções comerciais e de serviços concentraram-se, principalmente, em grandes e fechados centros de compra”.

Outra transformação estrutural assinalada por Lamas (2004, p. 66) foi o abandono do “sítio geográfico [...], deixando de ter uma forma definida e marcada, evoluindo para um conjunto de formas inter-relacionadas entre si e com o território suporte”.

Muitas foram as críticas quanto as transformações provocadas pela modernização das cidades; para o arquiteto dinamarquês Jan Gehl (2013, p. 198) “[...] os assentamentos mais antigos se desenvolveram ao longo de caminhos, trilhas e mercados. [...] e contam a história do desenvolvimento urbano a partir de uma paisagem humana ao nível dos olhos até as estruturas mais complexas”.

Inicialmente, a crítica de Gehl (2013, p. 3) apontou para o alvo da escolha do tráfego de automóveis como prioridade; este pesquisador alinhou seu pensamento ao da jornalista e escritora americana Jane Jacobs, apresentado no livro *Morte e Vida das Grandes Cidades* (1961): “[...] o dramático aumento do tráfego de automóveis e a ideologia urbanística do modernismo, que separa os usos da cidade [...] poriam um fim ao espaço urbano e à vida da cidade, resultando em cidades sem vida [...]”.

Envolvendo uma visão mais geral da questão, as preocupações de Jan Gehl foram direcionadas para as transformações da cidade em decorrência do crescimento e da incorporação de novos contingentes populacionais:

no surgimento grandes áreas de habitação informal, densamente povoadas, primitivamente construídas e carentes de todos os tipos de serviços;  
superpopulação das áreas habitacionais existentes, sobrecarregando os serviços, os sistemas de tráfego e, com certeza, parques e espaços comuns;  
novos complexos formados por torres de alta densidade são construídos em tempo recorde perto das grandes cidades, e aí o espaço comum é, em geral, subdimensionado e de baixa qualidade. (GEHL, 2014, p. 217)

Em seguida, gradativamente, Jan Gehl (2013, p. 3) foi ajustando o foco para o uso do espaço público, e os impactos que o seu abandono causavam na qualidade urbana. Uma vez que, conforme Gehl (2013, p. 3), “as forças do mercado e as tendências arquitetônicas afins mudaram seu foco, saindo das inter-relações e dos espaços comuns da cidade para os edifícios individuais, [...] [tornando-os], cada vez mais, isolados, autossuficientes e indiferentes”.

Outra crítica à modernização das cidades, desta vez formulada por Armando Silva (2001a, p. XXVI), foi direcionada para o planejamento urbano e a unificação dos da morfologia urbana, que “transformou as cidades em cópias uma das outras [...] mas os símbolos que os seus próprios habitantes constroem para representá-la [...] E os símbolos mudam como mudam as fantasias que uma coletividade elabora para fazer sua a urbanização de uma cidade”.

Uma importante contribuição para a análise das transformações que atingiram as cidades, foi elaborada por Nestor Canclini, a partir da realidade da sociedade mexicana; sem maiores dificuldades, este universo de análise poderia ser ampliado para as cidades latino americanas e brasileiras. Afinal em todas elas, ocorreram transformações equivalentes na vida cotidiana e no interior do ambiente urbano.

As populações das capitais latino americanas, embaladas pelas expectativas de usufruírem dos avanços que seriam proporcionados pela modernização, de acordo com Canclini (1999, p. 18), “são hoje os cenários caóticos de mercados informais nos quais multidões procuram sobreviver sob formas arcaicas de exploração, ou nas redes da solidariedade ou da violência”.

A internacionalização, para estas sociedades, conforme Canclini (1999, p. 41), “foi uma abertura das fronteiras geográficas de cada sociedade para incorporar bens

materiais e simbólicos das outras”. Este processo de incorporação, conforme Canclini (1999, p. 51), resultou no “reordenamento da vida urbana, no declínio das nações como entidades que comportam o social e na reorganização das funções dos atores políticos tradicionais”. Estas transformações socioculturais, de acordo com Canclini, poderiam ser resumidas em cinco processos:

- a) redimensionamento das instituições e dos circuitos de exercício do público [...] em benefício dos conglomerados empresariais de alcance transnacional;
- b) a reformulação dos padrões de assentamento e convivência urbanos: do bairro aos condomínios, das interações próximas à disseminação policêntrica da mancha urbana [...] onde as atividades básicas (trabalhar, estudar, consumir) se realizam frequentemente longe do lugar de residência e onde empregado para locomover-se por lugares desconhecidos da cidade reduz o tempo disponível para habitar a própria;
- c) reelaboração do ‘próprio’, devido ao predomínio dos bens e mensagens provenientes de uma economia e uma cultura globalizadas sobre aqueles gerados na cidade e na nação a que se pertence;
- d) consequente redefinição do senso de pertencimento e identidade, organizado cada vez menos por lealdades locais ou nacionais e mais pela participação em comunidades transnacionais ou desterritorializadas de consumidores [...];
- e) a passagem do cidadão como representante de uma opinião pública ao cidadão interessado em desfrutar de uma certa qualidade de vida. (CANCLINI, 1999, p. 51-52)

A frustração diante das expectativas não correspondidas pela modernização, de acordo com Canclini (1999, p. 154), “mesmo nas cidades carregadas de signos do passado, como a capital mexicana [...] reduzem as experiências temporais e privilegiam as conexões simultâneas no espaço”. Ou, segundo Canclini (1999, p. 109), “se recolhe ao seu entorno imediato e quer esquecer o macrourbano [...]”.

Em resumo, na sua análise das transformações que atingiram as cidades, Canclini (1999, p. 109), usa o termo o local globalizado, e considera que “além da cidade histórica e da cidade industrial, existe a cidade globalizada, que se conecta com as redes mundiais da economia, finanças e comunicações”.

## 2.2 IMAGEM E QUALIDADE DO AMBIENTE URBANO

### 2.2.1 As relações entre o sujeito e o espaço

Na busca por uma compreensão desta relação, recorre-se a mediação de imaginários geográficos utilizada por Berdoulay, das imagens ambientais desenvolvidas por Lynch (1999a).

Uma palavra ou uma imagem é simbólica, conforme conceitua o psicanalista Carl Jung (2008, p. 18) “quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato.” Neste sentido, um símbolo significa “um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida cotidiana, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional”.

A representação, criação social ou individual de esquemas relevantes do real no quadro de uma ideologia, conforme conceito de Bailly, a partir de Piaget e Inhelder consiste em:

[...] evocar objetos na sua ausência ou, quando duplica as percepções e a sua presença, em completar o conhecimento perceptivo, referindo-se a outros objetos não percebidos atualmente. (BAILLY, 1993, p. 393, tradução nossa)

No trabalho do geógrafo Paul Claval, *Mitos e imaginários en geografia*, o autor reconhece a presença do simbólico relacionado a um lugar. Neste trabalho, Claval (2012, p. 29) fez uma diferenciação entre “lugares transformados pela existência de forças poderosas e aqueles que permanecem na banalidade simples do profano”. A importância do trabalho deve-se a diferenciação feita entre lugares, cujo motivo causador deveu-se a um atributo proporcionado pelo mito; ou seja, a narrativa propagada pelas pessoas acerca da existência de uma força sobrenatural presente em um determinado espaço, homologou a diferenciação. Explicando a estrutura desta narrativa Claval (2012, p. 29) destacou que ela não “explica a existência nem a localização do sobrenatural [...] reconhece a presença de uma força simbólica [...] que transcende a forma e as características físicas”. Ou seja, o papel desempenhado pelo mito é apenas “compreender o mundo e atuar nele”; trata-se de “uma relação com o mundo”.

Outra contribuição para a análise da relação entre o sujeito e o espaço foi elaborada por Lynch (1999a, p. 7), a partir do conceito de imagem ambiental; esta imagem urbana é a resultante “de um processo bilateral entre o observador e seu

ambiente.” No qual o ambiente “sugere especificidades e relações, e o observador – com grande capacidade de adaptação e à luz de seus próprios objetivos – seleciona, organiza e confere significado àquilo que vê”. Destaque-se que o termo utilizado por Lynch é o de interação, isto é, a interação entre o sujeito e o espaço.

Na justificativa para a construção e a utilização deste conceito, Lynch (1999a, p. 4) argumentou que “essa imagem é de enorme importância prática e emocional no indivíduo; [...] reconhecer e padronizar nosso ambiente é tão crucial e tem raízes tão profundamente arraigadas no passado, que essa imagem é de enorme importância prática e emocional para o indivíduo.”

Um aspecto ressaltado por Kevin Lynch na sua conceituação da imagem ambiental referiu-se ao modo dinâmico; isto é, desde a sua definição, a imagem está sujeita a uma adaptação permanente, o que significa que ela pode mudar. A esse respeito, Lynch (1999a, p. 7) ressaltou que a imagem pode divergir do objeto real, isto é, a imagem pode ter sido alterada, organizada ou talvez “maquiada”, e permanecer coerente; “a coerência da imagem pode manifestar-se de diversas maneiras. No objeto real, pode haver pouca coisa ordenada ou digna de nota, mas ainda assim a sua imagem mental tava adquirido identidade e organização através de uma longa familiaridade”.

Trabalhando numa linha próxima ao conceito de Claval, isto é, do papel da narrativa para a homologação da existência do mito, Berdoulay (2012, p. 49-50) acrescentou que: “Por meio das imagens, os relatos e as emoções que veiculam, o mito é potencialmente fonte de sentido e, ao mesmo tempo, é um material e instrumento de reflexão para o sujeito em sua relação com o mundo”.

Contudo, Berdoulay (2012, p. 50) distancia-se um pouco de Lynch ao estruturar o conceito de imaginário geográfico, dentro da relação do sujeito com o espaço (lugares). Na justificativa para a construção e a utilização deste conceito, Berdoulay (2012, p. 50) argumentou que:

O imaginário constitui um material a partir do qual se elaboram os relatos que servem para sustentar reciprocamente aos sujeitos e aos lugares. Estes imaginários apoiam-se em imagens relacionadas com a materialidade perceptível nas paisagens ou nos gêneros de vida, porém dependem também da atividade imaginativa [passado e presente] do sujeito – a imaginação em ação – para recuperá-los de maneira criativa.

Em seus trabalhos, Berdoulay (2012, p. 50), fez o uso do termo mediação, o qual seria “a chave do conceito de imaginário geográfico: “Insistirei particularmente sobre a dimensão narrativa do imaginário, pela relevância do relato na estruturação dos lugares que acompanham a estruturação dos indivíduos”. Destaque-se que Lynch utilizou interação como palavra-chave, isto é, uma ação compartilhada entre o sujeito e o espaço. Na análise de Berdoulay a palavra-chave foi mediação, ou seja, a imagem atuaria como intermediária entre as partes envolvidas: sujeito e lugares.

Os imaginários geográficos, conforme conceituados por Berdoulay (2012, p. 51) trabalhariam “ligados aos lugares, a paisagens ou territórios, ou seja, ligados a formas físicas e concretas, tanto como os imaginários sociais ou políticos ligados à populações específicas”. Apesar de defender uma diferenciação quanto aos objetivos de cada um destes conceitos, Berdoulay (2012, p. 51) defende que “os imaginários sociais e geográficos não devem ser separados pois a imaginação é alimentada por elementos extraídos do cotidiano individual e coletivo”.

A quarta contribuição para a compreensão da relação entre o sujeito e o espaço foi estruturada pelo antropólogo Armando Silva (2001a, p. 16): “um espaço em que habitamos com os nossos, onde a lembrança do antepassado e a evocação do futuro permitem referenciá-lo como um lugar denominado por aquele ancestral, com certos limites geográficos e simbólicos”. Similar a Berdoulay, Armando Silva também apoia-se no conceito de território.

Neste conceito estão presentes alguns elementos importantes para a estrutura teórica deste autor; o primeiro elemento, o denominativo, constitui-se na condição obrigatória de nomeação do território: “aquilo que eu vivo, eu nomeio [...] desde o batismo oficial de seus lugares e espaços até a negação do nome originário e sua substituição por um mais afim com a comunidade”. (SILVA, 2001a, p. 21)

O segundo elemento importante para Silva seria a estruturação do conceito em duas dimensões: a física (geográfica) e a simbólica. Estas duas dimensões, conforme Silva (2001a, p. 16), são requeridas na denominação do território: “denominar o território é assumi-lo em uma dimensão linguística e imaginária; ao passo que percorrê-lo, pisando-o e marcando-o de uma ou outra forma, é dar-lhe entidade física [...]”.

## Segundo Silva

Reconheço o território como marca de habitação de pessoa ou grupo, pode ser denominado e percorrido [percurso físico, mapa,] física e mentalmente. Necessita, portanto, de operações linguísticas e visuais entre seus principais suportes. O território denomina-se, mostra-se ou materializa-se numa imagem, num jogo de operações simbólicas nas quais, por sua própria natureza, situa os seus conteúdos e marca os seus limites. (SILVA, 2001a, p. 18).

Como quinta contribuição importante, o geógrafo Yi-Fu-Tuan, desenvolveu o conceito de lugar para explicar a relação entre o sujeito e o espaço:

[...] O lugar é segurança, o espaço é liberdade: estamos ligados ao primeiro e desejamos o outro. (p. 3-4)

Os lugares são centros aos quais atribuímos valor e onde são satisfeitas as necessidades biológicas de comida, água, descanso e procriação. (p. 3-4)

A partir da segurança e estabilidade do lugar estamos cientes da amplitude, da liberdade e da ameaça do espaço, e vice-versa. (p. 6)

espaço e lugar são termos familiares que indicam experiências comuns imagens de sentimentos complexos – muitas vezes ambivalentes. (p. 7). (TUAN, 1983, p. 3-7)

Os diversos espaços sensoriais, conforme comparados por Tuan (1983, p. 17), “parecem-se muito pouco entre si. O espaço visual, com sua nitidez e tamanho, difere profundamente dos difusos espaços auditivo, tátil-sensório-motor”. Nesta comparação, Tuan (1983, p. 18) utilizou o sentido da distância, e a partir da própria experiência do indivíduo, de que forma os sentidos percebem e qualificam esta grandeza: “pelo esforço de mover-nos de um lugar ao outro, pela necessidade de projetar nossa voz, por ouvir o latido dos cães à noite, e pelo reconhecimento dos indicadores ambientais da perspectiva visual”.

Um aspecto importante da contribuição de Tuan (1983, p. 20) para a relação entre o sujeito e o espaço está no reconhecimento da ação simultânea de todos os espaços sensoriais na produção da imagem urbana; esta simultaneidade ocorreria “desde os sentidos mais diretos e passivos como o olfato, paladar e tato, até a percepção visual ativa e a maneira indireta da simbolização”. De forma didática, ao exemplificar esta ação simultânea Tuan recorreu a um cenário bastante conhecido – a cidade de S. Francisco (EUA). Como apoio à visualização da imagem urbana deste cenário Tuan reproduziu a descrição do psicólogo clínico George S. Welsh (1918-1990), no artigo *The perception of our urban environment*:

Aqueles que, alguma vez, já cruzaram a baía, desde o cais de Oakland até a estação do ferry em São Francisco, podem guardar, como eu, uma lembrança tátil da viagem — o respingo e o vento em seu rosto — que se associa com a imagem visual da ponte e do skyline. (WELSH, 1966, p. 6 apud TUAN, 1983, p. 20)

O antropólogo Nestor Canclini concentrou seus interesses na definição de políticas culturais; contudo, nas suas reflexões, ele se apoiou em comportamentos sociais e simbólicos em comunidades periféricas de cidades latino americanas. Em sua linha de pesquisa, conforme Canclini (1999, p. 125), ele questionou se a análise deve “partir das identidades nacionais ou da identidade que caracterizaria os habitantes de um território específico?” Para ele, estaria ocorrendo uma redefinição e uma reestruturação no senso de pertencimento e de identidade nestas comunidades.

Em suas reflexões sobre o imaginário cultural e o senso de pertencimento e identidade presente nas cidades latino americanas, Canclini (1999, p. 125) questionou “o que significa pertencer a uma cidade [...] e se continuam existindo na Cidade do México, em São Paulo ou em Buenos Aires conjuntos peculiares de traços que permitam identificar seus habitantes como chilangos, paulistanos e portenhos?”

Com base em estudos antropológicos realizados por outros pesquisadores, que foram aplicados em contingentes populacionais de áreas periféricas das cidades, Canclini destaca que estas populações, em busca de proteção, se organizariam em três modalidades:

- a) corporativismo familiar – os membros de uma extensa família participam de atividades comuns de produção e consumo para se defenderem da competição e da insegurança macrossocial;
- b) corporativismo de bairro - agrupamentos de vizinhos, sob uma liderança forte, de base frequentemente religiosa, organizam a busca de moradia e emprego, o uso do tempo livre e a criação de redes de ajuda mútua que substituam a falta de serviços e proteção urbanos;
- c) associação cívica – com objetivos semelhantes [à anterior], mas tentando que a participação democrática prevaleça sobre as dominações corporativas ou autoritárias. (CANCLINI, 1999, p. 108)

Neste contexto Canclini (1999, p. 63) conceitua que a identidade seria resultante de “um repertório fragmentado de mini papéis mais do que como o núcleo de uma hipotética interioridade contida e definida pela família, pelo bairro, pela cidade, pela nação ou por qualquer um desses enquadramentos em declínio”.

Especificamente no que se refere às novas gerações, de acordo com Canclini (1999, p. 62-63), estas “se organizariam menos em torno dos símbolos histórico-territoriais [...]”. Neste sentido, são construídas múltiplas redes de interação, de acordo com Canclini (1999, p. 128), “cada uma delas com “modos peculiares de se reunir, falar e satisfazer suas necessidades [as quais] tendem a restringir o horizonte da cidade ao próprio bairro”. No que se refere ao modo de interagir com a cidade, estas redes de interação, conforme Canclini (1999, p. 128), “só se abrem – limitadamente – às grandes veias da metrópole quando seus habitantes devem atravessá-la nas viagens ao trabalho, realizar um negócio ou buscar um serviço opcional”.

Com o horizonte redirecionado para dentro do território, Canclini (1999, p. 129) destaca que questões universais como a ecológica perderiam força, e “a visão da cidade é a de uma soma de fragmentos, e é muito difícil coordenar ou hierarquizar as demandas [...]” de cada um e programas de ampla escala.

Neste ponto Canclini (1999, p. 157) questiona a existência de uma imagem global da cidade, composta a partir de um relato organizado, hipótese que conduziu a pesquisa desenvolvida por Lynch. Uma vez que a metrópole havia se fragmentado, “já não cabe imaginar um relato organizado a partir de um centro, nem histórico nem moderno”. Na condição atual de transformação que atingiu a cidade histórica, de acordo com Canclini (1999, p. 157), “só vislumbramos reinvenções fragmentárias de bairros ou zonas, superações pontuais do anonimato e da desordem mediante a valorização de signos de pertencimento e de espaços múltiplos de participação”.

Apesar deste aparente pessimismo, no qual “a maioria se recolhe ao seu entorno imediato e quer esquecer o macrourbano”, Canclini (1999, p. 109) vislumbra uma saída na qual “atores que começam a pensar a cidade como um todo justamente na época em que sua desintegração se torna alarmante”

### **2.2.2 A imagem urbana e qualidade (a leitura física e simbólica da cidade)**

Uma investigação sistemática e metodológica sobre as imagens urbanas produzidas pelos indivíduos foi elaborada por Kelvin Lynch na obra “*A imagem da cidade*” (1960), englobando as cidades de Boston, New Jersey e Los Angeles, nos Estados Unidos. Lynch buscou verificar a presença de uma imagem coletiva, qualificada para expressar o conjunto de ideias, opiniões e valores de “um número significativo de cidadãos”. Esta imagem pública, conforme Lynch (1999a, p. 8) a

definiu, exprimiria “imagens mentais comuns a vastos contingentes de habitantes de uma cidade: áreas consensuais que se pode esperar surjam da interação de uma única realidade física, de uma cultura comum e de uma natureza fisiológica básica”.

Provavelmente, Lynch tinha expectativas que seus resultados seriam submetidos a muitas críticas, especificamente quanto à representatividade da imagem coletiva obtida; de forma preventiva, Lynch (1999a, p. 8) reconheceu que “a imagem de uma determinada realidade pode variar significativamente entre observadores diferentes”, o que seria minimizado caso “os observadores sejam agrupados em classes cada vez mais homogêneas de idade, sexo, cultura, profissão, temperamento ou grau de familiaridade”.

Outros pesquisadores urbanos recorreram ao conceito de imagem pública em busca de uma leitura da cidade que fosse produzida por um grupo de cidadãos. O sociólogo francês Raymond Ledrut (1973, p. 29), no livro *As imagens da cidade* (1973), recorreu ao conceito de imagem global, considerando-a como uma imagem simbólica da cidade:

evoca a cidade em toda a sua profundidade social, como um lugar de encontro, de conflito: a cidade e as cidades têm para os homens significados ‘sociais’ que são de caráter diferente do que os sinais que entram em jogo em ‘legibilidade’ e adaptação psico-biológica. Há uma leitura da cidade, uma compreensão do mundo urbano que excede a apreensão de um ‘território’ marcado, mais ou menos ‘familiar’ (LEDROUT, apud CAPEL, 1975, p. 77).

O reconhecimento da possibilidade de captar qualitativamente a imagem de uma cidade, uma imagem que traduziria a compreensão que o indivíduo teria da cidade, foi registrada por Capel em seu trabalho de 1975 - *L'image de la ville et le comportement spatial des citadins*. Em sua argumentação, Capel (1975, p. 76) defendeu que a imagem individual “é o resultado da experiência e da atividade do observador, o que significa que algumas formas são percebidas e valorizadas mais intensamente”.

Uma contribuição significativa para a elaboração e a consolidação da imagem urbana, como ferramenta de compreensão da realidade urbana foi a do antropólogo colombiano Armando Silva (2001a, p. 11): denominando-a de imagem pública, esta imagem totalizaria “A soma inimaginável dos pontos de vista dos cidadãos de uma cidade [...] a leitura simbólica que se faz da cidade. Corresponde à sua representação e às diferentes estratégias narrativas”.

Concordando com a argumentação de Lynch, Silva (2001b, p. 400) recomendou “a construção da imagem de uma cidade por segmentação e perfis dos seus moradores,” da qual resultaria uma imagem pública referendada por ele de “cidade subjetiva”.

Somos conduzidos para um encontro especial com a cidade: cidade vivida, internalizada e projetada por grupos sociais que a habitam. Estes, em suas relações de uso com a cidade não somente a percorrem, mas com ela dialogam, reconstruindo-a como imagem urbana. (SILVA, 2001b, p. 400)

Sob vários aspectos a contribuição de Silva (2001b, p. 400) amplificou o contorno da concepção proposta por Lynch, ao reconhecer o caráter dinâmico das imagens individuais e públicas: “as representações constituem um conjunto de imagens produzidas pela sociedade, também e ao mesmo tempo, são alimentadas, elaboradas e re-elaboradas no nível individual”. Ao assumir a possibilidade de mudanças na imagem pública, Armando Silva permitiria uma retro-alimentação, ou seja, devido à sua natureza transitória, a imagem pública estaria em “permanente atualização”.

### **2.2.3 Conteúdos simbólicos**

A partir do trabalho de Lynch, seguiram-se várias contribuições que ampliaram a pesquisa sobre a imagem de uma cidade (CAPEL, SILVA, etc.). Neste item estaremos interessados em relacionar elementos simbólicos que possam estar envolvidos na imagem de uma cidade. Neste sentido, esta foi uma exigência defendida por Rykwert (2004, p.17): “buscar a contribuição de elementos subjetivos nas reflexões sobre a cidade”.

Segundo Lynch (1999b, p. 77-81) as cidades proporcionariam às pessoas “sensações de segurança, de temor e orgulho”, sensações estas que teriam em si alguns “valores primários: ordem, estabilidade, domínio, uma adequação duradoura entre ação e forma – acima de tudo, a negação do tempo, decadência, morte e o aterrador caos”. Estas são “formas simbólicas que apelam a emoções profundas de ansiedade nas pessoas estas situações continuam a exercer influência sobre nós. Capitais são concebidas com eixos monumentais, e empresas disputam, o edifício mais elevado”.

Em suas pesquisas sobre a imagem da cidade o colombiano Armando Silva (2001b, p. 401) aproxima-se daqueles que identificam a presença de elementos simbólicos na imagem (leitura) da cidade: “deve ser feita a partir de outras dimensões culturais, com o objetivo de compreender e evidenciar uma natureza abstrata, simbólica, para aprendermos na prática, os modos pelos quais a realidade social está estruturada.” [...] “cidade vivida, interiorizada e projetada por grupos sociais que a habitam que em suas relações de uso com a urbe não só a percorrem, mas interferem dialogicamente, reconstruindo-a como imagem urbana.” (SILVA, 2001a, p. XXVII).

Uma vez que o interesse deste pesquisador, antropólogo social, é identificar os modos pelos quais a realidade social está estruturada Silva (2001a, p. XVII) formulou o conceito de mentalidade urbana

A vida moderna vai pondo tudo em um tempo, um ritmo, umas imagens, em uma tecnologia, em um espaço que não é só real, (como se diz daquele lugar onde cabem e se colocam as coisas) mas também simulado, para indicar o lugar da ficção que nos atravessa diariamente: os outdoors, a publicidade, os grafites, as placas de sinalização, os *publik*, os pictogramas, os cartazes de cinema e tantas outras fantasmagorias.”(SILVA, 2001a, p. XXV)

#### A construção da mentalidade urbana específica de cada cidade;

Uma cidade do ponto de vista da construção imaginária do que representa, deve responder, ao menos, por condições físicas naturais e físicas construídas; por alguns usos sociais; por algumas modalidades de expressão; por um tipo especial de cidadãos em relação com os de outros contextos, nacionais, continentais ou internacionais. (SILVA, 2001a, p. XXV)

Como parte da expressão urbana, o conceito de “práticas cidadinas”, utilizadas para “demarcar um território cultural urbano (topográfico): “práticas diárias de uma cultura dentro de um espaço, cruzamento com temporalidades e chamei de cronologias cidadinas; o cruzamento topográfico me conduziu a conceber narrativas urbanas. O autor continua:

[...] ver, cheirar, ouvir, passear, deter-se, recordar, representar são atributos que devem ser estudados em cada cidade, comparando uma com a outra ou cada uma dentro dos seus fragmentos territoriais, ou seus impulsos de desterritorialização internacional, o que significa o mesmo que instaurar outro corpo simbólico que impregnava o primeiro. As estratégias de representação são diferentes nas diversas culturas, como o serão nas diferentes comunidades urbanas. (SILVA, 2001a, p. XXVII)

## 2.3 ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

Em *Cidades invisíveis*, nas descrições das cidades por ele visitadas, o personagem Marco Polo recorria à elementos morfológicos destas cidades, para facilitar ao Grande Kublai “percorrê-las com o pensamento”; contudo, ao iniciar sua descrição, o viajante ressaltava que estes elementos isolados seriam insuficientes para a apreensão de uma determinada cidade; e reforçava a insuficiência contida no seu relato: “seria o mesmo que não dizer nada”. Por exemplo, em uma das cidades descritas, “Zaira dos altos bastiões”, ele reforça que poderia falar “dos ângulos das ruas [...] dos degraus que [compõem] as ruas em forma de escada, da circunferência dos arcos dos pórticos, de quantas lâminas de zinco são recobertos os tetos [...]”. (CALVINO, 2003, p. 15-16)

Todos os elementos presentes nesta descrição de “Zaira” são físicos, isto é, são detalhes construtivos da forma da cidade que foram percebidos pelo olhar do viajante. Ou seja, são aspectos exteriores que contribuem para a compreensão da paisagem e da estrutura urbana. O estudo da forma urbana, isto é, da morfologia urbana, conforme Lamas (2004, p. 38) “ocupa-se da divisão do meio urbano em partes (elementos morfológicos) e da articulação destes entre si e com o conjunto que definem – os lugares que constituem o espaço urbano [...] e na sua produção e transformação no tempo”.

### 2.3.1 A qualidade da forma urbana

No trabalho *Introdução ao desenho urbano no processo de planejamento*, o arquiteto carioca Vicente Del Rio apresentou os conceitos e as propostas metodológicas básicas para análise da forma urbana. Uma vez que, são defendidas “diferentes dimensões e compreensões diferenciadas”, Del Rio (1990, p. 67) ponderou que “nenhuma delas é completa e suficiente por si própria e todas veem complementar uma as outras”; ou seja, Del Rio (1990) considera que haveria uma vantagem teórica no uso da complementaridade entre as teorias. A seguir, a partir de resumo feito pelo autor, faz-se uma apresentação destas linhas de pesquisa e dos seus principais teóricos:

a) MORFOLOGIA URBANA - com origens na geografia e desenvolvimento com base principal na Itália e França, analisa a forma urbana como lógica evolutiva das forças [...] com diversas temáticas [...] conjunto coerente de elementos, cuja existência, papel estrutural e interrelações são razões

importantes na qualidade das formas urbanas; destacaram-se Camilo Sitte, Aldo Rossi e Carlo Aymonino, os irmãos Krier e Philippe Panerai;

b) ANÁLISE VISUAL – associada aos estudos de *gestalt* urbana; [...] qualidades visuais da paisagem urbana, profundamente enraizadas na experiência topológica do observador em movimento; são destacadas qualidades como complexidade e diversidade de inputs perceptivos; como teóricos, Rapoport, Lozano, Trieb e Koohlsdorf; com possibilidades de aplicação da semiótica a níveis arquitetônicos e urbano por Barthes, Jencks e Venturi;

c) PERCEPÇÃO URBANA - oriunda da psicologia, trata da experiência urbana como atividade perceptiva e do processo de cognição como um momento vital para a compreensão e retenção das imagens estruturadas desta experiência; liderados por Kevin Lynch, com a presença de Appleyard, Bailly, Goodey, Canyer e Lee; [...] a análise mais fenomenológica de Norberg-Schultz e Tuan;

d) COMPORTAMENTO AMBIENTAL- origina-se na psicologia, no 'behaviorismo', ou comportamentalismo; [...] o meio ambiente construído influencia as nossas atitudes, ações e decisões, sendo o seu estudo [...] adequado para a promoção de níveis adequados de satisfação da população em seu cotidiano; Skinner, Sommer e Hall, e seus seguidores Lang, Appleyard, Zeisel, Gehl e Pfeiffer. (DEL RIO, 1990, p. 12-13)

Destas propostas metodológicas, a seguir, faz-se uma apresentação mais detalhada duas propostas: inicialmente, a de Kevin Lynch, relativa à percepção urbana; em seguida, a de comportamento ambiental, com base nos estudos da forma e da função dos espaços públicos desenvolvidos pelo arquiteto Jan Gehl.

#### 2.3.1.1 Percepção urbana: Kevin Lynch e a boa forma da cidade

No livro *A boa forma da cidade*, publicado em 1981, Lynch (1999b, p. 39-41) ampliou os conceitos desenvolvidos no livro anterior - *A imagem da cidade*, questionando que a investigação direcione-se tão somente para a "difusão do padrão das ruas em grelha retangular [...]; deve-se investigar por que razão as pessoas criaram as formas que criaram e como se sentiram em relação a elas".

Para desenvolver uma análise da qualidade da forma da cidade, conforme Lynch (1999b, p. 41), "deve-se penetrar na experiência real dos lugares através dos respectivos habitantes, no decurso das suas vidas diárias". Em seguida, Lynch (1999b, p. 41) listou alguns temas para a investigação: "motivos persistentes para os construtores das cidades como a estabilidade simbólica e a ordem; o controle dos outros e a expressão do poder; o acesso e a exclusão; a função econômica eficiente; a capacidade de controlar recursos".

A investigação da qualidade da forma da cidade, defendida por Lynch (1999b, p. 52), deveria considerar ações que modificam o espaço: “a disposição espacial das pessoas a desenvolverem atividades, os fluxos espaciais resultantes de pessoas, produtos e informações, e as características físicas – padrão espacial dos objetos físicos permanentes: “[...] edifícios, ruas, colinas, rios, [...]”. Neste sentido, para Lynch, uma teoria (normativa) sobre os padrões corretos para a forma da cidade deveria atender a alguns dos seguintes requisitos:

- a) Deve partir do comportamento intencional e das imagens e sentimentos que o acompanham; [...]
- b) Lidar diretamente com a forma e com as qualidades do aglomerado populacional e não ser uma aplicação eclética de conceitos de outras áreas; [...]
- e) Deve ser adequada a diversas culturas e a variações nas situações de decisão (variações na centralização do poder, na estabilidade e na homogeneidade de valores, no nível de recursos e no grau de mudanças; [...]
- g) Deve saber avaliar a qualidade conjunta do estado e do progresso, a medida que se altera durante um espaço de tempo moderado. (LYNCH, 1999b, p. 54)

Na proposta para a boa forma da cidade, isto é “um local bom”, (LYNCH 1999b, p. 137) o conceitua como: “aquele que, de algum modo adequado à pessoa e a sua cultura consegue tornar essa pessoa consciente da sua comunidade, do seu passado, da teia da vida e do universo do tempo e do espaço em que estes se integram”. Na explicação deste conceito, Lynch ressaltou sua ligação com a cultura e com a experiência de vida do sujeito.

O aglomerado populacional bom, conforme Lynch (1999b, p. 116), “é o que melhora a continuidade de uma cultura e a sobrevivência do seu povo, o que aumenta o sentido de ligação no espaço e no tempo e permite ou encoraja o crescimento individual: desenvolvimento, na continuidade, através de abertura e ligação”. Para tal, Lynch (1999b, p. 117-118) propõe cerca de cinco dimensões básicas para a qualidade de um aglomerado populacional: vitalidade; sentido; adequação; acesso; controle. Como justificativa para estas dimensões, Lynch considera que elas apresentariam as vantagens de permitir a medição e o acompanhamento a partir dos seus usos:

Vitalidade: o grau em que a forma do aglomerado populacional suporta as funções vitais, os requisitos biológicos e as capacidades dos seres humanos – acima de tudo, como protege a sobrevivência da espécie; [...]

Sentido: o grau em que um aglomerado populacional pode ser compreendido e mentalmente diferenciado e estruturado no tempo e no espaço pelos seus residentes, e o grau em que essa estrutura mental se liga com os seus valores

e conceitos – correspondência entre o ambiente, as nossas capacidades mentais e sensoriais e as nossas construções culturais;

Adequação: o grau em que, num aglomerado populacional, a forma e capacidade dos espaços, canais e equipamentos correspondem ao padrão e à quantidade de ações em que as pessoas normalmente se envolvem [...] a adequação dos cenários comportamentais, nomeadamente a sua adaptabilidade a ações futuras;

Acesso: a capacidade de alcançar outras pessoas, atividades, recursos, serviços, informações ou locais, incluindo a quantidade e a diversidade dos elementos que podem ser alcançados;

Controle: o grau em que a utilização e o acesso a espaços e atividades, e a sua criação, reparação, modificação e gestão são controlados por aqueles que os usam e neles trabalham ou residem. (LYNCH, 1999b, p. 117)

Visando garantir a boa qualidade do aglomerado populacional, Lynch (1999b, p. 117) definiu, ainda, dois meta critérios, que garantiriam as cinco dimensões básicas: o primeiro, a “eficiência”, que considera “o custo, em termos de outros elementos valorizados, da criação e manutenção [...] para qualquer dos níveis [...] listados; o segundo, a “justiça”, para garantir que “os benefícios e os custos ambientais se encontrem distribuídos pelas pessoas [...]”.

Das cinco dimensões, Lynch (1999b, p. 127) destacou o “Sentido” como responsável pela interação entre o indivíduo e o aglomerado, através de conceitos e valores não espaciais: “[...] a clareza com que ele pode ser apreendido e identificado, e a facilidade com que os seus elementos podem ser ligados a outros acontecimentos e locais numa representação mental [...] os processos humanos de percepção e de cognição”.

### 2.3.1.2 Comportamento ambiental: Jan Gehl e a cidade para pessoas

O dinamarquês Jan Gehl (2013) estudou os usos dos espaços públicos e defendeu que a dimensão humana foi “esquecida, negligenciada e progressivamente eliminada”; para ele, os adversários a serem combatidos seriam aqueles arquitetos e urbanistas, os quais, estimulados pelas forças de mercado, negligenciaram a qualidade da vida urbana. Em sua análise, Gehl defendeu que as estruturas urbanas influenciam o comportamento humano. Ele cita alguns exemplos do papel do planejamento urbano, ao longo da história das cidades:

Império Romano - cidades coloniais com seus planos fixos e regimentais das principais ruas, fóruns, edifícios públicos e quartéis, uma fórmula que reforçou seu papel militar;

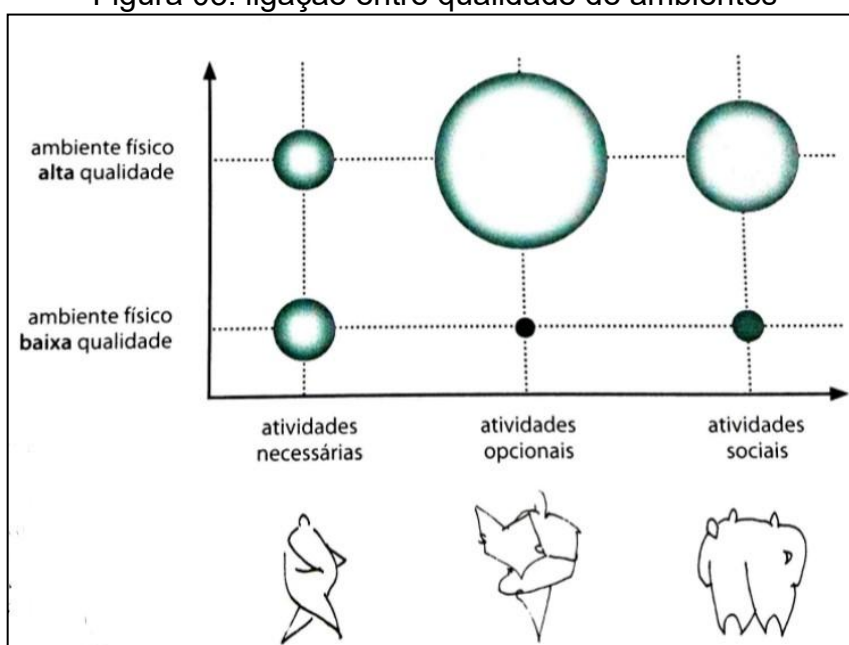
Cidade medieval - estrutura compacta das ruas, com curtas distâncias a pé, praças e mercados dava suporte à sua função como centros de comércio e artesanato;

Reforma urbana de Paris – [...] largos e *boulevards* deram apoio ao controle militar da população, bem como forneceram a plataforma para uma ‘cultura especial do boulevard’ que espalhou passeios públicos e cafés ao longo das ruas largas da cidade. (JAN GEHL, 2013, p. 9)

Nestas três formas urbanas, conforme explica Gehl (2013, p. 147), “passava-se muito tempo na cidade fazendo tarefas e resolvendo necessidades práticas e sociais no caminho. Caminhar e estar na cidade era algo integrado às atividades diárias”.

Outro aspecto valorizado na proposta de Gehl (2013, p. 21) para ampliar a qualidade física do ambiente urbano, são as atividades ao ar livre. Para estas, planejamento e projetos devem ser estimuladores de “convites” para uma atividade ao ar livre: “[...] que vá além de uma simples caminhada e incluam proteção, segurança, um espaço razoável, mobiliário e qualidade visual”. Na Figura 03, a seguir, Jan Gehl faz um comparativo entre o estímulo às atividades ao ar livre e a qualidade do ambiente urbano:

Figura 03: ligação entre qualidade de ambientes



Fonte: Gehl, 2013, p.21

Nesta representação, graficamente, Gehl (2013, p. 21) ilustra que “um aumento na qualidade do ambiente externo estimula, em especial, as atividades opcionais. O aumento no nível de atividade é, portanto, um convite a um substancial aumento das

atividades sociais”. Entre as propostas de qualidade nas quais forma urbana participe como facilitadora dos encontros entre as pessoas, um grupo de atividades comuns, conforme proposto por Gehl (2013, p. 23) incluiria “ida a mercados, festas de rua, encontros, desfiles e manifestações políticas etc.”

Como justificativa de que “novos padrões de uso e mais vitalidade no espaço público” aumentam a qualidade de vida da cidade, Gehl (2013, p. 15) citou um projeto de renovação urbana em Melbourn, na Austrália, a partir de 1985; neste projeto, uma área central composta, por prédios de escritórios, construindo uma nova praça central (Federation Square), com “forte presença arquitetônica; pequenas arcadas, alamedas com novo piso de basalto, novo mobiliário urbano, plantio de árvores, iluminação noturna e uma programação de arte para este espaço renovado” com o objetivo de ampliar o tempo de permanência das pessoas no espaço público. A Figura 04, a seguir, ilustra uma das áreas que foram renovadas:

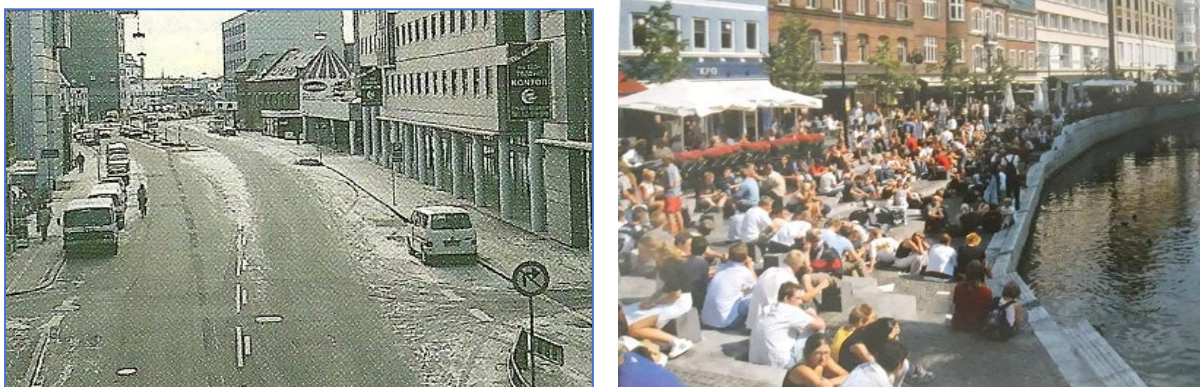
Figura 04 Melbourn (Austrália), antes e depois



Fonte: Gehl, 2013, p.14.

Outro exemplo de um projeto de renovação urbana que ampliou a qualidade de vida da cidade, citado por Gehl (2013, p. 160), abrangeu a segunda maior cidade da Dinamarca: “o rio Arhus, na Dinamarca, canalizado e transformado em via para o tráfego de veículos na década de 1930, foi reaberto em 1996-1998 e os espaços ao longo do seu curso transformaram-se em área de recreação e pedestres”:

Figura 05: Rio em Arhus, Dinamarca, antes e depois



Fonte: Gehl, 2013, p.16.

Além do impacto no mercado imobiliário da vizinhança Gehl (2013, p. 16) acrescenta, ainda, que “o novo espaço da cidade e os novos convites levaram ao desenvolvimento de padrões completamente novos de uso da cidade.” Os exemplos citados, conforme destaca Gehl (2013, p. 29), “são cidades contemporâneas [...] que reconheceram a importância dos pedestres e dos ciclistas [...] da vida urbana como um ponto de encontro atrativo, informal e democrático para seus residentes no século XXI”.

Assumindo o espaço público e as áreas de pedestres como local de encontro dos moradores, este urbanista defendeu a criação de “espaços de transição suave em um contexto residencial” [...]. Em uma análise da cidade de Jacarta (Indonésia), Gehl (2013, p. 87) ressaltou que “o espaço de transição está situado imediatamente em frente ao térreo das residenciais, articula-se com o espaço externo público e possui um potencial de contato entre as atividades de dentro e fora das residências”. A Figura 06, a seguir, ilustra este exemplo de espaço de transição:

Figura 06 Espaço de transição



Fonte: Gehl, 2013, p. 87

Do ponto de vista de percepção da rua, isto é, da qualidade atribuível a esta rua, seria razoável supor que, para os moradores que usufruem deste espaço de transição o ambiente transmite uma sensação de segurança emocional. O espaço de transição, conforme pode ser visualizado, ofereceu às pessoas uma possibilidade de contato e de atividades.

### 2.3.2 Escalas e dimensões da forma urbana

Apoiando-se em classificações elaboradas por Tricart e retomadas por Rossi. Lamas (2004, p. 73-75) relacionou três escalas principais na paisagem urbana, com o objetivo de agrupar os elementos morfológicos:

- a) A da rua – dimensão setorial; num ponto, o observador consegue abarcar a unidade espacial em seu conjunto [...] quase nem será necessário o movimento ou basta o movimento em circuito fechado;
- b) A do bairro - dimensão urbana, a análise da forma necessita do movimento e de vários percursos; [...] pressupõe uma estrutura de ruas, praças ou formas de escolas inferiores. [...] pode englobar a totalidade da vila, aldeia, ou da própria cidade;
- c) A da cidade – dimensão urbana; a forma estrutura-se através da articulação de diferentes formas à dimensão urbana, diferentes bairros ligados entre si. (LAMAS, 2004, p. 73-75)

Jan Gehl (2013, p. 33) explorou com profundidade a relação entre “os sentidos e a escala”, devido à importância que ele atribui a esta relação para o uso da dimensão

humana no planejamento. O ponto de partida é a “mobilidade e os sentidos humanos, que fornecem a base biológica das atividades, do comportamento e da comunicação no espaço urbano.”

No livro de Gehl há uma recomendação expressa sobre o funcionamento dos sentidos no ambiente urbano e o que acontece durante a comunicação entre pessoas. Para tal, são reproduzidas informações das características dos sentidos humanos levantadas pelo antropólogo americano Edwald T. Hall, em seus livros “*The silent language*” (1959) e “*The hidden dimension*” (1966). Conforme Hall, no momento da comunicação entre pessoas, os sentidos de distância – visão, audição e olfato—, e os sentidos de proximidade -- tato e paladar —apresentam variações.

Por exemplo, do ponto de vista biológico e evolutivo, podemos perceber uma pessoa que se aproxima a uma distância de 100m (campo social da visão); esta distância é utilizada em projetos de concertos ao ar livre. Somente a partir dos 25m, um limiar utilizado em projetos de teatro, as emoções são ativadas. Contudo, com menos de 7m todos os sentidos podem ser usados, e as emoções são mais intensas.

Quadro 01 Distâncias curtas – longas

| Escala          | Distância | Uso                          |
|-----------------|-----------|------------------------------|
| 0 - 45 cm       | Íntima    | fortes emoções               |
| 45 - 120 cm     | Pessoal   | amigos e familiares          |
| 1,2 - 3,7 m     | Social    | conversas mais gerais        |
| Acima de 3,07 m | Pública   | Professores; artistas de rua |

Fonte: GEHL, 2013, p. 46 (elaboração do autor)

A figura 07 ilustra o efeito dos sentidos de uma pessoa que se aproxima a uma distância de 100m (campo social da visão); estas informações são importantes quando se considera “o campo de visão em uma praça, o espaço para permanência e para atividade em proporção a capacidade do olhar”. (GEHL, 2013, p. 36)

Figura 07 Campo social de visão

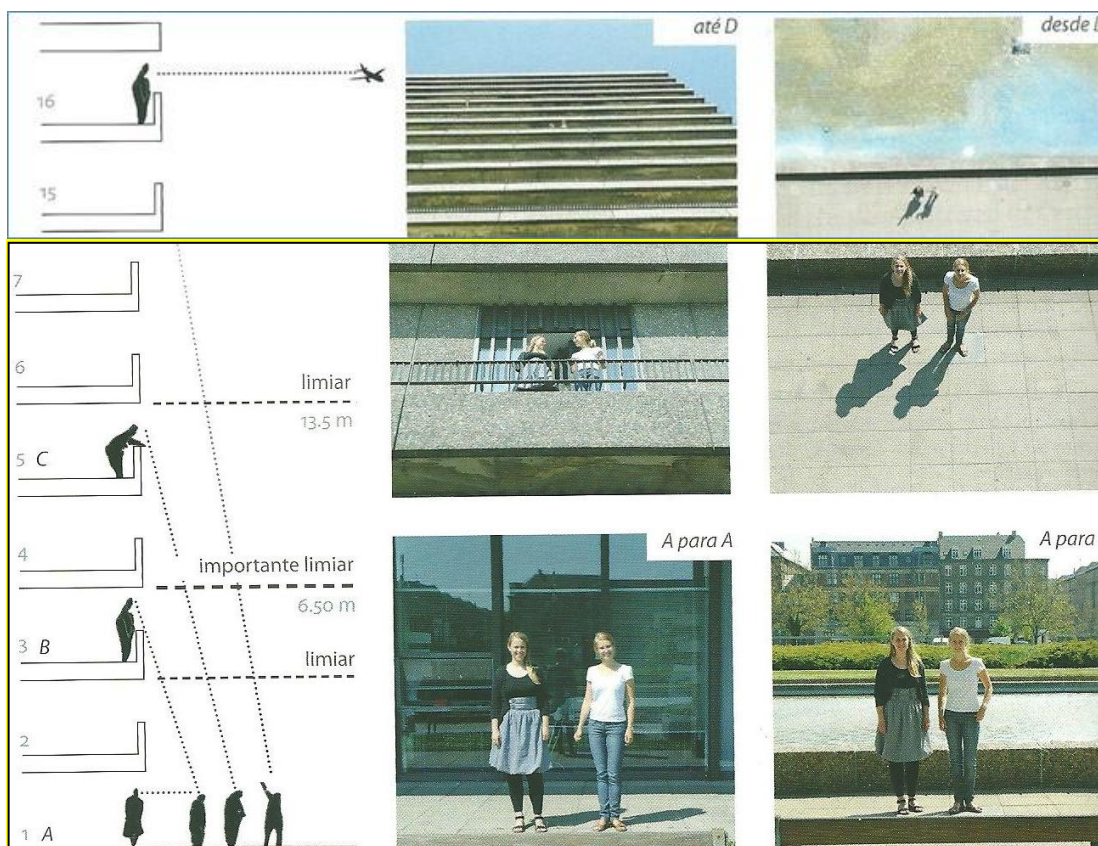


Fonte: Fonte: Gehl, 2013, p.34

Outro limiar significativo, conforme Gehl (2013, p. 35), “é o de 25 metros, quando podemos começar a decodificar emoções e expressões faciais. Não é de surpreender que essas duas distâncias sejam a chave de muitas situações físicas em que o objetivo seja observar pessoas”.

Outra informação importante para o urbanista, segundo Gehl (2013, p. 41), refere-se à conexão entre o plano das ruas e os edifícios altos: “Todo esse relato sobre o aparelho sensorial horizontal é a chave para entender como experimentamos o espaço, por exemplo, qual parte dos edifícios os pedestres experimentam ao andar pelas ruas”. A Figura 08, a seguir, ilustra o modo como é feita a comunicação entre os andares da edificação e o nível da rua:

Figura 08 Comunicação na edificação e a movimentação da rua

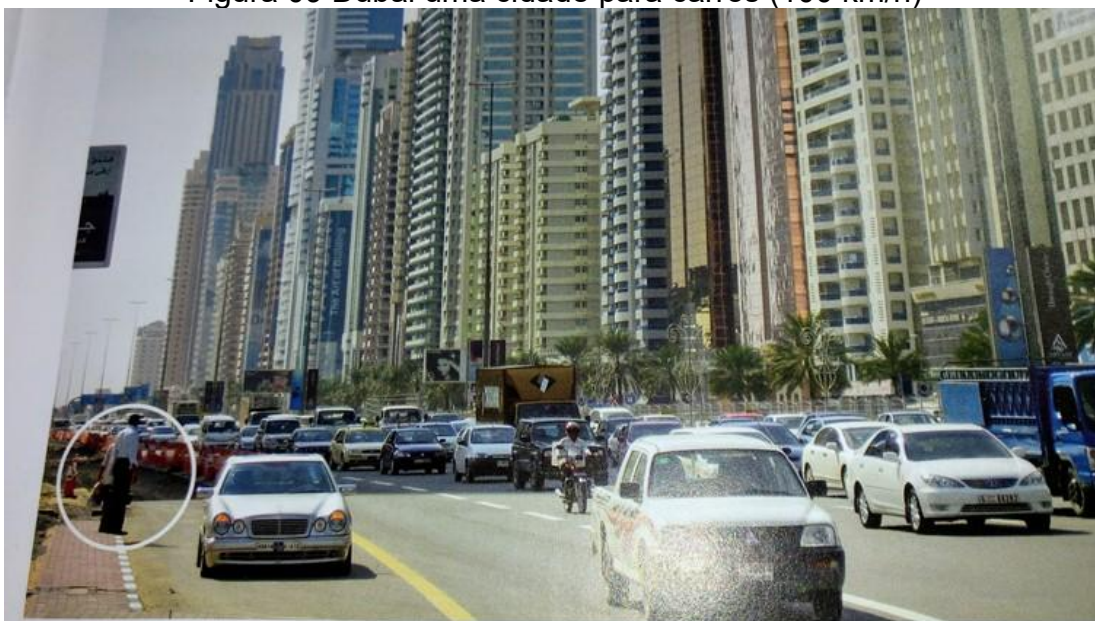


Fonte: Fonte: Gehl, 2013, p. 40

Considerando-se que, conforme registrado por Gehl (2013, p. 41) esta comunicação se perde depois do quinto andar, o que representaria o limite para uma participação na movimentação da rua”, haveria um impacto sobre a qualidade urbana. Do ponto de vista de percepção da rua, isto é, da qualidade atribuível a esta rua, seria razoável supor que para aqueles que se deslocam a pé, a possibilidade de comunicação com uma edificação de 2 a 4 pavimentos, produziria uma sensação de segurança emocional superior à de uma rua com edificações superiores a 20 pavimentos.

Uma das críticas que Jan Gehl (2013, p. 43-45) faz a forma das metrópoles atribuí a prioridade dada ao tráfego de automóveis: “nosso aparelho locomotor e nossos sistemas de interpretação de impressões sensoriais estão adaptados para caminhar [...] com tempo para ver o que ocorre à nossa frente e onde colocamos nossos pés”. A figura 09, a seguir, ilustra a posição de Jan Gehl quanto a relação entre a escala humana, a escala dos carros e a forma da cidade:

Figura 09 Dubai uma cidade para carros (100 km/h)



Fonte: Gehl, 2013, p. 45

Do ponto de vista de percepção da rua, isto é, da qualidade atribuível a esta rua (em Dubai), seria razoável supor que para aqueles que se deslocam a pé, sua relação (escala humana) com a escala dos carros e a forma da cidade, não produziria uma sensação de segurança emocional equivalente à de uma rua sem carros (ou compartilhada).

### 2.3.3 Elementos morfológicos

A decomposição da forma física pelos elementos morfológicos foi defendida por Sampaio (2015, p. 414): “permite operacionalizar a leitura do modo de organização da cidade a partir do arranjo espacial propriamente dito. Permite descrever fisicamente o objeto de estudo, mas sua explicação depende da análise histórica, já se disse”.

Do ponto de vista morfológico, os elementos contidos na imagem da cidade foram agrupados por Lynch (1999a, p. 52-53) em cinco tipos: vias, limites, bairros, cruzamentos e elementos marcantes:

a) VIAS, são os canais de circulação ao longo dos quais o observador se locomove de modo habitual, ocasional ou potencial. Podem ser ruas, alamedas, linhas de trânsito, canais, ferro-vias; (p. 52)

b) LIMITES Os limites são os elementos lineares não usados ou entendidos como vias pelo observador. São as fronteiras entre duas faixas, quebras de continuidade lineares, praias, margens de rios, lagos, etc., cortes de ferrovias, espaço em construção, muros e paredes, [...]; (p. 52)

c) PONTOS NODAIS – os pontos nodais são pontos, lugares estratégicos, de uma cidade através dos quais o observador pode entrar, são os focos intensivos para os quais ou a partir dos quais se locomove. Podem ser basicamente junções, locais de interrupção de transporte, um cruzamento ou uma convergência de vias, momentos de passagem de uma estrutura para outra, [...] meras concentrações que adquirem importância por serem a condensação de algum uso [...]; (p. 52-53)

d) MARCOS: [...] o observador não entra neles, são externos. Em geral são um objeto físico, definido de maneira muito simples: edifício, sinal, loja ou montanha. Seu uso implica a escolha de um elemento a partir de um conjunto de possibilidades; (p. 53)

Os elementos básicos propostos por Lynch foram objeto de análise e complementações de vários pesquisadores. Algumas críticas foram dirigidas a presença predominante de elementos morfológicos. Outras, a abrangência da pesquisa; ao contemplar tão somente cidades norte americanas, seus resultados teriam uma forte relação com a morfologia específicas destas cidades. Por exemplo, uma observação interessante referente ao elemento limite foi registrada por Lamas (2004, p. 64): “a antiga cidade era geralmente pequena. A sua forma ligava-se estreitamente a um sítio e os limites (defensivos, administrativos e de fiscalização) que estabeleciam uma barreira entre espaço ‘construído’ e não construído (espaço rural)”.

Na *Encyclopédie de géographie*, Bailly (1993) destacou que o homem mobiliza dois tipos de componentes espaciais para movimentar-se no espaço: o primeiro grupo diz respeito à estrutura do lugar; um outro grupo está associado aos significados culturais e sociais do lugar. No nível estrutural, cada indivíduo, movimenta-se a fim de encontrar seu caminho em um espaço:

- a) eixos estruturais (estradas, grandes vias de comunicação)
- b) Limites físicos;
- c) relações entre esses eixos (encruzilhadas);
- d) pontos de referência. (BAILLY, 1993, p. 395)

Uma importante contribuição na identificação dos elementos morfológicos foi elaborada pelo arquiteto José Manuel Ressano Garcia Lamas, no livro *Morfologia urbana e desenho da cidade* (1993). Apesar de manter a classificação de Lynch, Lamas introduziu novos elementos, adaptando à sua aplicação à cidade de Lisboa. Um dos novos elementos introduzidos por Lamas, o elemento “SÍTIO”, provavelmente foi inspirado no elemento “LIMITE”, de Lynch; esta inserção foi justificada por Lamas

(2004, p. 63): “a forma urbana não poderá ser desligada do seu suporte geográfico [...] que, pelo seu potencial sugestivo, gera a própria arquitetura”. Em reforço, Lamas (2004, p. 64) lembrou que “a escolha do lugar [...] tinha um valor proeminentemente no mundo clássico; [...] o SÍTIO, estava governado pelo *genius loci*, pela divindade local que presidia a tudo o que se desenvolvia nesse mesmo lugar”.

O elemento “SOLO”, ou o “TIPO DE PAVIMENTO”, foi considerado por Lamas (2004, p. 80) “muito importante” do ponto de vista de imagem, e que estaria “sujeito às contínuas mudanças”. A nosso ver, do ponto de vista da imagem de um espaço, trata-se de um elemento importante. A possibilidade de mudança do tipo de pavimento, prevista por Lamas, apontaria para uma condição transitória, com um forte impacto na imagem do lugar; por exemplo, mudanças tais como a implantação de uma pavimentação asfáltica, ou o estabelecimento de uma via compartilhada para pessoas e carros. Por outro lado, seria razoável esperar que, na maioria dos casos, o tipo de pavimento seria uma informação que estaria incluída na descrição do elemento VIA, (percurso) previsto por Lynch.

O “EDIFÍCIO” e o “LOTE” foram outros elementos introduzidos por Lamas (2004, p. 84-86); o elemento “EDIFÍCIO”, foi justificado por “[...] através do qual se constitui o espaço urbano e se organizam os diferentes espaços identificáveis e com ‘forma própria’ [...]”; o elemento “LOTE”, por sua vez, foi considerado como “essencial da relação dos edifícios com o terreno; sendo condicionante da forma do edifício e da forma da cidade”. A nosso ver, a inserção destes dois elementos, estariam mais justificados do ponto de vista de desenho urbano do que de suporte ao relato de uma imagem.

O elemento “TRAÇADO” descrito por Lynch, foi mantido por Lamas (2004, p. 100), destacando porém que: “assenta-se num suporte geográfico preexistente, regula a disposição dos edifícios e quarteirões, liga os vários espaços e partes da cidade e [...] com um caráter de permanência, [...] que lhe permite resistir às transformações urbanas”.

O elemento “QUARTEIRÃO” foi introduzido por Lamas (2004, p. 88-94); acrescido de uma função estrutura:

- é um contínuo de edifícios agrupados entre si em anel, ou sistema fechado e separado dos demais;

- é o espaço delimitado pelo cruzamento de três ou mais vias e subdivisível em parcelas de cadastro (lotes) para construção de edifícios;
- não é autônomo dos restantes elementos do espaço urbano – os traçados, os espaços, ou as vias, os espaços públicos, os lotes e os edifícios; (p. 88)
- agrega e organiza também os outros elementos da estrutura urbana: o lote, o edifício, o traçado e a rua, e as relações que estabelecem com os espaços públicos, semipúblicos e privados. (p. 94)

Este elemento apresenta alguma proximidade conceitual com o elemento “BAIRRO”, de Lynch. Contudo, considerando-se o caso específico de Lisboa, ou mesmo dos conjuntos residenciais brasileiros, sua inserção contribui para um maior detalhamento narrativo da imagem urbana.

A “PRAÇA”, que poderia ser uma das formas resultantes do elemento “CRUZAMENTO” de Lynch, foi distinguido por Lamas (2004, p. 100-102) com muitas observações: “pela organização espacial e intencionalidade de desenho” não podendo ser confundido com “o largo do mercado, o adro fronteiro à igreja, ou outros pequenos espaços vazios da cidade medieval. [...] de grande permanência nas cidades”.

O elemento “MONUMENTO” foi considerado por Lamas (2004, p. 104) com a mesma relevância dada por Lynch, com o acréscimo de uma observação interessante: “um dos elementos que fundamentam o princípio das permanências – um dos fatos urbanos que melhor persistem no tecido urbano e resistem a transformações”.

No final da sua classificação Lamas (2004, p. 106-107) acrescentou dois elementos muito interessantes do ponto de vista da qualidade do espaço urbano e da imagem produzida por este espaço:

A ÁRVORE- Do canteiro à árvore, ao jardim de bairro ou ao grande parque urbano, as estruturas verdes constituem também elementos identificáveis na estrutura urbana. Caracterizam a imagem da cidade; têm individualidade própria; desempenham funções precisas: são elementos de composição e do desenho urbano; servem para organizar, definir e conter espaços; (p. 106)

O MOBILIÁRIO URBANO - Elementos móveis que ‘mobilam’ e equipam a cidade: o banco, o chafariz, o cesto de papéis, a iluminação pública, o marco do correio, a sinalização etc., ou já com dimensão de construção, o quiosque, o abrigo de transportes, e outros. (p. 107)

Concluindo sua classificação Lamas (2004, p. 107) definiu um conjunto de elementos morfológicos como PARASITÁRIOS, os quais “nas sociedades de consumo invadem e se colam às estruturas edificadas, como elementos postigos e móveis: anúncios, vitrines, sinais, luzes, iluminação etc.”

Da contribuição de Lamas, além da inserção de alguns elementos que contribuem para uma melhor descrição da imagem, deve-se destacar a valorização que sua abordagem tratou dos aspectos de transformação e permanência que envolvem a morfologia urbana. Estes aspectos oferecem desdobramentos positivos nas descrições das imagens das ruas, dos setores e das cidades.

A partir da contribuição de Lamas, o professor de Arquitetura da UFBA Heliodoro Sampaio elaborou uma proposta dos elementos “estáveis” da morfologia urbana, fazendo uma adaptação para a cidade de Salvador, objeto de sua pesquisa. Sampaio (2015, p. 415) “ressaltou os “invariantes” como os elementos mais estáveis da morfologia urbana,” na cidade-real ou mesmo cidade-ideal, de cujo arranjo espacial depende a comunicação e a leitura do espaço urbano nas dimensões estética, utilitária, funcional, das quais emana o “discurso urbano”. Os elementos relacionados por este pesquisador foram os seguintes: sítio geográfico; o solo e seu parcelamento; as vias e os movimentos; o quarteirão, quadras e superquadras; a praça, largo e interseções; os monumentos; outros elementos.

a) Sítio geográfico - ou dimensão territorial do ‘espaço natural’ algo mais que a topografia e geomorfologia cujo contexto ampliado envolve a hidrografia, os tipos de solos e subsolos, o revestimento vegetal primário ou secundário, bem como aspectos geológicos e climáticos;

b) O solo e seu parcelamento;

c) As vias e os movimentos - a forma das vias, além de desempenhar papel importante na configuração e imagem da cidade, desempenha uma função imprescindível na lógica de produção e consumo dos espaços urbanos, interferindo sobretudo no valor do solo e no referencial simbólico dos lugares; (p. 417)

d) O quarteirão, quadras e superquadras - pode decorrer ‘espontaneamente’ da ocupação intersticial de vazios na malha urbana ou pelo uso intencional deste elemento básico da forma urbana”; (p. 418)

e) tipologias de edificações - um tipo de edificação equivale a uma certa ‘família’ ou ‘grupo’ de edifícios de cujos traços, caracteres e atributos é possível reconhecer a classe à qual pertencem, ou seja, permite distingui-los geneticamente de outros edifícios;

f) A praça, largos e interseções - a praça, na tradição urbanística, talvez seja uma daquelas ‘invariantes’ mais marcantes da forma urbana;

g) o monumento - é sempre um elemento urbano singular, cuja individualização diz respeito ao ‘princípio das permanências’; (p. 421)

h) Outros elementos: partes da configuração, componentes do mobiliário urbano, barraca de revista, o quiosque, os bancos de jardins sinais, abrigos de transporte, bem como aquele outro tipos como postiços ou móveis: anúncios, luminosos, trailer de lanches, cestas de lixo. (p. 422) (SAMPAIO, 2015, p. 417-422)

Outra importante contribuição na análise da imagem de uma cidade e na identificação dos elementos morfológicos envolvidos nesta imagem foi elaborada pelo arquiteto Vicente Del Rio, no livro *Introdução ao desenho urbano no processo de planejamento* (1990), associado à sua tese para o concurso de Professor Titular este trabalho destacou-se não somente pela ampla revisão crítica de outras contribuições, mas pela aplicação da metodologia proposta na cidade do Rio de Janeiro. Na sua revisão Del Rio (1990, p. 95) considerou que o método desenvolvido por Lynch apresentaria com ponto fraco “[...] a dificuldade para sua aplicação em universos estatisticamente representativos”.

Uma importante contribuição de Del Rio para a análise da imagem urbana consiste na sua compreensão de que as dimensões da análise da qualidade ambiental, isto é, da boa forma urbana procurada por Lynch, pode ser integrada totalmente na temática da imagem da cidade. A partir desta compreensão, Del Rio (1990, p. 118-120) superou a questão da definição dos elementos morfológicos, e concentrou-se na identificação das temáticas principais [...] e que poderiam destacar-se como grandes objetivos físicos-ambientais”:

- a) A imagem da cidade - o processo de desenvolvimento pode, facilmente, comprometer a imagem das cidades já constante no repertório coletivo, na sua identidade e no imaginário da população, como exemplo, são as imagens e símbolos do Rio explorados pelo turismo e que identificam a cidade em todo o mundo, a ‘cidade maravilhosa’; (p. 118)
- b) Visualidades- jogo urbano dos cheios e vazios, da percepção dos espaços abertos e das vias e panorâmicas [...] facilitando até a conformação da ‘imagem da cidade’; (p. 119)
- c) identidades locais –Cada parte, cada bairro, cada comunidade, com sua identidade própria, sua história e suas características; (p. 119)
- d) relações com o ambiente natural – [...] a boa climatização, a correta drenagem e o bom relacionamento com o sítio [...]. Essas agressões por vezes geram riscos de vida, no caso da ocupação das encostas [...]; (p. 119)
- e) relações com as arquiteturas existentes;
- f) relações morfológicas- novas inserções, como shopping-centers, conjuntos habitacionais ou condomínios fechados não se integram ao tecido existente, à sua volumetria e tipologia, desrespeitando itens como coerência urbanística, acessibilidades, linhas e polos de crescimento;
- g) espaço público- educação social, [...] os moradores não reconhecem como de sua propriedade [...] carros nas calçadas, trailers e quiosques alocados sem o menor critério, ou cuidados ergonômicos, publicidade, telefones públicos e barreiras físicas alocadas a bel prazer das concessionárias; (p. 120)
- h) variedade de acontecimentos – a variedade e qualidade a ser promovida tanto através dos usos formais das edificações e espaços quanto nos temporários e expressões espontâneas. (p. 120)

## 2.4 DIMENSÕES DA QUALIDADE DA FORMA URBANA

Ao descrever para o Grande Khan a cidade de Cecília, o viajante Marco Polo, personagem do escritor Italo Calvino, recorre à um encontro que vivenciou com um pastor de ovelhas, que conduzia seu rebanho de cabras das planícies para as montanhas (transumância). No seu relato, Marco Polo ressaltou a sua surpresa, ao constatar que o pastor, habituado a guiar com segurança entre pedras e prados, não reconhecia nenhuma direção na cidade de Cecília, e se movimentava inseguro rente aos muros da cidade:

As vezes ocorre de atravessarmos cidades, mas não sabemos distingui-las. [...] Para mim as cidades não têm nome: são lugares sem folhas que separam um pasto do outro e onde as cabras se assustam nas encruzilhadas e debandam [...]. (CALVINO, 2003, p. 145)

Ao prosseguir no seu relato, Marco Polo recordou que ele próprio, tempos depois, havia ficado desorientado em Cecília - “esquinas com casas idênticas”; perdido, pediu ajuda a um passante, e constatou tratar-se do mesmo pastor que havia encontrado antes:

Os espaços se misturaram -- disse o pastor--, Cecília está em todos os lugares; aqui um dia devia existir o Prado da Salva Baixa. As minhas cabras reconhecem as ervas da calçada. (CALVINO, 2003, p. 146).

Nesta história, Calvino chamou a atenção para as transformações urbanas e nas poucas ervas que ainda permaneciam nas calçadas”. Desorientadas pelas transformações, pastores e cabras não dispunham de elementos suficientes para orientarem-se com segurança para a saída de “Cecília”.

### 2.4.1 Identidade e reconhecimento

Nesta narrativa do viajante Marco Polo as variáveis de memorização e reconhecimento que seriam fundamentais para a orientação das “cabras”, para que elas identificassem a cidade de “Cecília”. Memorização e reconhecimento são as exigências colocadas por Lynch (1999a, p. 60) ao analisar as imagens ambientais. A este respeito Lynch (1999a, p. 3) destacou “numa qualidade visual específica: a clareza ou legibilidade aparente da paisagem das cidades”.

Iniciando sua argumentação, Lynch (1999a, p. 3-4) reconheceu que os animais quando se deslocam precisam identificar os elementos do meio ambiente e decidir

rapidamente o percurso. Neste sentido, existiriam na natureza uma variedade de técnicas e indicadores de orientação, tais como: “sensações visuais de cor, forma, movimento ou polarização da luz, além de outros sentidos, tais como o olfato a audição, cheiro, tato, a cinestesia, o sentido da gravidade, e talvez, dos campos elétricos ou magnéticos”.

Neste processo de orientação, de acordo com as considerações de Lynch, “o elo estratégico é a imagem do meio ambiente, o quadro mental generalizado do mundo físico exterior de que cada indivíduo é portador no espaço ocupado. Para tal, uma imagem precisa ter várias qualidades:

- a) deve ser suficiente, verdadeira em sentido pragmático, permitindo que o indivíduo atue dentro do seu ambiente na medida de suas necessidades;
- b) o mapa seja ele exato ou não, deve ser bom o suficiente para nos conduzir ao nosso destino;
- c) Deve ser suficientemente clara e bem integrada para tornar-se econômica em termos de esforço mental;
- d) Deve ser legível:
- e) Deve ser segura e conter indicações suplementares que tornem possíveis as ações alternativas, sem grande risco de insucesso;
- f) É preferível que a imagem seja aberta e adaptável à mudança, permitindo que o indivíduo continue a investigar e organizar a realidade;
- g) Deve haver espaços em branco nos quais ele possa ampliar pessoalmente o desenho. (LYNCH, 1999a, p. 10)

Para Lynch, uma imagem do meio ambiente pode ser analisada com base em três componentes – identidade, estrutura e significado:

- a) identidade - identificação de um objeto, o que implica sua diferenciação de outras coisas, seu reconhecimento enquanto entidade separável. Isso se dá o nome de identidade, não no sentido de igualdade com alguma coisa, mas com o significado de individualidade ou unicidade;
- b) estrutura - a imagem deve incluir a relação espacial ou paradigmática do objeto com o observador e os outros objetos;
- c) significado - esse objeto deve ter algum significado para o observador, seja ele prático ou emocional. O significado também é uma relação, ainda que bastante diversa da relação espacial ou paradigmática. (LYNCH, 1999a, p. 9)

Apesar de relacionar os três componentes da imagem, Lynch (1999a, p. 10) destacou a identidade e a estrutura das imagens da cidade, atribuindo uma maior

complexidade à questão do significado: [...] “parece ser impossível separar significado e forma”.

Após a definição dos três componentes da imagem Lynch (1999a, p. 3) estruturou o conceito de legibilidade: “A facilidade com que suas partes podem ser reconhecidas e organizadas num modelo coerente. Assim como essa página impressa, desde que, pode ser visualmente apreendida como um modelo correlato de símbolos identificáveis.” Neste sentido, seria necessário estabelecer um sistema de referências para reconhecer e ler um ambiente. “Uma cidade legível seria aquela cujos bairros, marcos ou vias fossem facilmente reconhecíveis e agrupados em um modelo geral”. (LYNCH, 1999a, p. 3) Para este autor (1999a, p. 104) “a cidade de Florença com suas torres e palácios seria um exemplo de uma cidade legível.”

Ao conceito de legibilidade Lynch (1999a, p. 3) atribuiu “um importante sentimento de segurança emocional”, pois quando desorientado ou mesmo perdido produz-se um sentimento de angústia – mesmo de terror”. Amplificando a intensidade da experiência humana, Lynch (1999a, p. 11) construiu o conceito de *imaginabilidade* associado ao objeto: “característica num objeto físico, que lhe confere uma alta probabilidade de evocar uma imagem forte em qualquer observador dado. É aquela forma, cor ou disposição, que facilita a criação de imagens mentais [...]”. Sobre este conceito, Del Rio (1990, p. 93) considerou que “esta capacidade de impor-se na percepção e na memória do observador”, aproximaria este conceito ao de pregnância [...] utilizada na teoria da forma gestalt”.

Na sua abordagem sobre legibilidade Berdoulay utiliza o conceito de metonímia geográfica. Trata-se de uma “figura de linguagem que consiste no emprego de uma palavra por outra, mantendo uma relação de proximidade com o referente da palavra substituída”<sup>1</sup>. Para ele, a utilização de uma metonímia geográfica para uma paisagem teria o papel de “antecipar a uma compreensão da realidade, seriam antecipações paisagísticas. Por sua natureza provisória, aceita-se que apresentem restrições narrativas, uma vez que serão substituídos pelo sujeito. Neste caso específico ao explicar o todo através de uma de suas partes, conforme justifica Berdoulay (2012, p.

---

<sup>1</sup> <https://brasilecola.uol.com.br/o-que-e/portugues/o-que-e-metonimia.htm>.

58), ocorrerá uma “redução da incerteza ligada ao desconhecido, isto é, a metonímia geográfica irá condensar um grande número de interpretações possíveis do espaço”.

Com efeito, o imaginário geográfico intervém ao selecionar certos atributos da realidade, que se destacam, que podem ser considerados como algo central, e inclusive utilizados unicamente para designar o conjunto desta realidade, ao singularizar certos aspectos do espaço, a metonímia geográfica dirige a atenção para alguns temas que se supõe que representam a totalidade. (BERDOULAY, 2012, p. 58)

Na sua abordagem sobre legibilidade, utilizando um termo muito próximo – visibilidade – Tuan (1983, p. 179) produziu uma explicação com uma conotação visual interessante: “Quando olhamos uma cena panorâmica, nossos olhos se detém em pontos de interesse; cada parada é tempo suficiente para criar uma imagem de lugar [...] Podemos procurar um referencial, ou um aspecto no horizonte que chama nossa atenção”.

Ampliando sua conceituação, Tuan (1983, p. 180) assume a diversidade de imagens individuais: “Muitos lugares, altamente significantes para certos indivíduos e grupos, tem pouca notoriedade visual. São conhecidos emocionalmente, e não através do olho crítico ou da mente”. Outra observação interessante refere-se à diferenciação entre lugares: “Os lugares podem se fazer visíveis através de inúmeros meios; rivalidades ou conflito com outros lugares, proeminência visual e o poder evocativo da arte, arquitetura e cerimônias e ritos”. (TUAN, 1983, p. 197)

#### **2.4.2 Estrutura: os percursos e os pontos relevantes**

As relações entre as dimensões ou escalas do espaço urbano e os elementos morfológicos do espaço urbano, conforme listadas por Lamas, seriam as seguintes:

- a) A da rua – identificáveis são essencialmente os edifícios (com as suas fachadas e planos marginais), o traçado é também a árvore ou a estrutura verde, desenho do solo e mobiliário urbano;
- b) A do bairro - são os traçados e praças, os quarteirões e monumentos, os jardins e áreas verdes, que constituem os elementos morfológicos identificáveis;
- c) A da cidade – os bairros, as grandes infra-estruturas viárias e as grandes zonas verdes relacionadas com o suporte geográfico e as estruturas físicas da paisagem. (LAMAS, 2004, p. 110)

Para Lynch (1999a, p. 54), na composição da imagem de uma determinada parte da cidade haveria uma série sequencial de elementos marcantes, uma vez que

“nenhum dos tipos de elementos acima especificados existe isoladamente [...] A sobreposição e interpenetração ocorre regularmente.”

As relações entre a forma em grande escala e a estrutura da imagem, requerem informações de natureza diversa, conforme distinguiu Lynch (1999b, p. 130): “o reconhecimento de uma forma ou de uma atividade características de áreas ou centros; interligações sequenciais; relações direcionais; tempo e distância; pontos de referência; caminhos ou continuidades dos limites; gradientes; perspectivas; [...]”.

A comentar a contribuição de Lynch, Lamas (2004, p. 61) destacou o reconhecimento “da importância do ambiente visual para o bem estar do cidadão e para o seu comportamento sociopsicológico [...] [uma vez que] a visão que determina a orientação e as sequências visuais que são essenciais para o conhecimento da forma urbana”.

A importância dos elementos e de uma sequência estruturada com pontos relevantes foi objeto de menção por parte de Tuan (1983, p. 20), que exemplificou através da experiência do indivíduo em um bairro: “Para o novo morador, o bairro é a princípio uma confusão de imagens; [...] Aprender a conhecer o bairro exige a identificação de locais significantes, como esquinas e referenciais arquitetônicos, dentro do espaço do bairro”.

Além de uma sequência estruturada, vários pesquisadores destacaram a importância dos monumentos no reconhecimento do ambiente visual. Inicialmente, Claval (2012, p. 59), na sua pesquisa sobre os mitos, reforçou a associação entre o simbólico e o físico na produção de imagens mentais provocadas pela presença de um monumento: “[...] que recorde os grandes momentos do passado, ou que tão somente seja apreciado por seu valor estético, beleza, harmonia, o sublime [...] as ‘torres isoladas, das cúpulas douradas, e colinas extensas’ como pontos de referência (símbolos de direção) para as cidades”.

Outro pesquisador, o geógrafo Roberto Lobato Correa, no texto “Monumentos, política e espaço” (2013), resgatou as leituras realizadas por geógrafos que analisaram alguns expressivos monumentos. Um dos citados por ele foi Denis Cosgrove: os monumentos “estão em toda parte impregnando a paisagem de símbolos: seus significados podem ser variáveis, denotando celebração, memorialização e contestação”. (CORREA, 2013, p. 74)

Os monumentos, para Correa (2013, p. 73-74) “são entendidos como formas simbólicas grandiosas [...] representações materiais de eventos passados que integram o meio ambiente construído, [...] associados a temas como poder, identidade e conflitos gerados por ambos”.

Na sua análise sobre o estudo dos monumentos, Lamas (2004, p. 104) concordou com os autores anteriores quanto ao fato da imagem do monumento transcender sua função inicial “assumindo significados culturais, históricos e estéticos bem preciosos, mesmo quando a sua função primitiva já não existe. O monumento desempenha um papel essencial no desenho urbano, caracteriza a área ou bairro e torna-se polo estruturante da cidade”.

Um alerta para a análise do papel do monumento na forma urbana foi admitido por Berdoulay (2012, p. 12), devido ao caráter redutor das metonímias geográficas: “monumentos naturais, históricos ou comemorativos cuja identidade depende de um significado é preciso distanciar-se dos significados institucionalizados”. Isto porque, conforme ele explica, estes “espaços urbanos ou turísticos são concebidos como modos para promover uma imagem que possa valorizá-los” e envolve “interesses comerciais”

A contribuição de Tuan (1983, p. 181) para a análise do papel do monumento apoia-se na sua visão geral da experiência do sujeito e sua relação com o lugar: “As esculturas têm o poder de criar uma sensação de lugar pela sua própria presença física [...] o lugar como um símbolo público nitidamente visível”.

### **2.4.3 Dimensão humana**

Uma abordagem que considere a dimensão humana, conforme Gehl (2013, p. 188) requer “novos procedimentos de planejamento: primeiro a vida, depois o espaço e só depois os edifícios”. Este pesquisador (2013, p. 7) justifica que a preocupação com a dimensão humana “reflete uma exigência distinta e forte por melhor qualidade de vida urbana. Existem conexões diretas entre as melhorias para as pessoas no espaço da cidade e das visões para obter cidades vivas, seguras, sustentáveis e saudáveis”.













Para obtenção de cidades “ao nível dos olhos”, que seriam “mais vivas, mais seguras, sustentáveis e saudáveis”, Gehl (2013, p.239) estabelece doze critérios de

qualidade, cujos tópicos estão relacionados a seguir:

- Proteção contra o tráfego, violência e experiências sensoriais desagradáveis;
- Oportunidades de caminhar, permanecer em pé ou sentar-se;
- Oportunidades para ver, para ouvir e conversar, para brincar e praticar atividades físicas;
- Sensação de prazer, proporcionada pela escala, pelos aspectos positivos do clima e pelas experiências sensoriais positivas.

A Figura 10, a seguir, detalha os doze critérios de qualidade, juntamente com os principais instrumentos a eles relacionadas:

Figura 10 A cidade ao nível dos olhos doze critérios de qualidade.

|          |  |   |  |
|----------|--|---|--|
| Proteção | <p><b>PROTEÇÃO CONTRA O TRÁFEGO E ACIDENTES – SENSÇÃO DE SEGURANÇA</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Proteção aos pedestres</li> <li>Eliminar o medo do tráfego</li> </ul>   | <p><b>PROTEÇÃO CONTRA O CRIME E A VIOLÊNCIA – SENSÇÃO DE SEGURANÇA</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Ambiente público cheio de vida</li> <li>Olhos da rua</li> <li>Sobreposição de funções de dia e à noite</li> <li>Boa iluminação</li> </ul>  | <p><b>PROTEÇÃO CONTRA EXPERIÊNCIAS SENSORIAIS DESCONFORTÁVEIS</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Vento</li> <li>Chuva/ neve</li> <li>Frio/ calor</li> <li>Poluição</li> <li>Poeira, barulho, ofuscamento</li> </ul>                           |
|          | <p><b>OPORTUNIDADES PARA CAMINHAR</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Espaço para caminhar</li> <li>Ausência de obstáculos</li> <li>Boas superfícies</li> <li>Acessibilidade para todos</li> <li>Fachadas interessantes</li> </ul>  | <p><b>OPORTUNIDADES PARA PERMANECER EM PÉ</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Efeito de transição/zonas atraentes para permanecer em pé/ficar</li> <li>Apoios para pessoas em pé</li> </ul>   | <p><b>OPORTUNIDADES PARA SENTAR-SE</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Zonas para sentar-se</li> <li>Tirar proveito das vantagens: vista, sol, pessoas</li> <li>Bons lugares para sentar-se</li> <li>Bancos para descanso</li> </ul>         |
|          | <p><b>OPORTUNIDADES PARA VER</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Distâncias razoáveis para observação</li> <li>Linhas de visão desobstruídas</li> <li>Vistas interessantes</li> <li>Iluminação (quando escuro)</li> </ul>          | <p><b>OPORTUNIDADES PARA OUVIR E CONVERSAR</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Baixos níveis de ruído</li> <li>Mobiliário urbano com disposição para paisagens/ para conversas</li> </ul>   | <p><b>OPORTUNIDADES PARA BRINCAR E PRATICAR ATIVIDADE FÍSICA</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Convites para criatividade, atividade física, ginástica e jogos</li> <li>Durante o dia e à noite</li> <li>No verão e no inverno</li> </ul>  |
| Prazer   | <p><b>ESCALA</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Edifícios e espaços projetados de acordo com a escala humana</li> </ul>   | <p><b>OPORTUNIDADES DE APROVEITAR OS ASPECTOS POSITIVOS DO CLIMA</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Sol/sombra</li> <li>Calor/frescor</li> <li>Brisa</li> </ul>    | <p><b>EXPERIÊNCIAS SENSORIAIS POSITIVAS</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Bom projeto e detalhamento</li> <li>Bons materiais</li> <li>Ótimas vistas</li> <li>Árvores, plantas, água</li> </ul>   |

Fonte: GEHL, 2013, p. 239

Do ponto de vista de percepção da cidade, isto é, da qualidade atribuível a uma cidade cuja forma física atenda a alguns destes critérios de qualidade, seria razoável supor que para os seus moradores ela proporcionaria uma estabilidade emocional e uma imagem urbana adequada.

### 3 A REPRESENTAÇÃO DA CIDADE NO CINEMA:

#### 3.1 A FORMA DO FILME

O texto “A linguagem cinematográfica”, escrito pelo jornalista e crítico de cinema Marcel Martin (1926-2016), em 1956, foi direcionado para a pós-graduação em filosofia. “Resultado da experiência prática de um cinéfilo”, conforme comentário do autor (p. 9), o livro transformou-se em um manual de sucesso, sendo adotado em muitas escolas de cinema no mundo.

##### 3.1.1 A relação do espaço no cinema

No que se refere à relação do espaço no cinema, Martin (2003, p. 197-210) explica “que não se pode, portanto, falar de um espaço do filme, mas somente de um espaço no filme, isto é, do espaço em que se desenrola a ação, do universo dramático.” Neste sentido, este autor apresenta três conceitos de espaço no cinema:

- a) espaço dramático - o espaço do mundo representado onde se desenrola a ação fílmica; este espaço não é de maneira alguma dissociável dos personagens que ali evoluem: não é um suporte, um lugar onde a ação seria encenada – mise en scène; (p. 197)
- b) espaço plástico - o fragmento de espaço construído na imagem e submetido as leis puramente estéticas; (p. 197)
- c) espaço fílmico - não é fundamentalmente diferente do espaço real, [...] é um espaço vivo, figurativo, tridimensional, dotado de temporalidade como espaço real, e que a câmera experimenta e explora tal como o fazemos em relação ao espaço real; ao mesmo tempo, o espaço fílmico é uma realidade estética comparável com a pintura, sintética e, com o tempo, tornada densa através da decupagem e da montagem; (p. 209-210)

No que se refere à relação com o espaço, Martin (2003, p. 54) considera que ocorreu uma “evolução progressiva da imagem do ponto de vista estático para o dinâmico.” [...] liberando cada vez mais dos entraves da ótica teatral e a instauração de uma visão mais e mais especificamente cinematográfica”.

Martin (2003, p. 206-207) constrói um paralelo entre a história estética do cinema e a história estética da pintura:

- Nos primórdios, George Méliés utilizou o ponto de vista do teatro do renascimento, com o espectador sentado em uma poltrona fixa;
- O cinema mudo corresponderia ao espaço limitado e realista da pintura clássica e romântica;
- A liberdade de movimentos da câmera corresponderia aos impressionistas, que subverteram a representação do espaço e revelaram pontos de vista

insólitos, com seus enquadramentos surpreendentes, seus movimentos vertiginosos, e mais tarde, com a profundidade de campo utilizada de forma dramática. (MARTIN, 2003, p. 206-207)

### 3.1.2 Procedimentos de expressão fílmicos

Os teóricos do cinema defendem a formação de uma linguagem própria, isto é, “procedimentos de expressão fílmicos” que conforme argumenta Setaro (2010c, p. 9) consolidaram o cinema “como atividade artística produtora de sentido [...]” que evoluiu da “reprodução das realidades em movimento para o escalão mais qualificado de linguagem artística baseada na reprodução da realidade.” Estes procedimentos de expressão fílmicos adotaram os planos que foram utilizados por diversas artes plásticas, tais como paisagens, retratos de corpo inteiro, bustos etc.

Uma abordagem interessante desenvolvida por Martin (2003, p. 55) consiste na leitura psicológica de cada procedimento fílmico; para ele, “há uma posição neutra entre o descritivo e o expressivo, entre o objetivo e o subjetivo.” Esta posição neutra corresponde ao ponto de vista “que temos ordinariamente em relação ao mundo”. Somente quando “a câmera oferece um ponto de vista diferente podemos considerar uma manifestação cinematográfica propriamente dita.”

Quando a distância entre a posição do observador (câmera) aumenta, temos o plano geral; neste, conforme Martin (2003, p. 38) “reduz o homem a uma silhueta minúscula faz com que as coisas o devorem, objetiva-o, daí uma tonalidade psicológica bastante pessimista, uma ambiência moral um tanto negativa, mas as vezes também dominante dramática de exaltação, lírica ou mesmo de época:.

Os movimentos de câmera, que são considerados como procedimentos de expressão fílmicos, impregnados de elementos objetivos e subjetivos, são os seguintes: Travelling (horizontal, lateral, vertical, desordenado) e panorâmica. O travelling horizontal para frente, mais natural, corresponde ao ponto de vista de um personagem que avança, ou então a projeção do olhar para um foco de interesse. Este movimento, conforme Martin (2003, p. 49) teria as seguintes funções:

- a) Introdução no mundo onde vai se desenrolar a ação; algumas vezes associado a um plano geral, que desloca-se até o tema;
- b) Descrição de um espaço material: paisagem vista de um trem;
- c) Realce de um elemento dramático importante: geral para um primeiro plano;
- d) Objetivamente, do ponto de vista do espectador, avançar e informar ao espectador a existência de um perigo à frente do personagem.

No movimento de panorâmica ocorre uma rotação da câmera em torno de seu eixo vertical ou horizontal, sem deslocamento do aparelho. Descritivas: exploração de um espaço: geralmente desempenhando papel introdutório ou conclusivo, ou o olhar do personagem varre o horizonte (p. 51)

Os ângulos de filmagem, *plongée*, *contra-plongée*, inclinado e desordenado, conforme Martin (2003, p. 40) “quando não são diretamente justificados por uma situação ligada à ação, ângulos de filmagem excepcionais podem adquirir uma significação psicológica precisa.”

a) *Plongée* (filmagem de cima para baixo) - “tende com efeito, a apequenar o indivíduo, a esmagá-lo moralmente, rebaixando-o ao nível do chão, fazendo dele um objeto preso a um determinismo insuperável, um brinquedo da fatalidade. (MARTIN, 2003, p. 41);

b) *Contra-plongée* - o tema é fotografado de baixo para cima, ficando a objetiva abaixo do nível normal do olhar, criando uma impressão de superioridade, exaltação e triunfo, pois faz crescer os indivíduos e tende a torná-los magníficos, destacando-os contra o céu aureolado de nuvens.” (MARTIN, 2003, p. 40).

Outros elementos que participam da criação da imagem e do universo fílmico são considerados não-específicos porque não pertencem unicamente a arte cinematográfica: cenário, iluminação; vestuário, cenário; cor.

No cinema, o conceito de cenário conforme Martin

compreende tanto as paisagens naturais quanto as construções humanas. Os cenários, quer sejam interiores ou exteriores, podem ser reais (isto é, preexistir a rodagem do filme ou construídos em estúdio) no interior ou em suas dependências ao ar livre). (MARTIN, 2003, p. 62-63)

Segundo o autor, “natural ou artificial, o cenário desempenha quase sempre um papel de contraponto com a tonalidade moral ou psicológica da ação”. Citando Roger Munier (*Contre l'image*) “no verdadeiro cinema, é o calçamento molhado da rua que lembra o crime, são as ondas do mar que nos falam de violência e paixão.” (MUNIER, p. 19 APUD MARTIN, 2003, p. 66).

Conforme Martin (2003, p. 63) eis um pequeno catálogo dos cenários e sua significação psicológica; uma cena com ondas fortes do mar desperta sentimentos de “volúpia, liberdade, exaltação” e de nostalgia com uma praia calma. Um cenário de montanha pode corresponder a estados de pureza, uma tempestade (violência, volúpia), e um cenário com neve pode despertar pureza.

Podemos definir um certo número de concepções gerais do cenário, realista, impressionista, expressionista (pictórico e arquitetônico):

- a) Realista: não tem outra implicação além de sua materialidade, não significa senão aquilo que é; maior parte dos diretores italianos, soviéticos e americanos;
- b) Impressionista: o cenário é escolhido em função da dominante psicológica da ação, condiciona e reflete ao mesmo tempo o drama dos personagens; é a paisagem - estado da alma para os românticos;
- c) Expressionista pictórico- criado artificialmente, tendo em vista sugerir uma impressão plástica que coincida com a dominante psicológica da ação; as regras da perspectiva são desprezadas;
- d) Expressionismo arquitetural: caracteriza-se por cenários grandiosos e majestosos, destinados a engrandecer a ação épica que ali se passa, ou por um extraordinário delírio inventivo, (por exemplo, *Metrópolis*) (MARTIN, 2003, p. 64-65).

No cinema, o termo cenografia conforme Jullier e Marie (2009, p. 50-52) “abarca ao mesmo tempo a colocação [posicionamento] dos atores e da câmera” e estão classificadas em cinco tipos: a vitrine; a galeria; o tribunal; o circo; e o parque:

- a) Vitrine - o espetáculo é organizado em profundidade, no sentido do eixo da objetiva, é em parte o modelo do teatro à italiana, da pintura de interior ou do *music hall*, com exceção de que o dispositivo da vitrine supõe um espectador livre para se mexer perpendicularmente a margem da cena. A câmera, como o curioso que se aproxima, pode avançar ou recuar ao longo deste eixo. Através do zoom, do travelling, ou graças a um ponto de montagem. (p. 50)
- b) Galeria - o deslocamento ocorre lateralmente; o espectador *flâneur* vai de uma vitrine a outra, como um oficial que passa em revista suas tropas ou um turista passeando de ônibus. A principal expressão deste tipo é o travelling lateral, que passa de um aposento a outro sem muito receio de deixar entrever a parede ‘furada’ ou corrediça, para autorizar a câmera a transpô-la. A galeria não é forçosamente horizontal: quando ela é vertical, seria possível falar em ‘cenografia de elevador’, pela qual são visitados, por exemplo, os andares de uma casa. (p. 51)
- c) Tribunal - a câmera assume sucessivamente os lugares do acusado, do júri e do juiz; é a cenografia soberana da época de ouro de Hollywood, aquela que mostra que ‘todo mundo tem suas razões’, aquela que também permite que o espectador-juiz decida. Ela se baseia em geral no campo e contracampo. (p. 51)
- d) Circo – O sujeito, encontrando-se no centro de uma pista circular, pode fazer um giro completo no sentido literal e figurado. [...] Ideal para mostrar todas as facetas de uma situação, ou ainda para fazer compreender que um grupo ou um casal basta a si mesmo. Se exprime através do traveling circular, mas, a maior parte do tempo, trata-se de uma reunião de pontos de vista dirigidos mais ou menos a um mesmo centro. (p. 51)
- e) Parque – a câmera, independente do espaço onde tem lugar o espetáculo parece realizar trajetos livres. Pode até fazer o espetáculo girando

rapidamente; é a figura da *wandering camera* ('câmera errante') a maior parte do tempo em *travelling* para a frente, como um espectador explorando um parque de diversões. Todos os pontos de vista são possíveis, por isso essa figura tem a preferência dos cineastas pós-modernos mais relativistas, aqueles que acreditam que todos os pontos de vista (no sentido espacial, moral, ideológico) têm seu valor. (JULLIER; MARIE, 2009, p. 50-52)

A iluminação, segundo Martin, (2003, p. 57) proporciona maior liberdade de criação nas cenas interiores; citando Ernest Lindgren "*The art of the film*" "serve para definir e modelar os contornos e planos dos objetos, para criar a impressão de profundidade espacial e mesmo certos efeitos dramáticos."(LINDGREN, 1963, p. 124, apud MARTIN 2003, p. 57)

Segundo o autor "Os filmes do neo-realismo italiano voltaram a prestigiar a iluminação sem artifícios e pouco contrastada do tipo dos 'noticiários de atualidades' e recusaram-se a toda dramatização artificial da luz". (MARTIN, 2003, p. 60)

O vestuário, segundo Martin, (2003, p. 61), "mais realista e menos simbólica do que no teatro, tem como função "por em evidência gestos e atitudes dos personagens, conforme sua postura e expressão, pode ser realista, para-realista ou simbólica:

- a) Realistas: demonstra preocupação de exatidão ante as exigências indumentárias de reconstituição de uma realidade histórica;
- b) Para-realistas: inspira-se na moda da época, mas procedendo uma estilização, na qual o estilo e a beleza prevalecem sobre a exatidão pura e simples;
- c) Simbólicos: tem a missão de traduzir simbolicamente caracteres, tipos sociais ou estados de alma;

## 3.2 A CIDADE NO CINEMA

### 3.2.1 As formas de representação da cidade

A cidade vista na tela do cinema, conforme Camarero Gómez (2013, p. 5) "expressa determinadas formas de vida de seus habitantes ao mesmo tempo que contribui para definir o caráter, as circunstâncias e a diversidade que envolve cada um deles. Pode ser transgressora, distinta, universal, cosmopolita [...].

Esta autora defende que a cidade teria dentro da narrativa um valor que vai além do descritivo: "Algumas vezes são exibidos seus edifícios, o comércio, os bairros

mais conhecidos a modo de postais turísticos [...] Com frequência sua fisionomia muda conforme os comportamentos dos protagonistas. Atua como um personagem a mais dentro da trama”.

Conforme Camarero Gómez (2013, p. 6), os filmes feitos sobre os escombros das cidades da Europa destruídas na 2ª Guerra mundial “foram a semente do modo no qual seria imaginado e formulado o espaço urbano no meio cinematográfico”. Com isso, “o cinema se converteu no principal meio da memória visual e os rastros desta memória passaram a formar parte do espaço urbano. Explorou os modos como seus moradores respondiam às grandes mudanças das tecnologias visuais, as mutações arquitetônicas [...]”. (CAMARERO GÓMEZ, 2013, p. 6)

Para Camarero Gómez (2013, p. 6) “nos filmes dos anos sessenta o espaço urbano é apresentado com certa nostalgia, como uma entidade perdida e abandonada; nos finais do Século XX, a saturação visual da cultura empresarial sobre a superfície da cidade” provocou uma mobilização para levantar questões.”

No que se refere as imagens das cidades no cinema, a autora (2013, p. 12) ressalta que “Paris é outro dos mais reconhecidos cenários cinematográficos e sua reputação mundial tem sido mediatizada pelas visões dos grandes cineastas.” Sevilha, por outro lado, foi cenário de mais de seiscentos filmes, devido ao seu estúdio,” não tendo sido visível em nenhum deles”.

Nesta mesma linha de Paris, a “Viena dos 1900”, *La noiva do vento*, com características específicas da *Belle Epoque*, tornou-se uma Viena cinematográfica que vive os últimos momentos de seu esplendor e conserva suas tradições”.

É a Viena de Freud, dos escritores do café *Griensteidl*, a Viena del *Ver Sacrum*, a Viena que troca Beethoven e Mozart. As artes convergem harmoniosamente com a paisagem urbana os cafés, os mercados nas ruas, as praças e os jardins alcançam grande protagonismo fílmico (CAMARERO GÓMEZ, 2013, p. 13)

Desde a criação de determinadas vanguardas cinematográficas, os diretores tem associado sua produção a cidades como Paris, Roma, Berlim e Madri, para citar algumas, porém foi a concepção e o discurso iniciado com a exposição *Cités-cidad: la représentation de la ville dans le cinéma de fiction* que, inaugurada em Paris em Grande Halle de la Villette, e percorreu diversas capitais mundiais entre 1987 e 1990. (CAMARERO GÓMEZ, 2013, p. 14)

Conforme destaca Camarero Gómez (2013, p. 14) o objetivo desta exposição foi apresentar os cenários urbanos construídos em tamanho natural para o cinema. A autora refere-se a “uma mostra - *Paris vu par Hollywood* - de 18 setembro a 15 de dezembro de 2012, adaptada a um público de *massmedia*, ou seja, o conjunto dos meios de comunicação de massa (jornal, rádio, televisão etc.).

Ao relacionar a cidade e o cinema Win Wenders (2010, p. 5) afirma que a cidade pode mostrar e exibir sua história, podem fazê-la visível ou ocultá-la. Onde estaria a diferença entre uma e outra? Então, o que é visto na tela é a cidade que foi utilizada como cenário para um filme? Ou uma parte dela, ou sua representação, ou a imagem da cidade para o diretor do filme?

A pesquisadora Maria Helena Braga Vaz da Costa (2013, p. 250) admite três maneiras de construir e representar a cidade:

- a) aquele em que a cidade cinemática é uma representação realista e objetiva de uma cidade real;
- b) aqueles em que a cidade é uma representação ficcional com uma relação direta com o mundo real, isto é, o filme narra histórias de ficção locadas em cidades reais e reconhecidas; Paris em “*La Haine*” (Mathieu Kopssovitz, 1995); Rio de Janeiro, em “*Cidade de Deus*”. (F Meirelles, 2002)
- c) Aqueles que representam uma cidade totalmente ficcional e sem contrapartida como é o caso de “*Gotham City*”, “*Batman*” (Tim Burton, 1989) ou “*Alphaville*” (Godard, 1965).

Conforme Garcia Gómez e Pavés (2014, p. 10) “Há uma enorme distância entre a cidade real e aquela projetada pelo cinema. Através de um filme somente podemos alcançar uma visão fragmentada dos espaços urbanos onde se desenvolvem suas histórias. Visão parcial, produto do olhar subjetivo do cineasta e/ou de sua equipe”.

Para Garcia Gómez e Pavés (2014, p. 10) existem três versões distintas de uma mesma cidade:

- a) A real, que cresce e se desenvolve graças aos esforços de seus habitantes;
- b) A representada pelos cineastas em suas obras;
- c) A percebida pelo público com fusão das anteriores, na qual ambas se complementam;

Estes autores reconhecem que o que está sendo projetado na tela é uma parte da cidade, enquadrada pela câmera, e muitas vezes “retocada” pela equipe de produção (cenografia/arte). Em quase todas as situações, a decisão sobre o que seria

enquadrado e o que ficaria de fora do quadro foi discutido minuciosamente entre o diretor e sua equipe.

A partir de uma pesquisa que envolveu uma quantidade significativa de cidades e filmes, Garcia Gómez e Pavés (2014, p. 17-18, grifo nosso) estabelecem três formas de representação:

- a) Oculta: a cidade, que converte-se em um conceito de cidade em abstrato, o que aumenta a efetividade dramática [...] trata-se de uma cidade ‘generalizada’, não sendo possível reconhecê-la; pode ser qualquer cidade;
- b) Reconhecida: através das múltiplas visões mostradas, um polimorfismo que, ao recriar suas variadas facetas permite ao expectador construir a composição de uma imagem urbana, que inclui sua arquitetura, seu urbanismo, e sua vida cotidiana;
- c) Camuflada: aparentando ser outras; por decisões de produção, ou por dificuldade de obter permissão para gravar; Neste sentido,
  - Praga já foi Paris em “Os miseráveis” (Bille August, 1998);
  - Praga já foi Berlim em “La nina de tus olhos” (Fernando Trueba, 1998);
  - Londres aparentou ser Nova York em “De olhos bem fechados (Stanley Kubrick, 1999);
  - Barcelona fazendo Paris em “Perfume a história de um assassino”, 2006;
  - Cadiz fazendo Havana em “Morre outro dia” (Lee Tamahori, 2002);
  - Istambul fazendo Teerã, em “Argo” 2012;
  - Miami fazendo Los Angeles em “As Horas” (Stephen Daldry, 2002).

A forma de representação oculta, muito adotada em Hollywood, principalmente em filmes policiais, na visão dos autores Garcia Gómez e Pavés (2014, p. 17) criam “cidades imaginárias, espaços virtuais por sua dupla condição de projeções e ambientes recriados com uma lógica diferente da real [...] pode-se fabricar um novo edifício, utilizando-se a fachada de um e o interior de outro”.

Na Figura 11, a seguir, o protagonista após ouvir do taxista “Bem vindo a Moscou”, foi envolvido em uma violenta explosão, em “Duro de matar um dia bom para morrer” (John Moore, 2013).

Figura 11 Moscou sendo “dublada” por Budapest



Fonte: Filme Duro de matar um dia bom para morrer, 2013

### 3.2.2 A capacidade de reconhecimento

Conforme Wenders (2010, p. 5) “A cidade não conta histórias. Porém podem contar a história. As cidades podem mostrar e exhibir sua história: podem fazê-la visível ou ocultá-la. Podem nos abrir os olhos, como os filmes, ou fechá-los. Podem maltratar-nos ou alimentar nossa imaginação”.

Segundo Garcia Gómez e Pavés (2014, p. 9) “Nunca se chega inocente a uma grande cidade. Ao pisá-la a primeira vez, resulta muito difícil evitar ter uma estranha e difusa sensação de familiaridade, como se já se houvera estado aqui no passado. A literatura e as artes visuais favoreceram a elaboração de uma representação mental, mais ou menos precisa destes espaços de convivência”.

Ainda, segundo os mesmos autores (2014, p. 9-10) “O cinema é um dos responsáveis por este sentimento de *déjà vu*. Contribuiu para prefigurar as imagens que de certas cidades se tem, e a modelar um imaginário urbano coletivo”, de tal forma que “o público se familiarizou com espaços urbanos nos quais não estiveram”. Esta sensação familiarização é conceituada por Garcia Gómez e Pavés (2014, p. 12) como capacidade de reconhecimento: “a maior ou menor capacidade para criar-se uma identidade urbanística e arquitetônica peculiar, já que são a fisionomia de seu traçado urbano e a homogeneidade do ‘casco’ arquitetônico”. Ou seja, a legibilidade das imagens cinematográficas.

Desta forma, imagens cinematográficas tornaram-se representativas de várias cidades, ou de parte delas. A “legibilidade” da imagem urbana reproduzida na tela tem seu potencial imaginário ampliado pela presença de um elemento relevante, isto é, um marco urbano. Os elementos morfológicos mais utilizados, conforme Garcia Gómez e Pavés (2014, p. 12, grifo nosso) são os seguintes:

- a) Sitio geográfico: as colinas de Roma, Lisboa e São Francisco; as baías de Nápoles, São Sebastião, Rio de Janeiro e Hong Kong; as barreiras de areia de Miami; o cabo da Cidade do Cabo, ou o Chifre de ouro de Istambul;
- b) Monumento que se destaca em altura, religioso, civil ou comemorativo: por exemplo, o Big Ben (Londres), a Torre Eiffel (Paris), a Ópera (Sidney), a Porta Brandemburgo (Berlim), a Golden Gate (São Francisco) e a Ponte do Brooklyn (NY);
- c) Estátuas: Cristo Redentor (RJ), A Sereia (Copenhague);
- d) Praça: Praça Vermelha (Moscou); Zocalo (México); Vaticano, Coliseu (Roma); Fontana de Trevi (Roma); Praça Novona e da Espanha (Madrid);
- e) Complexo urbano: Acrópole (Atenas); Cidade proibida (Pequim); Eixo Monumental (Brasília);
- f) um bairro: bairro francês (Nova Orleans); Manhattan (Nova York); Veneza (a cidade) e Las Vegas (a cidade).

Os autores citados relacionam, também, algumas cidades que não possuiriam um monumento de rápida identificação: Madri, Lisboa, Liverpool, Manchester, Edimburgo, Glasgow, Dublin, Munique, Hamburgo, Viena, Praga, São Petersburgo, Estocolmo, Oslo, Túnis, Nairóbi, Dakar, Johannesburgo, Beirute, Teerã, Bombaim, Calcutá, Singapura, Bangcoc, Xangai, Seul, Tóquio, Yokohama, Manilha, Jacarta, Melbourne, Montreal, Boston, Chicago, Havana, Caracas, São Paulo, Santiago, Montevideú, Buenos Aires. (GARCIA GOMEZ; PAVÉS, 2014, p. 12)

Reconhecendo que esta listagem é controversa e subjetiva, os autores (2014, p. 12-13) justificam-se explicando que, nos casos da Torre de Belém (Lisboa), da Porta de Alcalá (Madrid), do Obelisco (Buenos Aires) e do Centro Histórico de Praga, “falta uma imagem de marca”. No caso de algumas imagens associadas á cidades mais moderna, eles alegam que “hoje em dia a maioria das grandes cidades luta por conseguir esta imagem de marca: um edifício ou grupo de construções. [...] obsessões de por criar emblemas urbanos”:

- a) O Guggenheim de Bilbao;
- b) As torres Petronas de Kuala Lumpur;
- c) O impressionante *skyline* de Shangai;

d) Os arranha-céus e ilhas artificiais de Dubai. (GARCIA GOMÉZ; PAVÉS, 2014, p. 12-13)

### 3.3 ANÁLISE FILMICA

O professor André Setaro, reiteradamente se declarava um cinéfilo que se tornou comentarista/crítico; e que o amontoado de suas observações, eram oriundas de um amante do cinema. Para ele, existiriam quatro tipos de analistas de cinema:

- a) O ensaísta, que se caracteriza pela erudição e desenvolve sua análise do filme com recursos de sua memória, [...] que deve ter uma visão do mundo e uma visão do cinema;
- b) O crítico, que possui uma maneira própria de fazer sua exegese, a apresentar, sempre, um conhecimento da arte do filme em sua linguagem e em sua estética;
- c) O comentarista, aquele que discorre sobre a obra cinematográfica segundo suas impressões;
- d) O resenhista, apenas um orientador como guia de consumo. (SETARO, 2010a, p. 17-18)

No texto “Ensaio sobre a análise fílmica”, dos franceses Francis Vanove e Anne Goliot-Lété, os autores consideram que “analisar um filme é situá-lo dentro de um contexto, numa história [...] e em uma história das formas fílmicas.” (VANOYE E GOLIOT-LÉTÉ, 2009, p. 23) Neste sentido, a definição do contexto e do produto final é, portanto, indispensável ao enquadramento da análise. Esta orientação justifica-se pelo conhecimento teórico que uma parcela dos diretores possui, inclusive da filmografia de outros diretores. É comum, no cinema, que filmes tragam citações de outros filmes.

Inicialmente, Vanoye e Goliot-Lété (2009, p. 10-11) listam os obstáculos de ordem material e psicológica à análise fílmica. Do ponto de vista material, enquanto “a análise literária explica o escrito através do escrito”, a análise fílmica “só consegue transpor, transcodificar o que pertence ao visual (descrição dos objetos filmados, cores, movimentos, luz, etc.) do fílmico (montagem de imagens), do sonoro (música, ruídos, tonalidade das vozes), do audiovisual (relações entre imagens e sons).” Por outro lado, o filme enquanto produto final, esconde um processo criativo que transcorreu em várias etapas, algumas delas conduzidas em equipe.

Os autores questionam:

De que serve descrever, analisar um filme?

De que serve esta operação que parece simétrica e inversa das que presidiram a elaboração do filme escrita dos diversos estados do roteiro, constituição da decupagem técnica tendo em vista a filmagem?

Não é absurdo ‘desmontar’ o que foi pacientemente montado?

(VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2009, p. 12)

Eles exploram que “a escrita do roteiro, a decupagem técnica, a filmagem, a montagem e a mixagem constituem as etapas de um processo de criação de fabricação de um produto.” Por outro lado, a análise fílmica resulta de “um processo de compreensão, de (re)constituição de um outro objeto, o filme acabado passado pelo crivo da análise, da interpretação”. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2009, p. 12)

E, ainda, analisar um filme significa dois movimentos:

a) uma desconstrução (descrição); despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente ‘a olho nu’, uma vez que o filme é tomado pela totalidade;

b) uma reconstrução (interpretação); estabelecer elos entre esses elementos isolados; em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo. (VANOYE E GOLIOT-LÉTÉ, 2009, p. 15-19)

Desta forma, conforme registram estes autores, “o analista pode sair do filme para se entregar a uma fabulação pessoal; ou ainda, ao invés de deixar que o filme estabeleça sua própria lei se comprometer com uma hipótese falsa; e tentar de qualquer modo defendê-la até o fim. (VANOYE E GOLIOT-LÉTÉ, 2009, p. 16)

Outra limitação ressaltada por Jullier e Marie (2009, p. 17) considera que “as análises devem ser feitas sobre sequências, [...] sobre o que o leitor pode ver, por intermédio dos fotogramas reproduzidos – o enquadramento, a posição da câmera e não sobre filmes inteiros”; Os autores propõem uma análise mais avançada, uma leitura “fina” associando “a mecânica íntima da narração fílmica com os detalhes da cenografia”. O método para análise fílmica proposto pelos autores são:

a) No nível do plano: decisões onde colocar sua câmera. Se ele a movimenta ou não; se prefere a sombra à luz e uma paleta cromática que corra sobre o frio ou o quente; se registra ou não o ambiente que contribui para construir a cena (som);

b) No nível da sequência:

c) No nível do filme. (JULLIER; MARIE, 2009, p. 17)

A professora e pesquisadora Maria Helena Braga Vaz da Costa (2013, p. 250) no artigo “Geografia cultural e cinema: práticas, teorias e métodos”, publicado numa antologia de Geografia Cultural (2013) da UERJ, lista algumas questões que deveriam ser observadas numa pesquisa da representação fílmica de uma cidade:

- a) Por que a cidade é representada de dada maneira em particular?
- b) Que tipo de relação o filme estabelece entre a cidade concreta e a fílmica?
- c) O que faz a relação entre as duas cidades (a real e a fílmica) ser convincente além da aparência visual?
- d) Como o cineasta constrói diferentes formas de representação sobre o mesmo tema?
- e) Que tipo de discurso e, conseqüentemente, de interpretação ou leitura é encorajado pelo filme? (COSTA, 2013, p. 250)

Considerando as questões anteriores, esta pesquisadora (2015, p. 252-262) elabora uma proposta de análise sob uma perspectiva geográfica, que trabalha os seguintes tópicos:

- a) o cineasta;
- b) a estrutura (narrativa) fílmica;
- c) as locações;
- d) o trabalho da câmera cinematográfica;
- e) a intertextualidade;
- f) a recepção.

O subgrupo Cinema que fazia parte da pesquisa Porto Alegre imaginada: representações dos cidadãos sobre a cidade, para analisar os filmes, foi elaborada, inicialmente, uma ficha baseada nos aspectos apresentados pela metodologia proposta pelo pesquisador e antropólogo colombiano Armando Silva, no livro *“Imaginaríos Urbanos: hacia el desarrollo de um urbanismo desde los ciudadanos”* (2004),. do referido pesquisador.

. O objetivo da pesquisa, conforme Rossini et al. (2010) era compreender como a cidade era percebida e representada nas imagens audiovisuais cinematográficas. Na análise, observou-se “a estética visual e sonora, a estrutura narrativa e as principais temáticas” [...] procurando-se “perceber nos filmes produzidos em Porto Alegre, por realizadores gaúchos ou não, os aspectos que eles recortaram para representar a cidade, e como a recriaram a partir do processo de montagem, seja para servir de pano de fundo de suas histórias, seja como temática principal, e desse modo ler em tais recortes e montagens os imaginários que se produzem sobre a capital gaúcha.”

Foram selecionadas produções em diferentes formatos (curta, média e longa-metragem), ficção e documentários: cinco curtas-metragens de ficção: três longas-metragens de ficção; e três documentários. A análise fílmica foi composta de quatro etapas:

- a) identificação dos filmes;
- b) análise da linguagem audiovisual dos materiais;
- c) aspectos ligados à cidade que são recorrentes nos filmes; com base em elementos contidos nas entrevistas, tais como o clima da cidade e o caráter dos porto-alegrenses;
- d) Escolha dos elementos da interpretação previstos pelo pesquisador, sendo incluídos imagens visuais recorrentes que se tornam emblemas urbanos; e os ritos.

### 3.4 A CIDADE DE SALVADOR E O CINEMA

#### 3.4.1 Os diferentes períodos do cinema baiano

Segundo André Setaro (2014, p. 21) “os baianos já tomam conhecimento das imagens em movimento desde o século XIX” conforme apresentação de Dionísio Costa:

Em 4 de dezembro de 1897, no Teatro Politheama, um certo Dionísio Costa traz a Salvador “o mais antigo cinema exibido nesta capital. Era, ao mesmo tempo, falante, porque lhe estava adicionado um graphophono”. Esta informação pitoresca contida no livro *Os cinemas da Bahia: 1897-1918*, de Sílio Boccanera Júnior, o primeiro escrito no Brasil sobre assunto de cinema. (SETARO, 2014, p. 21)

No período de 1897 a 1909, algumas salas foram usadas ‘para exibição de filmes como o Teatro Politheama e uma “casa na Carlos Gomes n.26. [...] Em 1909, no entanto, é inaugurado o cinema Bahia, localizado na Rua Chile. [...] Não mais cinemas ambulantes de feiras e casarios, mas salas instaladas e projetadas para a veiculação de fitas diversas.” (SETARO, 2014, p. 21)

O ano de 1909 foi importante para o cinema em Salvador pela inauguração da sala bem como “da produção de filmes de Diomedes Gramacho e José Dias da Costa, que começam a filmar em Salvador. [...]. Ainda em 1909, com os rudimentos do aprendizado, põe-se Gramacho a filmar “vistas e paisagens”. (SETARO, 2014, p. 23)

Ainda em Setaro (2014, p. 23) no ano de 2010 Gramacho “registra com êxito um torneio de regatas tradicional que, exibido o nome de Regatas da Bahia, alcança grande sucesso.” Em seu laboratório “durante quatro anos exerce um trabalho intenso e continuado sendo, também, um pioneiro das atualidades, quando registra os diversos eventos que ocorrem na cidade, desde as festas folclóricas, torneios [...] antecedendo, com isso, Alexandre Robatto”. Ainda sobre Diomedes Gramacho

Walter da Silveira, pesquisando os primórdios do cinema baiano, chega a conhecer Diomedes Gramacho. Sobre Gramacho, escreve em A história do cinema vista da província (2): "... já octogenário, porém, lúcido, não obstante surdo, tivemos a melhor verdade sobre a sua experiência de primitivos. Porque só o seu depoimento seria ainda possível: a Photo Lindemann perdera os arquivos em consequência de uma penhora e os filmes ele jogara ao mar em 1920, desesperado com um incêndio no atelier à Praça da Piedade." (SETARO, 2014, p. 23)

O cinema baiano, teve inicialmente os produtores Diomedes Gramacho e José Dias da Costa, cujos registros foram destruídos em incêndios, e o que restou ficaram "perdidos para sempre no fundo da baía de Todos os Santos, onde foram jogados como prevenção contra os temidos incêndios do celuloide."<sup>2</sup> Com isso Alexandre Robatto Filho é considerado o pioneiro do cinema baiano, pois ele inicia sua carreira cinematográfica na década de 1930. Segundo Setaro (2014, p. 25), "Robatto surge sozinho neste cenário onde inexistem condições de se desenvolver qualquer trabalho cinematográfico, dada a ausência de laboratórios capazes de revelar o negativo e, mesmo lojas que o vendam." Mas a sua "paixão pelas imagens em movimento", o fizeram persistir durante 40 anos de carreira com seus documentários, os quais resultaram em 31 títulos de curtas metragem, conforme quadro a seguir, dados retirados da filmografia Baiana.

Quadro 2 A produção de Alexandre Robatto Filho

|   | Nome  | Gênero     | Metragem       | Origem                             | Direção                                  |
|---|---|------------|----------------|------------------------------------|--|
| 1 | Aconteceu na Bahia n.1 - Senhor dos Navegantes (1947) | Não Ficção | Curta metragem | Salvador (BA)/ São Paulo (SP)?     | Alexandre Robatto Filho                  |
| 2 | Aconteceu na Bahia n. 2 - Festa do Bonfim (1947)      | Não Ficção | Curta metragem | Salvador (BA)/ São Paulo (SP)?     | Alexandre Robatto Filho                  |
| 3 | Águas da Bahia Rio do Cobre 1937 (1937)               | Não Ficção | Curta metragem | Salvador (BA)                      | Alexandre Robatto Filho                  |
| 4 | Bacia e Barragem (1937)                               | Não Ficção | Curta metragem | Salvador (BA)                      | Alexandre Robatto Filho                  |
| 5 | Bahia Pitoresca (1941)                                | Não Ficção | Curta metragem | Salvador (BA)                      | Alexandre Robatto Filho                  |
| 6 | Carnaval Festa do Havai (1940)                        | Não Ficção | Curta metragem | Salvador (BA)                      | Alexandre Robatto Filho                  |
| 7 | Carnaval- Garcia D'Ávila - Rancho Alegre (1946)       | Não Ficção | Curta metragem | Salvador (BA)                      | Alexandre Robatto Filho                  |
| 8 | Caxixi (1940)   | Não Ficção | Curta metragem | Salvador (BA)                      | Alexandre Robatto Filho                  |
| 9 | Cidade do Salvador (1949)                             | Não Ficção | Curta metragem | Salvador (BA)/ Rio de Janeiro (RJ) | Alexandre Robatto Filho; Poligono Filmes |

<sup>2</sup> <https://carmattos.com/2011/02/17/2-x-50-anos-de-cinema-na-bahia/>

|    |  |            |                |                                    |   |
|----|--|------------|----------------|------------------------------------|---|
| 10 | Desfile dos 4 Séculos (1949)                               | Não Ficção | Curta metragem | Salvador (BA)                      | Alexandre Robatto Filho                 |
| 11 | Entre o Mar e o Tendam (1953)                              | Não Ficção | Curta metragem | Salvador (BA)                      | Alexandre Robatto Filho                 |
| 12 | Exposição Pecuária 1949 (1949)                             | Não Ficção | Curta metragem | Salvador (BA)                      | Alexandre Robatto Filho                 |
| 13 | Favelas (1933)   | Não Ficção | Curta metragem | Salvador (BA)                      | Alexandre Robatto Filho                 |
| 14 | Ginkana em Salvador (1952)                                 | Não Ficção | Curta metragem | Salvador (BA)                      | Alexandre Robatto Filho                 |
| 15 | Igreja (1960)  | Não Ficção | Curta metragem | Salvador (BA)                      | Alexandre Robatto Filho                 |
| 16 | Igreja Baiana Uma (1955)                                   | Não Ficção | Curta metragem | Salvador (BA)                      | Alexandre Robatto Filho                 |
| 17 | Marcha das Boiadas, A (1953)                               | Não Ficção | Curta metragem | Salvador (BA)                      | Alexandre Robatto Filho                 |
| 18 | Nadir - Juracy (1958)                                      | Não Ficção | Curta metragem | Salvador (BA)                      | Alexandre Robatto Filho                 |
| 19 | Organização Suerdicek Lavoura Comércio e Indústria (1955)  | Não Ficção | Curta metragem | Salvador (BA)                      | Alexandre Robatto Filho                 |
| 20 | Pecuária Baiana (1953)                                     | Não Ficção | Curta metragem | Salvador (BA)                      | Alexandre Robatto Filho                 |
| 21 | Quinta Exposição de Animais e Produtos Derivados (1939)    | Não Ficção | Curta metragem | Salvador (BA)                      | Alexandre Robatto Filho                 |
| 22 | Regresso de Marta Rocha, O (1955)                          | Não Ficção | Curta metragem | Salvador (BA)                      | Alexandre Robatto Filho                 |
| 23 | S/A Wildberger: Exportação, Importação e Derivados. (1955) | Não Ficção | Curta metragem | Salvador (BA)                      | Alexandre Robatto Filho                 |
| 24 | Santo Amaro -Recôncavo Baiano (1953)                       | Não Ficção | Curta metragem | Salvador (BA)/ Rio de Janeiro (RJ) | Alexandre Robatto Filho                 |
| 25 | Um Milhão de KWA (1939)                                    | Não Ficção | Curta metragem | Salvador (BA)                      | Alexandre Robatto Filho                 |
| 26 | Vadiação (1954)  | Não Ficção | Curta metragem | Salvador (BA)                      | Alexandre Robatto Filho                 |
| 27 | Vaqueiros (1941)   | Não Ficção | Curta metragem | Salvador (BA)                      | Alexandre Robatto Filho                 |
| 28 | Viva - Vídeo (1977)  | Não Ficção | Curta metragem | Salvador (BA)                      | Alexandre Robatto Filho / Jameson Pedra |
| 29 | Volta de Ruy, A (1949)                                     | Não Ficção | Curta metragem | Salvador (BA)                      | Alexandre Robatto Filho                 |
| 30 | Xaréu (1954)   | Não Ficção | Curta metragem | Salvador (BA)                      | Alexandre Robatto Filho                 |
| 31 | XVI Exposição Pecuária Nacional (1949)                     | Não Ficção | Curta metragem | Salvador (BA)                      | Alexandre Robatto Filho                 |

Fonte: <http://filmografiabaiana.com.br/BuscaAvancada.aspx?id=1>

Em fins dos anos 1950 e início dos anos 1960, existia um clima de efervescência cultural, e o cinema baiano era um dos componentes. A respeito desse período Mariarosaria Fabris no prefácio do livro de Maria do Socorro Silva Carvalho, “A nova Onda Baiana”, escreve: “O Teatro Castro Alves, o Museu de Arte Moderna, vinham se juntar [...] os recém implantados Seminários Livres de Música, Escola de Teatro e Dança Contemporânea, integravam-se ao já tradicional curso de Belas Artes.” O que em muito favoreceu a cultura e o cinema na capital Baiana.

Segundo Maria Laura Lindner (2013, p. 205), no período de 1934 a 1945 o ministro Gustavo Capanema do Ministério da Educação “incumbiu o ícone modernista Mário de Andrade, então chefe do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, de preparar o projeto para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional”. Este projeto “Incluía no âmbito da arte popular a “música popular, contos, histórias, lendas, superstições, medicina, receitas culinárias, provérbios, ditos, danças dramáticas etc.”

Esta definição ampla e muito contemporânea acolheria, por exemplo, o Samba de Roda do Recôncavo Baiano (inscrito no Livro de Registro das Formas de Expressão em 2004) e a Capoeira (reconhecida como patrimônio cultural brasileiro em 2008). Mas isto é só um exercício de pensamento: a Capoeira era criminalizada pelo Estado Novo e a roda de samba seria provavelmente enquadrada na categoria “vadiagem”, fortemente reprimida. (LINDNER, 2013, p. 205-206)

Lindner chama atenção para o fato que o Samba de Roda do Recôncavo e a Capoeira, passam a ser reconhecidos como Formas de Expressão e Patrimônio Cultural Brasileiro, como pode ser observado na análise fílmica do documentário “Vadiação” de Alexandre Robatto sobre a capoeira, e a roda de samba no filme “Tenda dos Milagre” onde os tambores e a roda de Samba eram considerados vadiagem.

Os anos 50, a produção cinematográfica na Bahia esteve restrita aos documentários de Alexandre Robatto, alguns curtas-metragens de Roberto Pires, e produções isoladas como “*Um dia na rampa*”, de Luiz Paulino dos Santos.

Nas figuras a seguir as produções de 1950 de Roberto Pires um importante cineasta baiano, nasceu em 1934 em Salvador, e foi responsável pelo primeiro longa metragem baiano, *Redenção* de 1958. O sucesso de *Redenção* impulsionou o cinema baiano o “Ciclo Baiano de Cinema”.

Quadro 3 Produções de 1950

| Nome                         | Gênero | Metragem              | Origem | Direção       |
|------------------------------|--------|-----------------------|--------|---------------|
| BAHIA (1950)                 |        | Curta metragem        |        | Roberto Pires |
| BUSCA DO VAQUEIRO, A (1950)  |        | Metragem desconhecida | Bahia  |               |
| CALCANHAR DE AQUILLES (1950) |        | Curta metragem        | Bahia  | Roberto Pires |
| SONHO, O (1950)              |        | Curta metragem        | Bahia  | Roberto Pires |

Fonte: <http://filmografiabaiana.com.br/BuscaAvancada.aspx?id=1>

**Ciclo baiano de cinema:** este período foi iniciado com “*Redenção*” (1959), primeiro longa metragem do cinema baiano; “conforme Setaro (2010b, p. 9) “ainda

que amadorístico, com defeitos de construção de seu tecido dramático, com buracos no roteiro, [...] foi um sucesso [...] revelando nomes que ficam marcados na filmografia do ciclo.” [...] “As filmagens foram iniciadas em 1956, e o filme foi concluído somente em três anos depois.” (SETARO, 2010b, p. 10)

Este período foi marcado pela personalidade forte de Glauber Rocha; contudo, cada vez mais, Roberto Pires tem seu papel reconhecido. Não somente por ter dirigido “Redenção”, “A Grande Feira” e “Tocaia no Asfalto”, mas pelas soluções tecnológicas adotadas naqueles tempos de grandes dificuldades de produção. Sua importância, inclusive, foi reconhecida por Glauber Rocha em vários momentos.

O crítico de cinema André Setaro considera “*Tocaia no Asfalto*” um “thriller genuinamente baiano realizado em 1962, que aborda o relacionamento dos políticos com a criminalidade e as idiosincrasias de personalidade de um pistoleiro de aluguel”. Para ele, no filme “destaca-se sobremaneira a artesanaria de Pires, o domínio pelo qual articula os elementos da linguagem cinematográfica em função da explicitação temática. Seu trabalho, nesse particular, é de ourivesaria e, aqui, em *Tocaia no Asfalto*, tem-se um exemplo onde a narrativa suplanta a fábula, ainda que os dois planos sempre devam ser observados em processo de simbiose”. O filme ganhou o Prêmio Saci em 1963.

Conforme Carvalho “Entre 1960-61, Glauber Rocha, após duas incursões pelo cinema experimental de curta metragem – Pátio, em 1958, e o inacabado *A Cruz na Praça*, em 1959, filma seu primeiro longa metragem *Barra Vento*.” (CARVALHO, 2003, p. 74) No quadro 4, a seguir são lançados os filmes e diretores.

Quadro 4 Ciclo baiano de cinema- filmes e diretores

|                          |                           |       |
|--------------------------|---------------------------|-------|
| Redenção                 | Roberto Pires             | 1959  |
| Barravento               | Glauber Rocha             | 1961  |
| A Grande Feira           | Roberto Pires             | 1961  |
| Tocaia no Asfalto        | Roberto Pires             | 1962  |
| Mandacaru Vermelho       | Nelson Pereira dos Santos | 1961  |
| Sol Sob a Lama           | Alex Vianny               | 1963  |
| Bahia de Todos os Santos | Trigueirinho Neto         | 1960  |
| O Pagador de Promessas   | Anselmo Duarte            | 1962  |
| O caipora                | Oscar Santana.            | 1963  |
| O grito da Terra         | Olney São Paulo.          | 1964. |

Fonte: <http://filmografiabaiana.com.br/BuscaAvancada.aspx?id=1>

Como pode ser visto no quadro quatro, diretores paulistas também fizeram filmes baianos nesse período como Trigueirinho Neto, Nelson Pereira dos Santos, Anselmo Duarte.

No início da década de 1960, com o sucesso dos filmes baianos, a Bahia passou a atrair o interesse as atenções.

A Bahia era vista com um rico e belo cenário natural. Seria o estado brasileiro no qual se poderia encontrar todas as características do país reunidas, desde suas origens à atual conjuntura sócio-política. Ao lado da noção de síntese do Brasil destaca-se o aspecto folclórico cultural baiano, louvando-se suas crenças, músicas, danças e, acima de tudo sua bonita paisagem. Ainda segundo a matéria, a utilização correta que esses cineastas brasileiros estariam fazendo da paisagem e da cultura baianas seria o elemento responsável pela entrada definitiva da Bahia no panorama cinematográfico brasileiro. (CARVALHO, 2003, p. 49-50)

Conforme reportagem da época apresentada por Carvalho, os filmes baianos não só desse momento, bem como os atuais usam as belezas naturais, bem como o folclore, crenças e músicas, como cenário para seus filmes.

A busca do moderno fazia parte da capital soteropolitana dessa década e entre vários acontecimentos “em 1956 sob a liderança de Glauber Rocha, jovens secundaristas formavam a Sociedade Cooperativa de Cultura Cinematográfica Yemanjá, Reponsabilidade Ltda., que deveria ser a primeira cooperativa brasileira de cinema.” (CARVALHO, 2003, p. 59).

O Clube de Cinema da Bahia, criado em 1950, e com planos bastante ambiciosos ficou durante uma década sobrevivendo com as contribuições mensais de seus sócios até que em 1961 consegue sua primeira sede. “O Clube do Cinema da Bahia participava assim do projeto de desenvolvimento cultural baiano, e o sonho de Salvador ser a capital cultural do país também encontraria no cinema uma das principais razões de existir”. (CARVALHO, 2003, p. 66).

Conforme Carvalho (2003, p.66) “Ao longo dos dez primeiros anos de existência do Clube, formou-se uma nova geração de críticos de cinema. [...] Sob a liderança de Walter da Silveira esse grupo de críticos crescia e espalhava-se pelos diversos veículos de comunicação.”

O Ciclo do Cinema Baiano no período entre 1958 e 1962, tem-se

Um número expressivo de curtas-metragens, são produzidos sete filmes de longa-metragem todos de ficção. É um fenômeno que chama atenção. De

repente, em um lugar sem nenhuma história de produção de filmes, à exceção de pequenos documentários de um pioneiro, surge um movimento que cria uma cultura cinematográfica, não apenas produzindo filmes, mas antes crítica, técnicos, produtores, atores e diretores. Tudo acontece muito rapidamente, quando num breve intervalo de cinco anos essa nova onda baiana, nasce, cresce, produz, ganha notoriedade e morre. (CARVALHO, 2003, p. 74).

Todo sucesso acumulado no período 1958 a 1962 não foi suficiente para manter o sucesso do cinema baiano, de 1963 à 1965, os insucessos multiplicavam.

Três fatores parecem ter determinado essa mudança no discurso crítico, que apontava para o desmantelamento do projeto do cinema baiano. Primeiro, os prejuízos acumulados com filmes realizados, [...]. Segundo uma ruptura com a utopia desenvolvimentista e a conseqüente constatação de que a Bahia não atenderia às necessidades materiais e artísticas dos cineastas. Terceiro, o Cinema Novo já atraía para seu centro os nomes mais importantes do cinema baiano, Roberto Pires e Glauber Rocha. (CARVALHO, 2003, p. 197).

Conforme Setaro (2014, p. 90)

Os anos 70 viram nascer o boom superoitista e, com ele, uma nova geração de cineastas, como Edgard Navarro, Marcos Sergipe (por onde anda?), Fernando Bélens, Pola Ribeiro, Joel de Almeida, José Araripe Jr, entre outros. As discussões eram acaloradas no cineteatro do Icba, transformando-se, algumas vezes, em verdadeiros happenings.

Superoitistas: conforme Setaro (2010b, p. 134), “consistente e devastador, anarquista, que queriam subverter as estruturas da linguagem [...] o grupo se articulou nos jardins do ICBA, nos anos 70, liderado por Guido Araujo e o Clube de cinema da Bahia; Jose Araripe, Pola Ribeiro, Edgard Navarro, Fernando Belens;”

“Da novíssima a nova onda baiana.” (CARVALHO, 2011, p. 62)

Nova Onda baiana: conforme Setaro (2010b, p. 134) “A chamada Nova Onda baiana longe está de ter a virulência, a anarquia, o humor dos superoitistas do pretérito” [...] “Na década de 1990, o longa-metragem se ausenta do cenário cinematográfico baiano, que fica restrito à produção de curtas.” (SETARO, 2014, p. 99)

Conforme Maria do Socorro Carvalho, assim pode ser analisado

Na investigação do Ciclo de Cinema Baiano, encontra-se facilmente a ainda provinciana cidade do Salvador. É evidente sua forte presença não apenas na origem do movimento, mas além disso como tema, cenário, problema, sendo quase a protagonista dos filmes Bahia de Todos os Santos (Trigueirinho Neto, 1960), A Grande Feira (Roberto Pires, 1961), O Pagador de Promessas (Anselmo Duarte, 1962) e Tocaia no Asfalto. Essa é uma questão a se pensar também em relação ao cinema que se realiza hoje, pois

a cidade novamente faz se personagem principal em suas produções recentes, como Cidade Baixa (Sérgio Machado, 2005), Eu me Lembro (Edgard Navarro, 2006), Ó Paí Ó (Monique Gardenberg, 2007), Esses Moços (José Araripe Jr., 2007) e até no documentário Samba Riachão (Jorge Alfredo, 2001). Nessa perspectiva de análise, pode-se apontar ainda o diálogo entre A Grande Feira e Samba Riachão, ou entre os “estrangeiros” polêmicos Bahia de Todos os Santos e Ó Paí Ó. (CARVALHO, 2011, p. 63)

Conforme Setaro: (2014, p. 101) “Em 2001, conseguimos romper um jejum de 18 anos sem produzir um longa metragem. [...] De lá para cá o cinema mantém uma produção sempre crescente.” Em 2002 são produzidos três curtas metragens em 2003, mais três curtas, em 2004, dois longas, entre eles Esses Moços.

“Até que em 2005 o cinema baiano chega a uma produção surpreendente; quatro curtas e quatro longas. Solange Lima (Araçá Azul) se firma como uma grande produtora, Cidade Baixa, de Sérgio Machado, ganha o prêmio de melhor filme do Festival do Rio, e no Festival de Brasília, Eu me Lembro, de Edgard Navarro, ganha sete candangos e confirma definitivamente que a terra de Walter da Silveira tem vocação para o cinema!” (SETARO, 2014, p. 101)

### **3.4.2 Salvador como cenário**

Apesar da região do sertão ser objeto de diversas produções, Salvador é uma cidade com grande representação cinematográfica nas produções baianas, nada mais natural, sendo a capital e maior cidade do estado, além de possuir belas paisagens e marcos históricos. Essas obras trazem a dualidade da cidade, mostrando a desigualdade e o contraste entre belezas naturais e a pobreza que atinge a população, a cidade baixa é uma paisagem comum nestes filmes, por ser uma região pobre da cidade e ao mesmo tempo ser capaz de produzir belos fotogramas da Baía de Todos os Santos.

### **Barravento**

Ambientado em uma pequena vila de pescadores no litoral baiano, o filme mostra o conflito entre o Firmino, que volta a comunidade após passar anos na cidade grande e a religiosidade dos nativos, centrada na figura de Aruã, escolhido pelo Mestre como novo protegido de Iemanjá. Firmino busca ensinar aos nativos ideias de liberdade e autonomia, porém a comunidade não lhe escuta por se manter fatalista e presa as tradições, em especial o candomblé, religião de todos e que os guia, com os

pescadores seguindo sempre as orientações das mães de santos e do protegido de Iemanjá. Apesar de não se passar em Salvador, o filme foi filmado na praia de Itapuã e sua história trás muitos elementos que também podem ser associados a cidade.

Figura 12 Pescadores a beira da praia



Fonte: Filme Barravento, 1962

Figura 13 Mães de Santo em cerimônia religiosa



Fonte: Filme Barravento, 1962

### **O Pagador de Promessas**

Zé do Burro, protagonista do filme, é um homem humilde do interior da Bahia, dono de uma pequena terra e que tem como melhor amigo Nicolau, um burro. Após o burro adoecer, Zé faz uma promessa para uma mãe de santo de dividir sua terra entre os mais pobres e carregar uma cruz até a igreja de Santa Bárbara, em Salvador, caso

o burro se recupere, assim se inicia a jornada de Zé. O padre se recusa a aceitar a cruz pela promessa ter origem pagã, e Zé, que insiste em entrar na igreja para cumprir sua promessa, acaba sendo utilizado por outras pessoas devido a sua ingenuidade, como jornalistas que associam sua promessa a luta da reforma agrária ou praticantes do candomblé que o utilizam como líder na luta contra a discriminação que sofrem.

Figura 14 Zé com sua cruz ao lado do padre



Fonte: Filme O Pagador de Promessas, 1962

Figura 15 Fiéis católicas entrando na igreja e as do candomblé ficando na porta



Fonte: Filme O Pagador de Promessas, 1962

Figura 16 A multidão ao redor de Zé, morto ao lado da sua cruz



Fonte: Filme O Pagador de Promessas, 1962

### **Tocaia no asfalto**

O filme tem como protagonistas um pistoleiro de aluguel alagoano, Rufino que apesar de religioso entrou para o crime após ter vingado a morte do irmão, que é contratado para ir a Salvador matar o poderoso coronel Pinto Borges dentro da igreja, e Ciro, político idealista que é ferrenho opositor deste mesmo coronel. Ao chegar em Salvador, Rufino se envolve com uma prostituta do prostíbulo aonde se hospeda, ao mesmo tempo em que Ciro se envolve com a filha do coronel Borges. Com elementos de thriller policial e drama político, o filme traz críticas que possuem analogias mesmo nos dias de hoje.

Figura 17 Rufino chegando a Salvador



Fonte: Filme Tocaia no Asfalto, 1962

Figura 18 Interior da Igreja de São Francisco



Fonte: Filme Tocaia no Asfalto, 1962

### **SuperOutro**

O filme traz a história de um homem esquizofrênico que após ser expulso de sua casa e ser obrigado a viver como um morador de rua, perde o pouco de sanidade que lhe resta. Jogado nas ruas de Salvador o protagonista procura se libertar de si mesmo e da miséria que o acompanha, através da realização de atos tresloucados pela cidade. Isso alcança seu auge quando, ele decide desafiar a lei da gravidade e voar pelas ruas da cidade como um super-herói. Através da comédia, o filme traz forte crítica social, a começar pelo título que traz uma ideia aparentemente paradoxal, algo ser super e ao mesmo tempo o outro, além de possuir sonoridade semelhante a Super 8, o equipamento de filmagem marcante do grupo do qual o diretor fazia parte nesta época.

Figura 19 Protagonista a beira do mar da barra



Fonte: Filme SuperOutro, 1989

Figura 20 Sonho do protagonista de voo pela cidade



Fonte: Filme SuperOutro, 1989

### **Cidade Baixa**

Filme retrata Deco e Naldinho, dois amigos de infância que vivem de realizar fretes e pequenos golpes a bordo de um barco a vapor, numa viagem em direção à Salvador, além de Karinna, uma prostituta que conhecem no caminho, se junta a eles e que acaba formando um triângulo amoroso entre os três. Ao chegarem na cidade, a relação entre os três vai degradingolando, tendo como pano de fundo belas paisagens da cidade baixa e da baía de todos os santos. Ao longo filme traz as dificuldades desse relacionamento e o mostra o cotidiano das pessoas dessa região, falando de pobreza, drogas, prostituição e violência. O filme retrata cenários icônicos de Salvador, com ponto tomadas de cartões postais da cidade como o Elevador Lacerda, a orla da Baía de Todos os Santos na Avenida Contorno e o Mercado Modelo.

Figura 21 Barco dos personagens chegando a Salvador



Fonte: Filme Cidade Baixa, 2005

Figura 22 Elevador Lacerda e a Baía de Todos os Santos



Fonte: Filme Cidade Baixa, 2005

Figura 23 Deco, Naldinho e Karinna aos pés da Baía de Todos os Santos



Fonte: Filme Cidade Baixa, 2005

## Ó Paí, Ó

O filme se passa em um cortiço do Pelourinho, no centro histórico de Salvador, durante o último dia de Carnaval. O filme traz personagens característicos que apesar de únicos acabam mostrando faces típicas da cidade, e em especial da região, como o taxista, a jogadora de búzios, a homossexual dona do bar, a travesti e a senhora evangélica síndica do prédio. Além de um retrato da cidade, o filme também possui,

em tom de comédia, críticas sociais a assuntos como racismo, desigualdade social e homofobia, além de mostrar um outro lado da cidade que não se costuma ver.

Figura 24 Personagens no interior do Mercado Modelo



Fonte: Filme Ô Pai, Ô, 2007

Figura 25 Bloco de Carnaval em cena final do filme



Fonte: Filme Ô Pai, Ô, 2007

## Capitães da Areia

Baseado no romance de 1937 do escritor baiano Jorge Amado, o filme retrata um grupo de jovens de rua de Salvador, comandados por Pedro Bala, que cresceram sozinhos nas ruas da cidade, vivendo em um trapiche abandonado e tirando a sobrevivência de roubos. O filme se passa principalmente na Cidade Baixa, aonde mora o grupo, apesar de irem até a Cidade Alta, mais rica, para realizarem seus roubos. A história busca levantar questões sociais, como desigualdade e violência policial, através dos seus protagonistas, que apesar de se encontrarem em condições de vida insalubres constroem um sentimento de lealdade, construindo entre eles a família que não tiveram, além de produzirem a sua própria forma uma revolta contra este mundo hostil ao qual estão subjulgados.

Figura 26 Garotos no Trapiche aonde vivem



Fonte: Filme Capitães de Areia, 2011

Figura 27 Pedro Bala na festa de Iemanjá



Fonte: Filme Capitães de Areia, 2011

## 4 SALVADOR: A CIDADE DE DOIS ANDARES TRANSFORMADA EM METRÓPOLE

Neste capítulo Salvador é apresentada através de uma série histórica, fazendo uma evolução dos seus 470 anos, para tanto, a divisão ocorre da seguinte forma, a análise da posição geográfica e sítio, os diferentes períodos da evolução de Salvador começando pela cidade histórica, a cidade moderna, a cidade metropolitana. Ainda a cidade periférica e desigual e a cidade simbólica com seus marcos e pontos turísticos. Neste caminho por Salvador recorre-se a autores como Milton Santos, Pedro Vasconcelos, Jorge Amado, Antônio Risério, Heliódório Sampaio, Sylvio Silva.

Salvador foi historicamente estruturada a partir de um centro tradicional, e seu formato espacial assemelha-se a um triângulo, cujo vértice se localiza no Farol da Barra. No sentido Farol da Barra — Subúrbio Ferroviário, margeando a Baía de Todos os Santos, a Avenida Suburbana como diretriz, há um vetor de expansão que se originou em um momento no qual a atividade industrial localizava-se a península de Itapagipe.

O vetor sentido Farol da Barra - Itapuã, na orla do Oceano Atlântico, caracterizou-se pela alta valorização imobiliária.

a) Com o desenvolvimento dos transportes públicos, a cidade se expandiu, a partir das cumeadas, e os dois lados (faixas) da Península foram urbanizados: o da baía de Todos os Santos (oeste) e o da orla Atlântica (leste);

b) Com a implantação de moderno sistema viário nos vales, do novo Centro administrativo e, sobretudo, de um novo centro comercial e de serviços e de novos negócios na área do Iguatemi, Salvador tornou-se uma metrópole multipolar;

c) Recentemente, o interior da península (Miolo) foi ocupado por grandes conjuntos e por invasões de terrenos; (VASCONCELOS, 2002, p. 19)

### 4.1 POSIÇÃO GEOGRÁFICA E SÍTIO DE SALVADOR

A posição geográfica de Salvador encontra-se a 12° 58' 16' de latitude sul e a 38° 30' 39" W de longitude oeste, equidistante do norte e do sul do litoral brasileiro, seu núcleo original encontra-se aproximadamente a 60 – 80 metros

acima do nível do mar, sobre uma falha geológica ao longo da baía de Todos os Santos.

Salvador encontra-se na faixa intertropical, com domínio climático do tipo tropical chuvoso, quente e úmido, com média pluviométrica anual de 2.099 mm, o maior volume de chuvas ocorre entre os meses abril e julho. (SILVA, Sylvio, 2004)

O geógrafo, historiador e sociólogo Aziz Nacib Ab'Saber (1952, p. 62) caracteriza o sítio de Salvador conforme: “quatro elementos topográficos estão presentes no relevo que assola o corpo principal da cidade do Salvador”. Os quais encontram-se descritos a seguir:

1°) a estreita e rasa planície da Cidade Baixa, encostada à escarpa do Salvador continuada para o interior por colinas e planícies um tanto mais largas;

2°) a escarpa de linha de falha do Salvador, com 60 a 80 metros de plano de falha exposto e pouco erodido, prolongando-se de SSW para NNE, através de mais de 20km;

3°) os altos rebordos e estreitas esplanadas suaves do topo da escarpa, na Cidade Alta, dispostas paralelamente aos elementos anteriores;

4°) morros, outeiros e vales bem marcados do reverso da escarpa, correspondentes à bacia de drenagem do alto Rio Vermelho, pequeno curso d'água que secciona o maciço do Salvador, buscando diretamente o Atlântico. (AB'SABER, 1952, p. 62)

Para implantação desta cidade fortaleza existiam outras alternativas, inclusive nas proximidades do sítio escolhido (Porto da Barra e Itapagipe). Conforme Mattoso (1992, p. 45), “a história geológica marca profundamente o sítio em que está Salvador”, e a falha geológica – falha de Salvador —. “o abrupto promontório em que se ancorou a cidade alta corresponde aos 60 a 110 metros superiores [...]”. cuja “inclinação do *horst* para o Atlântico é ocultada por um relevo cheio de detalhes acidentados, com vales, várzeas e curvas de nível que variam entre trinta e sessenta metros [...], com pontos máximos de 90 ou 110 metros e declives de até 45°. De superfície desarticulada e acidentada, o *horst* termina, ao aproximar-se do Atlântico, em um cinturão de dunas recentes, formadas por areias originadas da decomposição de seus quartzos. (MATTOSO, 1992, p. 46).

A descrição do sítio de Salvador segundo Vasconcelos encontra-se a seguir:

a) Sé a área inicialmente ocupada é formada por um alto platô, limitado a oeste pela encosta da falha de salvador, com um desnível de 40m a 70m, e nas demais direções pelo vale do rio das Tripas;

b) A parte baixa, correspondente aos sub-distritos de Conceição da Praia e Pilar, é quase totalmente formada por aterros efetuados ao longo da história;

c) Ao sul, um segundo platô dá início ao sub-distrito de São Pedro, que é também limitado, a oeste, pela encosta que continua pelo sub-distrito da Vitória; a leste, o subdistrito é limitado pelo Vale dos Barris. O grande sub-distrito da Vitória, que dá continuidade ao de São Pedro, compreende uma série de platôs, correspondendo aos bairros elevados, separados pelos vales do Canela e da Centenário (rio São Pedro), prolongando-se a leste, pelos platôs de Garcia e da Federação, separado do sub-distrito de Brotas pelo vale do rio Lucaia;

d) O sub-distrito de Santana corresponde à segunda cumeada de Salvador, iniciada a leste do rio das tripas e terminada no dique do Tororó. Ao norte, o sub-distrito se articula com o de Nazaré, que é interrompido pelo vale do rio das Tripas, que o separa, a norte, do sub-distrito de Santo Antônio. O grande sub-distrito de Brotas é formado por uma série de platôs, e é cortado pelo vale do Bonocô. É também separado, ao norte, pelo vale do rio das Tripas e a leste, pelo vale do rio Camurugipe. (VASCONCELOS 2002, p. 14-15)

A Cidade do Salvador na planta apresentada a seguir é de cerca de 1605, onde pode ser visto o vale do rio das Tripas. “O Rio das Tripas é o maior afluente do rio Camurugipe, vindo da Barroquinha, seguindo Sete Portas.” (PAZ, 2018, p. 3), e porque esse rio tão importante para Salvador com um nome tão estranho. “O nome Rio das Tripas, [...], advém do descarte das vísceras e carcaças das reses abatidas, das tripas portanto.” (PAZ, 2018, p. 5)

Figura 28 Planta da cidade do Salvador



Fonte: Reis Filho, 2001

Segundo dados do censo demográfico 2010 - IBGE, a população de Salvador, contava com 2.675.656 pessoas, em uma área de 692,618 km<sup>2</sup>, com densidade demográfica de 3.859.44 hab./km<sup>2</sup>, representa a quarta cidade mais populosa do país. Dos quase 693 km<sup>2</sup> de área do município de Salvador 343km<sup>2</sup> equivale ao território

seco e 350 km<sup>2</sup> se referem ao território molhado. Com isso a densidade demográfica aumenta para 7.664,73 hab./km<sup>2</sup>.

## 4.2 OS DIFERENTES PERÍODOS

Os diferentes períodos da evolução urbana de Salvador estão divididos em cidade histórica, cidade moderna, conforma-se a metrópole: o metrô divide a cidade. E também a cidade periférica e desigual.

“Essas três cidades (a histórica, a moderna afluyente, a pobre-precária) estão localizadas em um sítio único, de grande beleza, implantadas em acrópole, diante da baía de Todos os Santos, a maior do Brasil.” (VASCONCELOS, 2002, p. 14)

Milton Santos na sua obra “O centro da cidade do Salvador” de 1959, identificou cinco períodos, na evolução urbana de Salvador, o primeiro período é “até o final do século XVI: centro administrativo religioso e militar” (SANTOS, 2008, p. 62).

Vasconcelos em sua obra “Salvador: transformações e permanências (1549-1999)”, cria sua periodização para o estudo de Salvador, esse primeiro período da classificação de Santos, em Vasconcelos foi dividido conforme a seguir:

a) Implantação da “cabeça de Ponte”, no período que vai da fundação da cidade (1549) até meados do século XVII, quando esta mesma está consolidada;

b) Idade de Ouro de Salvador, que vai de meados do século XVII, até 1763, quando da mudança da capital colonial para o Rio de Janeiro; foi nesse período que foi implantado a maior parte do patrimônio arquitetônico e urbanístico de Salvador. (VASCONCELOS, 2002, p. 25)

Heliódório Sampaio apresenta o processo de urbanização de Salvador em três estágios, “Num primeiro estágio, o da colonização, Salvador pode ser considerada a ‘cidade da conquista’, cujo desenho se expressa pelo desenho de uma Cidade Fortaleza, [...]” (SAMPAIO, 2015, p. 139)

O segundo período de Santos (2008, p. 62) é de “crescimento lento até século XVIII”, pela periodização de Vasconcelos o final do século XVIII e início do XIX apesar de Salvador não ser mais a capital do país ainda mantém sua importância devido ao porto. “De 1763 a 1823, correspondendo ao fim do regime colonial, quando Salvador,

embora não sendo mais a capital, ainda mantém um papel importante como porto comercial” (VASCONCELOS, 2002, p. 25)

O terceiro período de Santos (2008, p. 62) é de “Crescimento rápido, progressos da agricultura, e êxodo século XIX”, para Vasconcelos Salvador durante o século XIX:

- a) De 1823, independência da Bahia, até 1849, período turbulento, correspondendo a consolidação do novo Império, que mantinha ainda suas características de exportador de produtos coloniais, baseado na mão de obra escrava;
- b) De 1850 a 1889, quando, após a abolição da escravatura (1888) dá-se a queda da monarquia. Durante o longo período imperial, Salvador perdeu terreno para a capital Rio de Janeiro (VASCONCELOS 2002, p. 25)

Esse período é classificado por Heliodório Sampaio: “No segundo estágio é quando se pode falar de uma economia tipicamente urbana, na esteira do incremento do setor de exportação e importação, quando o papel da ‘cidade mercantil’ se afirma.” (SAMPAIO, 2015, p. 139)

O quarto período de Santos (2008, p. 62) é de “Crescimento lento, durante 40 anos do século XX”, esse período na classificação de Sampaio (2015, p. 140) equivale ao “terceiro estágio, uma espécie de transição da ‘cidade mercantil’ para a emergência de uma cidade industrial (muito mais terciária), num processo lento e depois abortado, que vai do século XIX até meados do século XX. Para Vasconcelos (2002, p. 26) o final do século XIX e início do século XX é classificado conforme: “1889 a 1944, quando a cidade recebe melhoramentos e infra-estrutura moderna, mas num quadro de estagnação econômica e mesmo populacional.”

O último período na classificação de Santos (2008, p. 62) é definido como período atual acelerado.

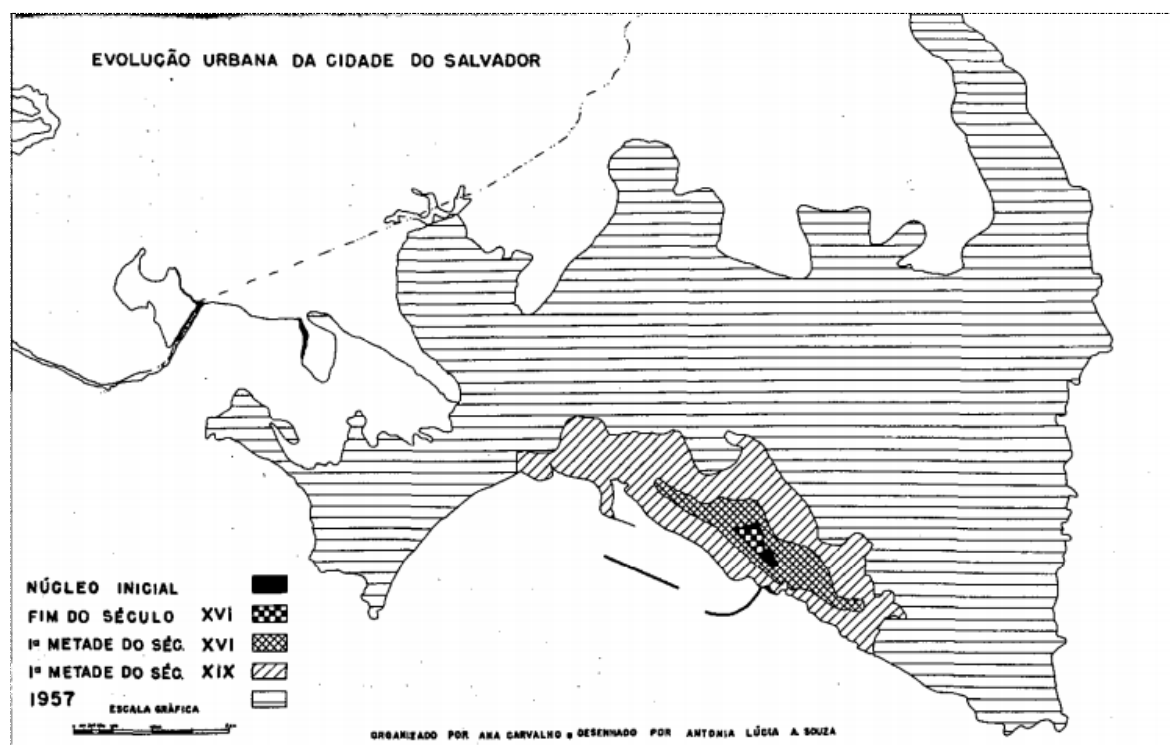
Na periodização de Vasconcelos, é considerado um período de crescimento e transformação da cidade em metrópole, os dois últimos períodos encontram-se descritos a seguir:

- a) Período de crescimento explosivo e da transformação da cidade provinciana numa metrópole moderna (1945-1969);
- b) Formação da metrópole atual; (1970-1999);
- c) Atual estrutura espacial; centralidades relativas ao centro e sub-centros tradicionais, assim como novas centralidades; os eixos, tanto os

prolongamentos do centro tradicional, como os eixos emergentes das novas centralidades; alguns espaços específicos. (VASCONCELOS 2002, p. 25-26)

A figura 29 corresponde ao mapa da evolução urbana da cidade do Salvador, elaborado por Milton Santos em 1959, no qual é demonstrado o processo de expansão urbana dos primórdios da cidade até 1957.

Figura 29 Evolução urbana da cidade do Salvador. (BA) 1959



Fonte: SANTOS, 2008, p. 60

O pequeno núcleo inicial, no fim do séc. XVI, uma modesta área. Na primeira metade do séc. XVII, a cidade teve um crescimento significativo. Na primeira metade do séc. XIX, a expansão urbana ocorre ao longo da Baía de Todos os Santos. A partir de 1957, o crescimento seguiu em direção à Orla Atlântica.

### 4.3 A CIDADE HISTÓRICA: UM REFLEXO DE LISBOA

A região na qual se situou a cidade do Salvador foi inicialmente batizada pelos portugueses como Bahia de Todos os Santos. “Em 1548 Dom João III, nomeou Thomé de Souza governador do Brasil e o incumbiu colonização efetiva da América Lusitana, Thomé de Souza desembarcou no Porto da Barra, em 29 de março de 1549, e construiu a Cidade do Salvador.”<sup>3</sup>

Milton Santos (2016, p. 24), em “O papel metropolitano da cidade de Salvador”<sup>4</sup>, publicado originalmente em 1956, afirmou “Salvador nasceu predestinada ao papel de metrópole. O sítio em que está colocada era, pelos indígenas, considerado o coração do país, que figurava em forma de uma pomba; e, pela coroa portuguesa, foi o escolhido para cabeça da colônia”.

Por determinação do Rei D. João III, a criação de Salvador foi de uma “cidade fortificada, que convenha a sede do governo” [...] “devia ser construída em local que permitisse o seu desenvolvimento urbano no tempo, de sorte a possibilitar o pleno desempenho das suas altas funções de cabeça do Brasil.” (SILVEIRA, s.d, p. 542, APUD UFBA, 1979, p. 17; p. 21.)

Milton Santos assim caracteriza a Baía de Todos os Santos,

A Baía de Todos os Santos, a cuja margem plantou-se a cidade de Tomé de Souza, é a vertente de inúmeros rios, cujas águas serviram ao trabalho dos engenhos e em suas margens, no limite das marés, foram surgindo cidadezinhas, feitas escoadouros naturais da produção, que era entregue em barcos e saveiros ao porto do Salvador, onde a vinham buscar os veleiros transatlânticos. (SANTOS, 2016, p. 24-25).

Portanto, desde sua criação, o Rei D. João III havia determinado que a cidade do Salvador estava destinada não somente a permanecer, a resistir a possíveis ataques, como também deveria crescer. A esse respeito, o disposto no regimento de Tomé de Souza não deixava qualquer dúvida.

[...] ordenei ora de mandar nas ditas terras fazer uma fortaleza e povoação grande e forte em um lugar conveniente para daí se dar favor e ajuda às outras povoações. (AZEVEDO, 1924, p. 345, APUD UFBA, 1979, p. 23)

<sup>3</sup> <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ba/salvador/historico>

<sup>4</sup> Este artigo foi originalmente publicado na Revista Brasileira dos Municípios, v. IX, n. 35/36, jul./dez. 1956.

A cidade fortaleza do Salvador, “faz parte de uma tradição urbanística portuguesa, que tem suas origens: (1) nas influências gregas [...]; (2) nos tratados teóricos de autores renascentistas; (3) na prática urbanística portuguesa, a partir das construções planejadas em Portugal, Marrocos [...]” (VASCONCELOS, 2016, p. 20).

Vasconcelos (2016), em sua obra “Salvador Transformações e Permanências (1549-1999)”, apresentou o mapa a seguir no qual Teodoro Sampaio elaborou uma reconstituição da Salvador de 1549,

[...] que corresponde a um destaque do primeiro mapa conhecido de Salvador, publicado em 1612, e que cobre o trecho do centro da Cidade Alta, da atual Praça Castro Alves (sul) até a Praça Municipal (norte), cuja distância é de apenas 400 metros e com uma largura máxima de 250 metros, no sentido leste-oeste. (VASCONCELOS, 2016, p. 47)

Figura 30 Destaque do primeiro mapa de Salvador (BA) 1612



Fonte: Vasconcelos (2016)

Em Vasconcelos (2016) foi reproduzido a primeira descrição de Salvador feita em 1587 na sua primeira edição, pelo senhor de engenho, Gabriel Soares de Souza.

Está no meio dessa cidade uma honesta praça, no que se correm touros [...] na qual estão a banda do sul nobres casas, em que se agasalham os governadores, e da banda do norte tem as casas do negócio da Fazenda, alfândega e armazéns e da parte de leste tem a casa da Câmara, cadeia e outras casas de moradores, [e o pelourinho no meio dela, a qual da banda do poente, está desabafada com grande vista sobre o mar; onde estão assentadas algumas peças de artilharia grossa [...]. (SOUZA, 1987, p. 134, APUD, VASCONCELOS, 2016, p.48)

“A primeira capital do País é projetada com um traçado em quadrícula e ruas ortogonais, que se adaptam ao relevo acidentado.” Mas saindo desse meio o qual foi projetado essa regularidade não mais é observada “Fora do perímetro do núcleo central, as ruas, becos e vielas reconciliam-se com a topografia acidentada, abandonando a regularidade pretendida”. (PINHEIRO, 2011, p.176);

Cid Teixeira (1996, p. 12-13), historiador baiano, escreve a respeito da função de Salvador nesse período colonial “nascemos para ser base, uma sustentação, um apoio, uma guarda, um reabastecimento, um estaleiro de todo o processo mercantilista internacional. [...] fomos pensados, projetados, imaginados, realizados [...] para sermos um bairro de Lisboa.”

A arquitetura da cidade do Salvador nos primeiros anos foi um reflexo de Lisboa. A geógrafa portuguesa Barata-Salgueiro faz a descrição das cidades portuguesas, mostrando as semelhanças.

Em cidades de sítios alcandorados, como sucede em muitas cidades portuguesas [...], no sítio alto encontrava-se o castelo, o coração defensivo, e a sede da administração pública. [...] Com o desenvolvimento da vida de relação, na parte baixa, [...] (sejam elas o porto, como em Lisboa, [...]) aglomeram-se as actividades económicas ligadas à troca, com os armazéns, as lojas, os mercados, a produção artesanal e depois fabril. (BARATA-SALGUEIRO, 2013, p. 17)

Em Eloisa Petit Pinheiro a comparação de Salvador com Lisboa também é descrita:

A Cabeça do Brasil – assim fica conhecida a cidade – é concebida como uma fortaleza, sendo o local escolhido de fundamental importância. [...] Esse modelo de cidade, com uma parte alta e outra baixa, é amplamente utilizado pelos portugueses, assemelhando-se ao de Lisboa e do Porto, também divididas em Cidade Alta e Cidade Baixa. (PINHEIRO, 2011, p. 176)

Atendendo a necessidade de fortaleza, a cidade possuía duas portas:

[...] de São Bento, na atual Praça Castro Alves, de onde se sobe para a Rua Chile e a ladeira de São Bento e desce-se para a Barroquinha e a Conceição; do Carmo, situadas no Largo do Pelourinho, subindo para o Carmo e o Terreiro de Jesus e descendo para a baixa dos Sapateiros e o Taboão. (UFBA, 1979, p. 66).

A seguir o quadro do artista plástico baiano Henrique Passos com o Pelourinho.

Figura 31 Pelourinho Salvador (BA)



Fonte: <http://www.henriquepassos.com.br/?p=imagem&id=238&pref=bahia&paginaref=25#menu>

Conforme Milton Santos (2008, p. 132), “a arrumação do centro em andares muito diferentes, como a Cidade Baixa, a Baixa dos Sapateiros e a centro histórico da Cidade Alta, ligados por ascensores, por plano-inclinados e por ladeiras.”

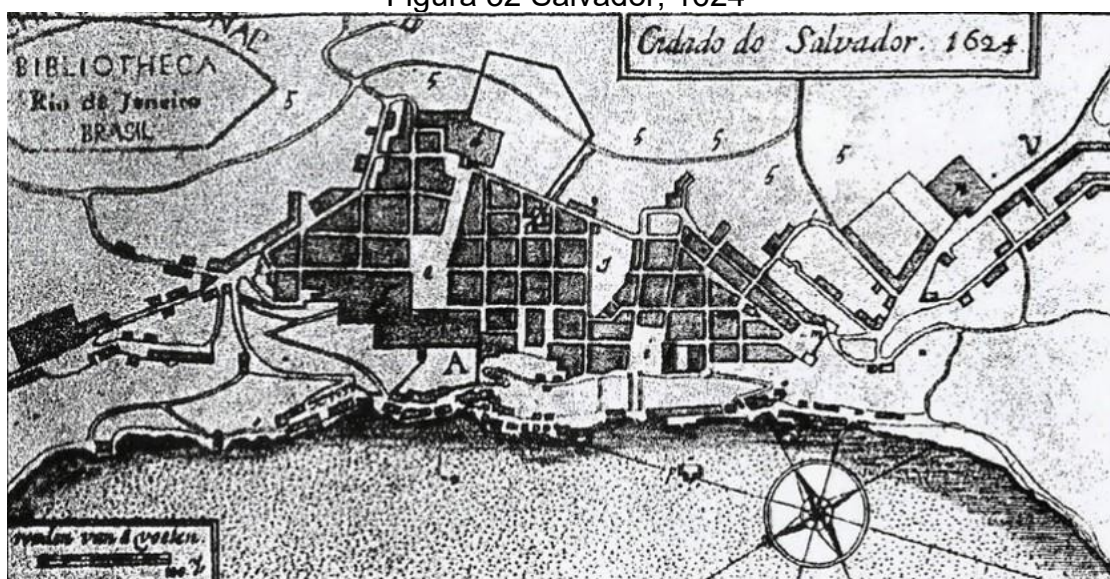
Cid Teixeira, escreve sobre uma outra função de Salvador além da cidade fortaleza, “[...] fomos também o principal porto de ingresso da grande diáspora africana para o novo mundo”. (TEIXEIRA, 1996, p. 13) A respeito do tráfico escravagista Santos (2016, p. 25) discorre “Mercê dessa intensa atividade comercial, a que se somam outras como a do tráfico escravagista e as funções administrativas de capital da colônia e, depois, do Vice-reinado, Salvador foi vendo crescer a sua população e importância”.

Na crônica “O povo banto” de Risério (2004, p. 158-171) há uma citação de Fernando Cardim: no início da década de 1580, havia cerca de “15 mil habitantes, três mil vizinhos portugueses, 8 mil índios cristãos, três ou 4 mil escravos de Guiné.”

Quanto à população, Risério cita Thales de Azevedo sobre a morte dos escravos em decorrência das epidemias de sarampo e da varíola.

A partir de 1624 pode ser observado uma ampliação da cartografia, que está representada na figura a seguir, na qual “as superfícies importantes ocupadas pelos conventos, sobretudo os jesuítas, e as áreas das cercas dos conventos dos franciscanos e beneditinos, e já indica o crescimento da cidade em direção ao sul (São Bento) e ao norte (Carmo)”. (VASCONCELOS, 2016, p. 50)

Figura 32 Salvador, 1624



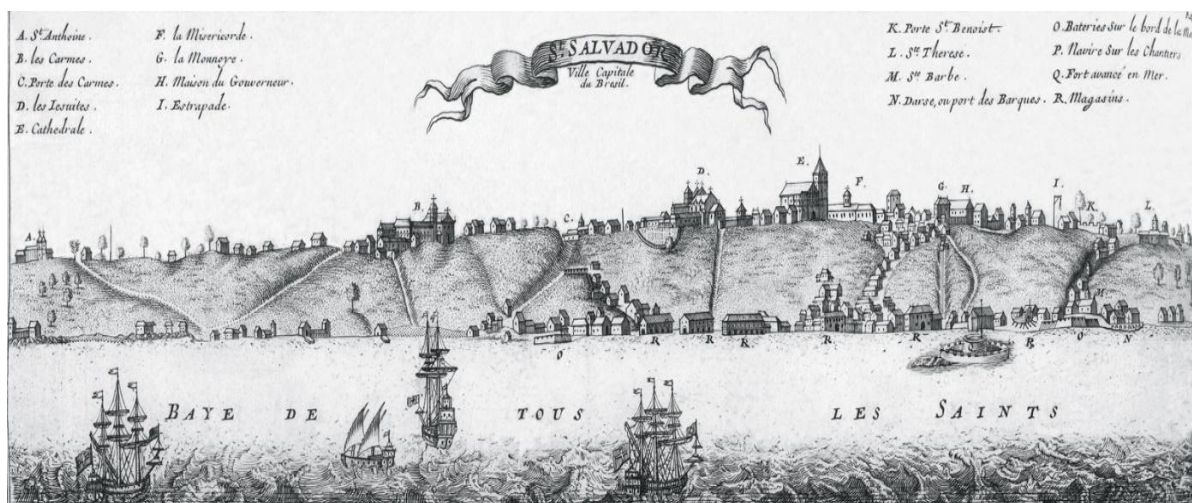
Fonte: Vasconcelos (2016)

A Baía de todos os Santos encantava a grande maioria dos que passavam por aqui, o engenheiro hidrógrafo e escrivão francês François Froger, também se encantou.

A Baía de Todos os Santos pode ser considerada uma das maiores, das mais belas e das mais cômodas do mundo; ela pode abrigar mais de dois mil navios; o fundo é bom, e os ventos ali não assustam, pesca-se grande número de baleias, e constrói-se muitos bons barcos [...] (FROGER, 1700, p. 134 apud PINHEIRO, 2011, p. 178)

A seguir a ilustração de Froger de 1696

Figura 33 Ilustração de Salvador de 1696



Fonte <http://www.cidade-salvador.com/seculo17/froger.htm>

No século XVIII a cidade já se encontrava bem diferente desse seu núcleo inicial, retirado da obra de Vasconcelos, o mapa elaborado pelo engenheiro e militar francês François Frézier em 1714.

Mostra o resultado do crescimento espacial de Salvador, passando a cidade a ter uma forma radioconcêntrica e compacta, tendo em vista os limites de expansão, ao lado leste pelo Dique do Tororó, ao norte pelo Forte de Santo Antônio, e ao sul pelos fortes de São Pedro e de São Paulo e pela Casa da Pólvora. [...] As trincheiras, em ruínas, formavam um contorno interior ao Dique do Tororó. (FREZIER, APUD, VASCONCELOS, 2016, p. 100)

Figura 34 Salvador ,1714



Fonte: Vasconcelos (2016)

O desenvolvimento territorial da cidade, impactado pela transferência da capital para o Rio de Janeiro, é trabalhado nas crônicas “O espaço urbano” (RISÉRIO, 2004, p. 211-217) e “Caminho da solidão” (RISÉRIO, 2004, p. 285-293). Na primeira, o autor toma por base as descrições de Frei Vicente do Salvador em “História do Brasil 1500-1627:

O Bairro da Praia, também chamado de Cidade Baixa, corria tortuosamente da Preguiça em direção à Jequitaiá, com prédios de três e quatro andares; no alto, o burgo se estendia do Forte de São Pedro ao Convento da Soledade; existiam seis bairros: São Bento, Santo Antônio Além do Carmo, Palma, Desterro e Saúde [...] Construções religiosas e militares dominavam a paisagem. (RISÉRIO, 2004, p. 211)

Salvador por ser uma cidade marítima não pode se expandir em 360°, para estas a expansão pode ser de 180° ou 90°, Salvador como é banhada pela Baía de Todos os Santos e pelo Oceano Atlântico só lhe resta expandir nos 90°. “Salvador, por ocupar uma ponta que avança sobre o mar e pelos acidentes do sítio, tinha [...] somente duas direções para crescer: a direção do interior da baía (do Recôncavo), ou a direção da orla de alto mar.” (VILLAÇA, 2001, p. 86)

A densidade sul norte destacada por Villaça pode ser visualizada, no século XIX o mapa do engenheiro Carlos Augusto Weyll a seguir:

Do Campo Grande até Vila Velha (praia do Farol da Barra), a ocupação urbana era rarefeita, havendo apenas alguma aglomeração nesta última. A Graça era despovoada. Na direção norte, entretanto, a cidade chegava densa – [...] – até Roma. Densidade semelhante, para o sul não existia além do Campo Grande. (VILLAÇA, 2001, p. 211)

Figura 35 Salvador de 1860 – “Mappa Topographico da cidade de S. Salvador”



Fonte: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_cartografia/cart523945/cart523945.jpg](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_cartografia/cart523945/cart523945.jpg)

Com o fim do tráfico de escravos em meados do século XIX Salvador inicia um período de modernização. Segundo Vasconcelos (2016)

[...] com os investimentos realizados em bancos, seguradoras, indústrias e sobretudo nos transportes marítimos e urbanos. Esses últimos permitiram que a cidade se ampliasse e que as atividades e as classes sociais se separassem. Mas os transportes não se distribuíam de forma homogênea: as primeiras linhas de bonde puxadas por animais foram implantadas a partir da cidade baixa em direção ao norte, parte baixa (Itapagipe), e da cidade alta em direção ao leste (Rua da Vala, limitada até às Sete Portas) e ao sul (até o extremo sul da península, na Barra). (VASCONCELOS, 2016, p. 290)

Com base em Nestor Goulart Reis, em “Notas sobre o urbanismo barroco no Brasil” (1990-1992), Risério (2004, p. 213) destaca que “alguns conjuntos urbanos, produtos notáveis do que pode se definir como um urbanismo barroco” [...] e cita o “Cais da Farinha, no bairro da Praia”. (RISÉRIO, 2004, p. 216) afirma que “o que não havia, no centro da cidade, eram árvores”; registra, ainda, a ocorrência de “feiras livres, “naquelas épocas chamadas quitandas: quitanda da Praia, a quitanda do Terreiro de Jesus, a quitanda das Portas de São Bento”. E, complementa: “nelas, mulheres negras vendiam peixe, toucinho, carne de baleia, hortaliças, etc. Era para tais quitandas que o povo se encaminhava, quando ia comprar o de-comer”. (RISÉRIO, 2004, p. 216-217).

Figura 36 Mercado Popular de Águas de Meninos Salvador (maio de 1952)



Fonte: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ba/salvador/historico>

O Pelourinho, confirmando o argumento do Prof. Américo Simas Filho o trabalho de pesquisa da UFBA (1979, p. 66) registra que “os arruamentos básicos são os mesmos de hoje. Esta zona, que agora é objeto do Projeto do Pelourinho é, do

ponto de vista de suas ruas, a mesma do século XVI, com alterações muito pequenas e irrelevantes.” A seguir uma foto do Pelourinho de março de 1952.

Figura 37 Pelourinho em Salvador (BA)



Fonte: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ba/salvador/historico>

Risério na crônica “Plano Geral”: entre o final do século XVIII para XIX, assistira a terraplenagem do Campo da Pólvora, a abertura da Ladeira da Montanha, o telégrafo, o bonde, a iluminação, o sobe e desce do Plano Inclinado e do Elevador. (RISÉRIO, 2004, p. 297-313).

A Ladeira Montanha caracterizada por Ab’Saber:

A Ladeira da Montanha (Rua Homem de Melo) é a mais notável via de acesso, para autos e caminhões, em relação à Cidade Alta. a extraordinária declividade de uma pequena ladeira variante que, saindo da Ladeira da Montanha, dá acesso mais direto para a Cidade Alta, à altura da rua Chile. (AB’SABER, 1952, p. 62)

Figura 38 Ladeira da Montanha Salvador (BA) Década de 1950



Fonte: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ba/salvador/historico>

“Foi assim que que a metrópole soteropolitana começou a organizar o seu espaço, seja através do grande eixo da circulação que é o mar, seja pelo intermédio das estradas líquidas que são os rios, ou pela abertura de caminhos, por onde se viajava [...]”. (SANTOS, 2016, p. 25)

#### 4.4 A CIDADE MODERNA: AS TRANSFORMAÇÕES DEPOIS DE J. J. SEABRA

O início do século XX foi um período de expansão urbana de Salvador, o qual foi possibilitado principalmente pela “revolução dos meios de transporte, após a chegada do automóvel em 1901, e a instalação do bonde elétrico em 1914 comandam as modificações do quadro e o crescimento da cidade.” (SANTOS, 2008, p. 49). A respeito desse período Vasconcelos escreveu: “os transportes revolucionaram a acessibilidade à área, seja entre a Cidade Baixa e Alta, seja através de bondes elétricos”. (VASCONCELOS, 2016, p. 350)

Em 1911 foi aprovada a planta de remodelação do Comércio e toda a área foi declarada de utilidade pública. O governador Seabra escreveu em sua mensagem de 1912: “Trata-se de aterrar [...] entre o cais e o litoral. [...] Esta área será dividida entre quarteirões separados [...] por espaçosas ruas.” [...] Em 1930 estavam aterradas e urbanizadas 80 hectares de área conquistada da Baía de Todos os Santos, permitindo uma ampliação da oferta de terrenos num padrão de quadricula, num dos trechos mais valorizados de Salvador, na época do ponto de vista comercial. (VASCONCELOS, 2016, p. 350-351).

O governador da Bahia José Joaquim Seabra, no período de 1912-1916, possuía influências haussmannianas<sup>5</sup>, com isso “A idealização da cidade moderna está presente em Salvador sob a forma de uma preocupação com a estética e com elementos determinantes, como salubridade, setorização e fluidez.” (PINHEIRO, 2011, p. 204).

O processo de modernização da cidade do Salvador não se limita ao período de sua mais importante reforma urbana, 1912-1916, pois se desenvolve ao longo do século XIX como resposta a uma necessidade de estruturar a urbe, ampliar sua área, acomodar uma população que cresce, aumentar o número de habitações, erradicar as epidemias, melhorar a salubridade, facilitar a circulação de pessoas e de mercadorias, implantar os transportes e os novos serviços urbanos. (PINHEIRO, 2011, p. 204)

Mario Augusto Santos, historiador baiano, descreve a urbanização de Salvador na primeira metade do século XX:

Na história da urbanização da cidade do Salvador, os anos de 1890 a 1940 correspondem a uma fase de modernização ligada à expansão dos investimentos estrangeiros e do comércio interno. Paradoxalmente, tal modernização, marcada por algumas inovações urbanísticas, trouxe consigo o agravamento de problemas habitacionais, não solucionados ao longo do período e revelados na oferta de imóveis residenciais, na qualidade e no preço da moradia. (SANTOS, Mario, 1990, p. 20)

Vasconcelos classifica como pré-metropolização o período compreendido entre 1945 a 1969.

Esse centro dividido entre “A Cidade” e “O Comércio” se completavam em suas funções. A função portuária é exercida na Cidade Baixa “Essa é, sem dúvida, a principal característica do porto de Salvador, estreitamente ligado, desde os primeiros tempos, à economia regional, inicialmente do Recôncavo e, depois, a um território mais extenso (SANTOS, 2008, p. 73). A função administrativa é exercida na “Cidade” “e enriqueceu a paisagem com construções especialmente concebidas, constitui, hoje, uma das atividades capazes de transformar o quadro urbano - isto é, o centro - onde se instalaram. [...] em torno do Palácio dos Governadores.” (SANTOS, 2008, p. 76).

---

<sup>5</sup> Entre 1852 e 1870 a cidade de Paris sofreu profundas transformações no traçado urbano, fato conhecido como Reforma urbana de Paris, sendo esta promovida pelo prefeito Haussmann. Esta reforma modificou radicalmente a estrutura da cidade medieval, modernizando-a através da abertura de avenidas, criação de parques, boulevards, influenciando diversas reformas urbanas em nível mundial.

A função comercial do centro é subdividida por Santos em quatro categorias conforme a seguir:

- a) um comércio grossista, de exportação e importação;
- b) um comércio varejista, subdividido em varejo rico e pobre;
- c) um comércio de alimentação e
- d) um comércio de rua (SANTOS, 2008, p. 77).

A função bancária era exercida na “Cidade”:

Em Salvador, a análise da atividade bancária leva a distinguir, com exceção do banco oficial, três outros tipos de bancos:

- 1) os bancos estrangeiros;
- 2) os bancos nacionais;
- 3) os bancos regionais ou locais (2008, p. 88).

Para fazer uma ideia da valorização da Rua Chile como localização bancária, basta acrescentar que uma casa de chá, de enorme clientela, fechou recentemente suas portas para acolher um guichê bancário, bem como o fato, já mencionado, da ocupação de algumas partes do Palácio do Governo por um guichê secundário do Banco do Estado (SANTOS, 2008, p. 90).

A geógrafa Sônia Leão (1989, p. 166-67), no que se refere à urbanização de Salvador do início do século XX, “a convergência do sistema de transportes e comunicações para este centro em franca expansão. Começou a despontar também a função industrial com o aumento do número de indústrias [...] em 1900. Neste ano o comércio já se apresentava bastante diversificado.”

Salvador para Milton Santos, apesar de “penetrada pelas novas formas de vida, devidas à sua participação nos modos de vida do mundo industrial, mostra, ainda, na paisagem, aspectos materiais de outros períodos.” (SANTOS, 2008, p. 199)

A função industrial e artesanal era exercida no “Comércio”, “em 1955, para 514 estabelecimentos considerados industriais e fábricas em Salvador, 192 se localizavam nos quarteirões centrais. [...] para a maioria, a fabricação é sobretudo artesanal.” (SANTOS, 2008, p. 90)

Figura 39 Comércio da Cidade Alta – Salvador (BA)



Fonte: SANTOS 2008, p. 78

O centro de Salvador em 1959 descrito por Santos (2008, p. 90) "a concentração antiga e cada vez mais acentuada dos recursos financeiros, técnicos e sociais nesta região na capital do Estado e a acumulação das funções urbanas nos distritos centrais da cidade".

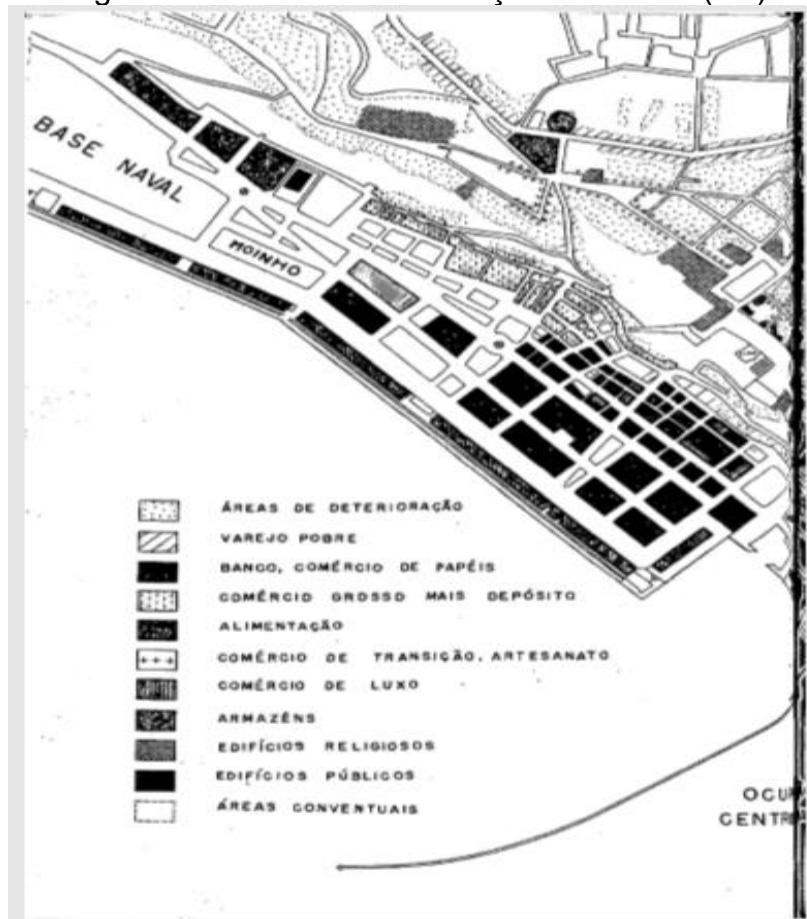
Essa imagem moderna de uma verdadeira *dédala*<sup>6</sup>, onde se aperta uma fila multicolor e sem fim de automóveis quase imobilizados, que fazem voltas enormes para poder vencer pequenas distâncias, deve-se a quatro fatores principais já examinadas separadamente:

1. A excentricidade do centro da vida urbana, em relação à cidade inteira, e a ausência de centros secundários nos bairros.
2. [...]
3. A concentração nessa área das funções diretoras da vida urbana e regional.

<sup>6</sup> Labirinto, encruzilhada, caminhos confusos.

4. A herança do passado, representada na paisagem por um plano irregular, muito sensível, não obstante as readaptações sofridas pelo quadro. (SANTOS, 2008, p. 132)

Figura 40 O centro e suas funções Salvador (BA)



Fonte: SANTOS, 2008, p. 70

#### 4.4.1 As transformações EPUCS

A tabela 1 a seguir, elaborada com base nos censos demográficos do IBGE, mostra o aumento populacional de Salvador. Como pode ser observado na tabela, o aumento da população de Salvador no final do século XIX foi de 35,10% em 18 anos, entre 1890 e 1900 nesse período 10 anos depois o crescimento foi de 18%, o próximo intervalo volta a ser de 20 anos e o aumento é de 37,72%. O intervalo de 1920 a 1940 o aumento populacional foi de apenas 2,47%.

Tabela 1 Aumento populacional

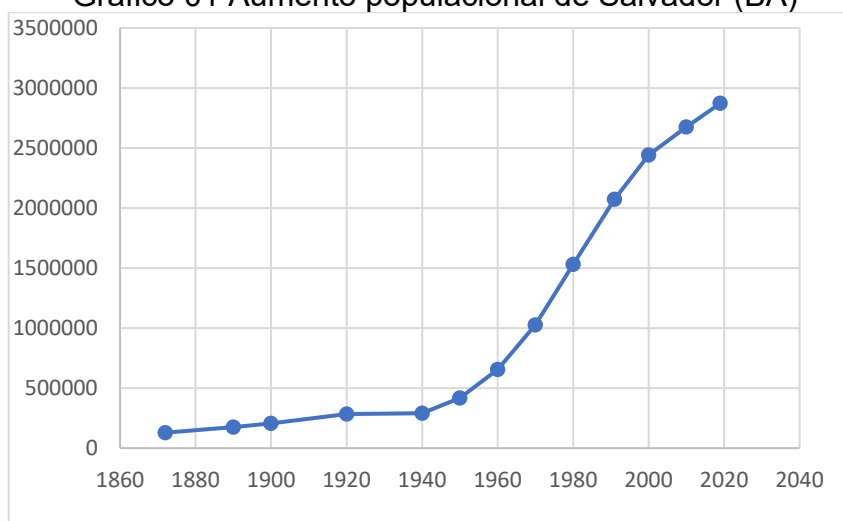
|      | População de Salvador | Aumento População (%) |
|------|-----------------------|-----------------------|
| 1872 | 129101                |                       |
| 1890 | 174412                | 35,10                 |
| 1900 | 205813                | 18,00                 |
| 1920 | 283442                | 37,72                 |
| 1940 | 290443                | 2,47                  |
| 1950 | 417235                | 43,65                 |
| 1960 | 655735                | 57,16                 |
| 1970 | 1027142               | 56,64                 |
| 1980 | 1531242               | 49,08                 |
| 1991 | 2072058               | 35,32                 |
| 2000 | 2440828               | 17,80                 |
| 2010 | 2675656               | 9,62                  |
| 2019 | 2872347               | 7,35                  |

Fonte: Censo demográfico do IBGE, elaboração do autor

A partir da década de 1940, a cidade de Salvador aumenta com o “inchaço” da cidade motivado pela migração do interior do Estado. A população aumenta a cada década em torno de 50%, ultrapassando essa marca na década de 1960 e 1970. Só no final do século XX que a população diminui esse crescimento vertiginoso, aumentando 17,80%, na última década. Na primeira década do século XXI o aumento é de 9,62% e com a população estimada de 2019 por enquanto o aumento está de 7,35%.

O gráfico a seguir, elaborado com base nos censos demográficos do IBGE, mostra esse aumento populacional de Salvador.

Gráfico 01 Aumento populacional de Salvador (BA)



Fonte: Censo demográfico do IBGE, elaboração do autor.

Com esse aumento da população a expansão da cidade também começa a ocorrer pelos vales. Em 1943, o engenheiro e urbanista baiano Mário Leal Ferreira comandava o Escritório do Plano de Urbanismo da Cidade do Salvador EPUCS<sup>7</sup>, plano este que foi de fundamental importância. “Além dos pioneiros levantamentos e estudos realizados sobre Salvador, que dotaram seus técnicos de um aprofundado conhecimento dos problemas e potencialidades da capital baiana, o EPUCS terminou por se constituir, “um verdadeiro escritório de projetos urbanísticos e arquitetônicos – o primeiro com essas características no Estado”. (ANDRADE JUNIOR, 2013, p. 26)

Segundo Gordilho-Souza (2008, p. 102) as ações do EPUCS: “Em fins de 1943, [...] culminaram com as primeiras iniciativas de planejamento urbano, [...] elaborou diretrizes para a localização e construção de habitações populares em Salvador, a partir de nova concepção urbana”.

Conforme Sampaio (2015) a reforma urbana do EPUCS incorpora:

o mito do zoneamento (em semianéis concêntricos) como o instrumento legal capaz de evitar a “promiscuidade” da mistura de usos da decadência física, da falta de higiene e a insalubridade das moradias, reorientando a estrutura urbana numa nova ordem reveladora de uma outra estrutura social supostamente já não mais estagnada, mas em evolução. (SAMPAIO, 2015, p. 53-54)

Figura 41 Sistema Radioconcêntrico de Salvador (BA)



Fonte: ANDRADE JUNIOR, 2013, p. 30

<sup>7</sup> Os trabalhos do EPUCS resultaram no Decreto-Lei 701/48, gênese do Código de Urbanismo da Cidade do Salvador. <http://www.cidade-salvador.com/urbanismo/reestruturacao.htm>

As avenidas de vale, como o Vale do Canela, o Vale dos Barris, o Vale do Bonocô, o Vale de Nazaré, entre outras foram planejadas nesse período. A ampliação dessas infraestruturas no futuro, encontra-se descrito a seguir por Ana Fernandes.

[...] A partir do modelo espacial radioconcêntrico o EPUCS problematiza e equaciona as principais questões do desenvolvimento urbano por ele levantadas a articulação regional, o duplo sistema de deslocamentos – o de avenidas de vale e o das cumeadas, os aspectos sanitários e os sistemas de infraestrutura, o sistema de áreas verdes, o centro urbano e os centros cívicos, o zoneamento, a distribuição dos equipamentos de saúde e educação e habitação proletária. (FERNANDES, 2014)

Figura 42 Esquema as unidades de vizinhança, em formato de “trevo de quatro folhas” Salvador (BA)



Fonte: ANDRADE JUNIOR, 2013, p. 30

Segundo Sampaio,

A forma dos bairros, assentados em “trevos” de quatro folhas, abrigaria unidades da vizinhança em “centros cívicos” aglutinadores de bens e serviços de consumo imediato. O rearranjo criativo manteria a “natureza submetida”, embasando a racionalidade dos edifícios modernos nas encostas e cumeadas. Natureza reinterpretada, quando não melhorada, pela natureza do saber arquitetônico e do urbanismo, cujo eixo do movimento moderno não era integrar, mas dominar. (SAMPAIO, 2015, p. 54)

Por volta da década de 1950, quando Salvador completa 400 anos, as propostas do EPUCS, começaram a ser executadas, a cidade tornou-se um canteiro de obras.

Milton Santos, em relação aos vales antes de se tornarem avenidas:

Desprezava, deste modo, os vales onde, pertinho do centro, pululavam casas de gente pobre e hortas; estas representavam uma solução cômoda, embora precária e insuficiente, do problema do abastecimento de frutas e legumes de uma cidade praticamente sem subúrbio rural imediato. (SANTOS, 2008, p. 57-58)

A seguir, algumas imagens do documentário “Salvador em Película” com fotos das obras das avenidas que foram sendo abertas em Salvador a partir da década de 1960. A imagem da construção da avenida Centenário em 1955, da avenida Vasco da Gama, ligando o dique ao Rio Vermelho, a qual ficou pronta em 1960. Figuras 43 e 44.

Figura 43 Av. Centenário Salvador(BA) Figura 44 Av. Vasco da Gama Salvador(BA)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=NQ6WfJ6fDJc>

No início da década de 1960 começa a ser construída a avenida Heitor Dias (Barros Reis). Outras obras são o Túnel do Garcia e Viaduto da Federação que visavam a perfeita recuperação da cidade. A seguir, na figura 45, uma imagem do Viaduto da Federação em 1969.

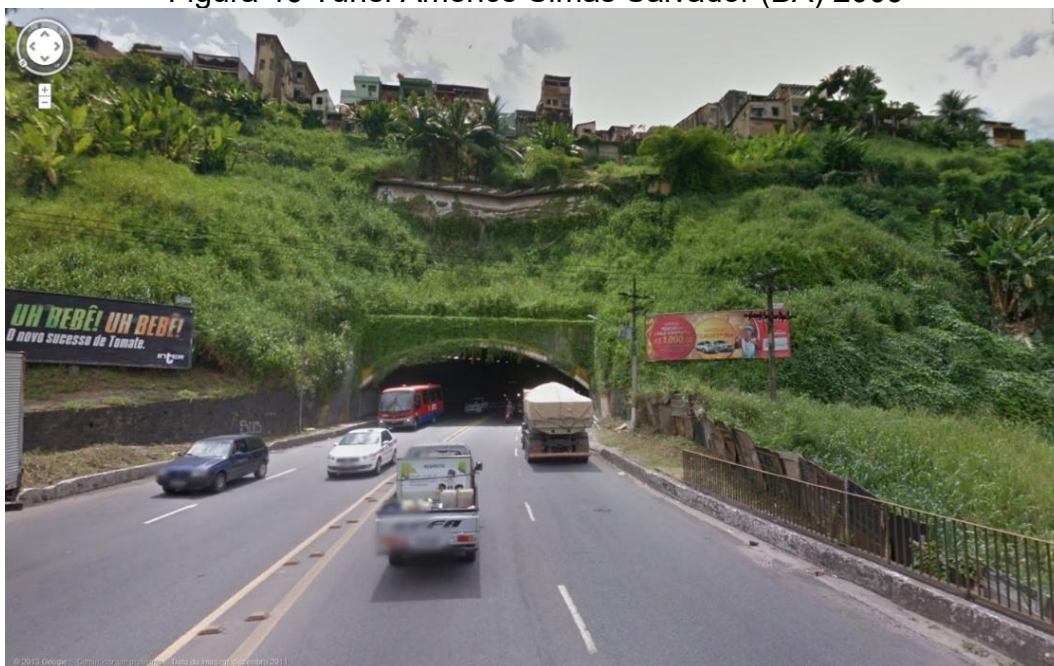
Figura 45 Viaduto da Federação 1969 Salvador (BA)



Fonte: <http://classicalbuses.blogspot.com/2017/12/salvador-viaduto-da-federacao-1960.html>

O Túnel Américo Simas, apesar de ter sido projetado por Theodoro Sampaio foi construído muitos anos depois e foi inaugurado em 1969. O Túnel Américo Simas que liga a Cidade Alta a Cidade Baixa, o qual passa por baixo do bairro de Santo Antônio, foi construído com o objetivo de conectar de forma mais rápida a Cidade Baixa e Alta, possui cerca de 300m.

Figura 46 Túnel Américo Simas Salvador (BA) 2009



Fonte: <http://salvadorhistoriacidadebaixa.blogspot.com/2009/11/tunel-americo-simas.html>

Nos anos 1960 deu-se a construção das avenidas citadas acima e as dos anos 1970, serão apresentadas a seguir:

No final dos anos 1960 e início dos anos 1970 as Avenidas de vale começam a ser abertas por Salvador.

Nos anos setenta efetiva-se a implantação de moderno sistema viário, que agora dá acesso aos vales da cidade e abre novas fronteiras urbanas. Abrem-se as avenidas Paralela, Antônio Carlos Magalhães, Suburbana, Juracy Magalhães, Magalhães Neto e Vale do Bonocô. Implantam-se o sistema ferry boat para Itaparica. (GORDILHO-SOUZA, 2008, p. 114)

A seguir as imagens dessas avenidas retiradas do documentário “Salvador em Películas”.

Figura 47 Imagens das aberturas das Avenidas de Vale Salvador (BA)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=X0oyDwXvQHc>

A seguir a figura 48 com a Avenida Cardeal da Silva, avenida que corta todo o bairro da Federação.

Figura 48 Av. Cardeal da Silva Salvador (BA)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=X0oyDwXvQHc>

A seguir duas imagens figuras 49 e 50, com o Arco da Federação, que posteriormente veio a ser substituído por um moderno Viaduto de 50 metros de extensão e 12 metros de altura situado na Av. Garibaldi.

Figura 49 Arco da Federação Salvador



Figura 50 do Moderno Viaduto Salvador



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=X0oyDwXvQHc>

Apesar de todas essas mudanças, obras e crescimento populacional e expansão da cidade nos anos 70, Salvador permanecia uma estrutura mononuclear, com seu centro ainda formado pela “Cidade Baixa e Cidade Alta”.

Segundo Vasconcelos:

O comércio, nesse período de pré-metropolização, não tinha ainda mudado para formas mais modernas e descentralizadas. Até o final do período, o comércio de nível mais elevado ainda estava concentrado ao longo da rua Chile e da avenida Sete de Setembro, nas quais se destacavam as lojas de departamento, com mais de um piso, e as primeiras galerias. (VASCONCELOS, 2002, p. 315)

A seguir a figura 51 com a rua Chile em 1952 e a outra foto a mesma em 1970 com todo o seu glamour.

Figura 51 Rua Chile 1952 Salvador (BA)



<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ba/salvador/historico>

Figura 52 Rua Chile em 1970 Salvador (BA)



Fonte: <http://www.salvador-antiga.com/rua-chile/chile.htm>

Final da década de 1970, no entanto, a rua Chile e toda a região começa a perder seu glamour. O comércio vai se mudando para a região do Iguatemi.

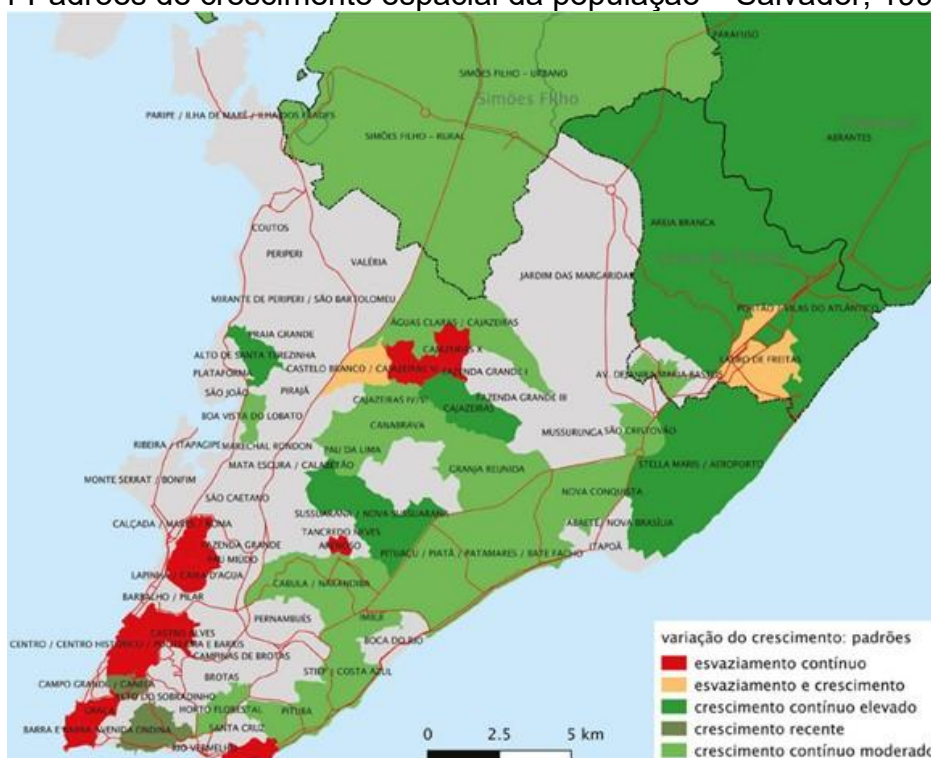
Em 1970, foi iniciada a construção da Avenida Luiz Viana Filho (Paralela), como uma alternativa de acesso ao Aeroporto, e que possibilitou a implantação do Centro Administrativo da Bahia (CAB) ainda na década de 1970. Também foram construídos a nova Rodoviária, em 1974, e o Shopping Center Iguatemi, em 1975. A última avenida

de vale implantada foi a Av. Juracy Magalhães Júnior, no final dos anos 1970. A criação das avenidas de vale rompia a ligação natural entre os bairros, mas a crescente ocupação das encostas por casas e prédios criava a necessidade de mobilidade das pessoas de um lado a outro dos vales.

A partir da década de 1970, segundo Carvalho e Pereira, (2014a, p. 56) é “a fase do “desenvolvimento industrial”, com a CIA/COPEC (Centro Industrial de Aratu e Complexo Petroquímico de Camaçari), uma preparação [...] para a expansão urbano industrial da Região Metropolitana de Salvador”.

Em 1970 [...] inicia-se a elaboração do Plano de Desenvolvimento Urbano da Cidade de Salvador (PLANDURB) e do Estudo do Uso do Solo e Transportes (EUST) da Região Metropolitana de Salvador, em um momento em que os processos de urbanização e de metropolização se aceleram no Brasil. (CARVALHO, PEREIRA, 2014a, p. 56)

Mapa 1 Padrões de crescimento espacial da população – Salvador, 1991-2010.



Fonte: Elaboração dos autores a partir de dados dos Censos IBGE, 1991, 2000, 2010. (PEREIRA, et al. 2017, p. 58)

O mapa de Pereira et al. (2017, p. 59), classifica em vermelho as áreas de esvaziamento contínuo, dentre as áreas destaque para “áreas em torno do bairro da Liberdade, [...] áreas em torno do Centro Tradicional e os bairros da Barra e Amaralina, provavelmente por mudança de uso e função.”

## 4.5 CONFORMA-SE A METRÓPOLE: O METRÔ DIVIDE A CIDADE

### 4.5.1 Um novo centro

Vasconcelos classifica o período de 1970 a 1999 como “Metropolização, acessibilidade e americanização” “Nesse período as maiores transformações foram causadas pela implantação do sistema das avenidas de vale, [...] na medida que a mesma estava estruturada, em sua maior parte, a partir das vias de cumeadas, implantadas nos divisores de águas e platôs.” (VASCONCELOS, 2016, p. 456)

Salvador até meados da década de 1970 era uma cidade onde seu centro era um local que fervilhava, onde acontecia a vida intelectual, artística, comercial. A partir da expansão da cidade e abertura das avenidas de Vale, região do Iguatemi e Tancredo Neves, o centro começa a perder seu glamour. A cidade de Salvador se transforma em uma metrópole. “Foi criado um novo centro de Salvador – na área do Iguatemi, que passou a dispor de uma localização, acessibilidade e fluidez privilegiadas”. (VASCONCELOS, 2016, p. 470-471)

Janio Santos (2008, p. 7) assim descreve esse novo centro. “A oferta de novos serviços pelo poder público, como a implantação do Detran, em 1973, e do novo Terminal Rodoviário de Salvador, em 1974, contribuíram para fortalecer a centralidade.” Essa nova centralidade se consolida quando: “Em 1975, foi o Shopping Center Iguatemi, segundo do país e que teve grande impacto no local, e o Hipermercado de Salvador, em 1980.” (SANTOS, 2008, p. 7-8)

Pinheiro (2011, p. 303) acerca desse momento “Rua Chile, o comércio fino, suas livrarias e confeitarias, hoje estão nos inúmeros shoppings centers. A Avenida Sete de Setembro, perde seu posto para a nova Avenida Tancredo Neves.”

Com o Shopping Iguatemi, passou a existir no seu entorno uma área residencial, com comércio e serviços para atender a seus moradores. Outros projetos também contribuíram para a mudança da direção da expansão urbana. Para a região do Iguatemi, migraram diversas atividades administrativas, comerciais e de serviços. A seguir uma foto do Iguatemi apesar de estar sem data pelas suas características do momento é do período da sua inauguração na década de 1970, quando ainda era bem menor do que é hoje.

Figura 53 Antiga fachada de vidro do Iguatemi – Salvador (BA)



Fonte: <http://www.amoahistoriadesalvador.com/a-antiga-fachada-de-vidro-do-iguatemi-atual-shopping-da-bahia/>

A expansão da cidade do Salvador no sentido Vitória e Graça, ocorria como um prolongamento natural, a expansão prosseguiu no sentido da orla oceânica, deixando de lado a orla da Baía de Todos os Santos, conforme Villaça (2001, p. 211): “[...] as elites soteropolitanas deslocaram-se, a partir da Graça e da Vitória, ocupando as partes altas da região e depois, lentamente, a orla oceânica de alto mar [...]”. “O caminho” continua em frente, sem retroceder, “a ocupação da orla pelas elites vem se dando mais ou menos em sequência, Ondina, Rio Vermelho, Pituba, Boca do Rio, Piatã [...]” (VILLAÇA, 2001, p. 211).

Para Risério (2004, p. 587), a opção significou o “redimensionamento da realidade urbana, preservando o Centro histórico e conduzindo a expansão por vales praticamente desabitados”. Ainda em Risério, (2004, p. 548-554) “O fim do Recôncavo” explica que com a escolha do município de Camaçari para localização do Polo Petroquímico, “a Cidade da Bahia viu-se no centro de uma região metropolitana, alterando a direção do olhar para o litoral norte, com definição e novos espaços de turismo e veraneio.” O apoio teórico é dado por Maria de Azevedo Brandão, em “A cidade e Recôncavo da Bahia, e por Fernando Pedrão em “Novos rumos, novos personagens.”

Sylvio Silva (1991) tem uma definição da Salvador metropolizada em “plena efervescência”:

Salvador tornou-se nas últimas décadas cada vez mais dependente de uma nova base econômica – a de natureza industrial e de serviços – localizada nela mesma e em seus arredores, profundamente inserida no contexto nacional e internacional e, em contrapartida, tornou-se cada vez menos dependente de sua antiga base econômica regional, a de natureza agrário mercantil. (SILVA; SILVA, 1991, p. 79).

Com a metropolização segundo Sylvio e Christine Silva, Salvador passa a ter necessidade de uma reorganização urbana com uma “[...] adequação do sistema de transporte e comunicações [...] e o direcionamento de novos eixos de expansão urbana e metropolitana (avenidas de vale, Avenida Paralela, Avenida Suburbana, via Parafuso, Estrada do Coco [...], etc.)” (SILVA; SILVA, 1989, p. 246)

“A descentralização de atividades públicas e privadas causou grande impacto no Centro Histórico da cidade, levando a uma aceleração de sua decadência e a intervenções de renovação por decisão governamental.” (VASCONCELOS 2002, p. 19).

Houve uma deterioração do centro histórico de Salvador nesse período de descentralização,

[...] a reabilitação, requalificação e restauração do patrimônio arquitetônico e histórico, e do espaço urbano dos dois centros, que ficam abandonados por distintas razões, são elaborados programas na tentativa de sua recuperação como ambiente público, visando a reapropriação dos seus espaços públicos e privados tanto pela população local como por visitantes.

Com seu centro antigo tombado como patrimônio histórico pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 1984, e reconhecido pela United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO), como Patrimônio Cultural da Humanidade, em 1985, Salvador apostou pela descentralização e por uma revitalização do seu Centro Histórico. (PINHEIRO, 2011, p. 289).

A Região Metropolitana de Salvador passou “a uma contínua e rápida reestruturação hierárquica funcional de áreas da cidade, com forte repercussão na circulação, gerando crises e conflitos socioespaciais e ambientais.” (SILVA-SYLVIO, 2004, p. 241)

Oliveira, em “A produção de escassez do espaço urbano”, discorre quanto a ocupação dos bairros de Salvador.

Anos 1990, década marcada [...] pela consolidação da ocupação das Regiões Pituba e Boca do Rio, particularmente com o preenchimento dos lotes vazios de parcelamentos dos anos 1970, destinados a empreendimentos multirresidenciais voltados para as classes média e alta, a exemplo dos loteamentos Vela Branca e Aquarius. Aconteceram, também, a ampliação do Cidade da Luz e Parque Residencial Iguatemi, a substituição de unidades unirresidencial por multirresidencial nas Regiões Brotas e Rio Vermelho, particularmente nos loteamentos Santa Maria do Candéal, Cidade Jardim, Parque Bela Vista, Cidadela, além do Horto Florestal e Rio Vermelho. Intensificou-se a ocupação dos lotes vazios por empreendimentos residenciais e adensamento construtivo das áreas da Borda Atlântica nas Regiões Boca do Rio/Patamares e Itapuã. (OLIVEIRA, 2013, p. 161)

Com a nova centralidade a partir da implantação do Shopping Iguatemi: “os núcleos, que nas últimas três décadas, sobrelevaram seu papel na oferta de bens e serviços à população soteropolitana se constituem como centros e subcentros importantes para a cidade.” (SANTOS, 2013, p. 33)

Dentre esses, o principal é o centro formado no entorno do Shopping Iguatemi, denominado pela Prefeitura de Salvador como Vale do Camurujipe, face ao rio que lhe atravessa. Assim, são considerados como integrantes desse a extensão da Av. Antônio Carlos Magalhães, compreendida entre o entroncamento com a Av. Juracy Magalhães Neto, sentido Itaipara, até parte da Av. Tancredo Neves, nas imediações do Salvador Trade Center e do recém inaugurado Salvador Shopping (SANTOS, 2013, p. 33)

A partir de 1990, a Avenida Luiz Viana Filho (Paralela), a qual fez parte das obras de ampliação da cidade na década de 1970, passou por diversas ampliações devido ao aumento do tráfego da capital baiana, chegando às atuais cinco faixas em cada sentido. Também houve a implantação do metrô em seu canteiro central.

O espaço urbano-regional de Salvador continua se ampliando após a metropolização, conforme Carvalho e Pereira: “[...] concentrado nas áreas do tipo médio ou superior da Orla Atlântica, onde [...] um processo de adensamento baseados em uma verticalização crescente [...] pois as terras desocupadas estão se tornando bastante escassas. (CARVALHO, PEREIRA, 2014a, p. 62)

Segundo Pereira et al,

Nenhuma das centralidades principais da metrópole (o centro tradicional e o subcentro Iguatemi) consegue polarizar os fluxos do Núcleo Metropolitano, na medida em que os serviços de maior importância estão divididos entre as duas centralidades. A especialização desses centros, ou seja, as características das funções desenvolvidas e das demandas atendidas em cada um deles, poderia vir a refletir as características de uma estrutura bipolar (PEREIRA et. al, 2017, p. 86).

A metropolização “teve um grande impacto em suas respectivas regiões, tal como aconteceu na Bahia [...]. Salvador assumiu novas posições de liderança por conta da implantação de indústrias e de um setor moderno de serviços.” (PEDRÃO, 2017, p. 41).

Eloisa Pinheiro em sua obra “Europa, França e Bahia” escreve sobre Salvador.

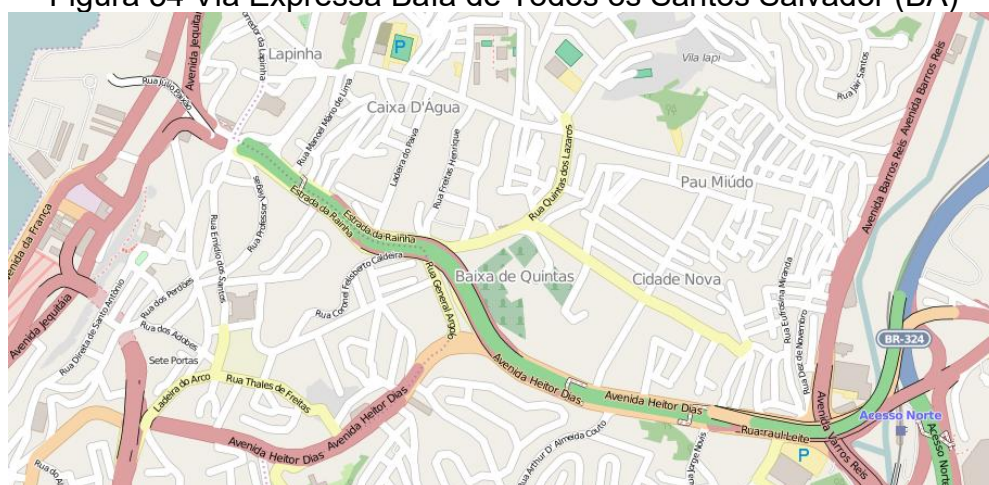
No caso de Salvador, [...]. Caminhar por ela, observando-a atentamente, desperta-nos o interesse em entender sua forma e em conhecer sua história. São muitas as questões sobre o seu crescimento, sobre a definição de seus vetores de expansão e sobre a produção de seu espaço urbano moderno. (PINHEIRO, 2011, p. 29)

A cidade metropolitana se expande dentro dos seus 90° (Villaça, 2001) já que é banhada pelo oceano Atlântico e pela Baía de Todos os Santos.

Nessa expansão a partir de 2010 obras consideradas de mobilidade fazem parte do cenário da capital soteropolitana, uma dessas é a Via Expressa Baía de Todos os Santos que faz a ligação da BR 324 ao Porto de Salvador, com uma extensão de 4,3 km inaugurada em 2013.

A seguir as imagens, figura 54 o mapa da Via Expressa Baía de Todos os Santos ou Via Expressa Portuária. Rótula da Abacaxi, Shopping Bela Vista, Estação Acesso Norte, Via Expressa. E logo depois o mapa das vias que configuram a Rótula do Abacaxi.

Figura 54 Via Expressa Baía de Todos os Santos Salvador (BA)

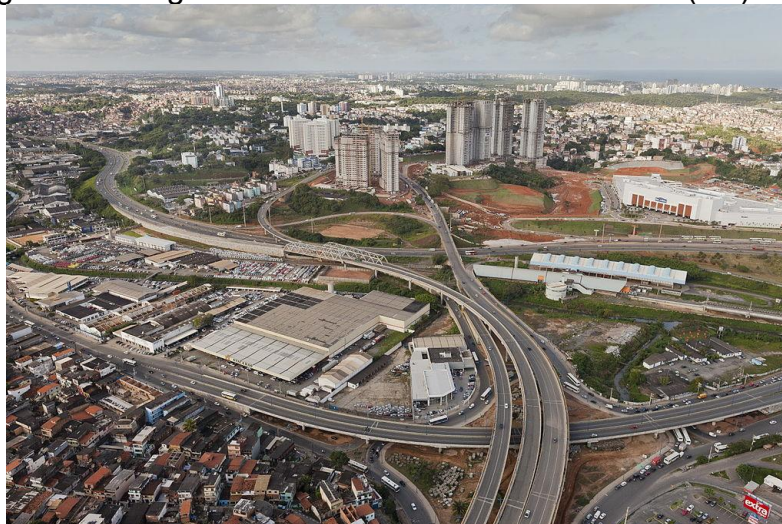


Fonte: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/19/OSM\\_Via\\_Expressa\\_Ba%C3%ADa\\_de\\_Todos\\_os\\_Santos.png](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/19/OSM_Via_Expressa_Ba%C3%ADa_de_Todos_os_Santos.png)

A figura 55 a seguir da nova Rótula do Abacaxi, essa obra foi realizada sobre a antiga Rótula do Abacaxi e a ladeira do Cabula, além de

[...] a linha do Metrô, a interligação do Largo Dois Leões e a Cidade Nova; o túnel na Ladeira da Soledade e o elevado sobre a Avenida Jequitaia e Oscar Pontes, em Águas de Meninos. Desse conjunto de obras, a interseção, localizada na Rótula do Abacaxi, constitui-se o trecho onde há um conjunto de viadutos que levará à BR-324. (PEREIRA, OLIVEIRA, 2013)

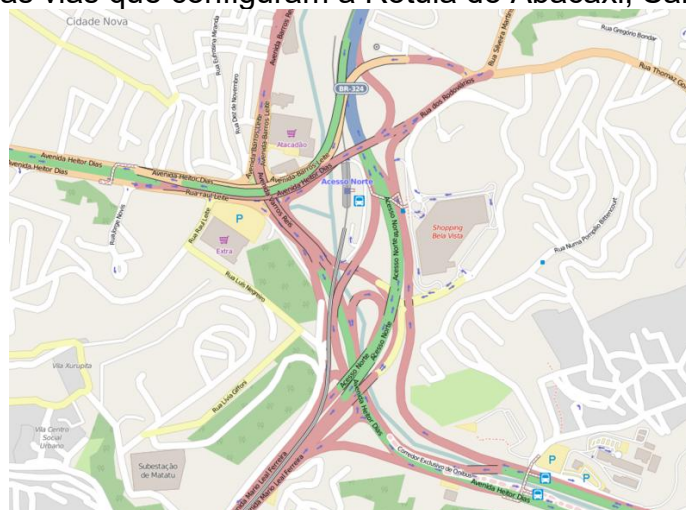
Figura 55 Imagem da Rótula do Abacaxi Salvador (BA) 2013



Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/R%C3%B3tula\\_do\\_Abacaxi#/media/Ficheiro:R%C3%B3tula\\_do\\_Abacaxi.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/R%C3%B3tula_do_Abacaxi#/media/Ficheiro:R%C3%B3tula_do_Abacaxi.jpg)

Segundo Pereira, Salvador “[...] seguindo a lógica de seu plano diretor de consolidar o subcentro do Retiro<sup>8</sup> em uma área com localização muito próxima ao subcentro Iguatemi e em uma região onde atualmente se materializa a convergência das redes viárias e de transportes.” (PEREIRA et. al., 2017, p. 87). A seguir a figura 40 com as vias que configuram a Rotula do Abacaxi, Salvador.

Figura 56 Mapa das vias que configuram a Rotula do Abacaxi, Salvador (BA), 2013



Fonte: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3e/OSM\\_Rótula\\_do\\_Abacaxi.png](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3e/OSM_Rótula_do_Abacaxi.png)

<sup>8</sup> Antiga Rótula do Abacaxi

Outra obra de mobilidade relevante desse período é a Avenida Luiz Eduardo Magalhaes que foi inaugurada em 2012. Encontra-se na figura 57 a seguir.

Figura 57 Avenida Luiz Eduardo Magalhães Salvador (BA)



Fonte: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/93/Avenida\\_Lu%C3%ADs\\_Eduardo\\_Magalh%C3%A3es.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/93/Avenida_Lu%C3%ADs_Eduardo_Magalh%C3%A3es.jpg)

Em 2013 iniciou-se a construção da Avenida 29 de Março com corredores de 13 km que interligação entre a orla, Avenida Paralela e BR 324. A Avenida 29 de Março ficou pronta e foi inaugurada em 6 de abril de 2019. “A via garante ligação direta entre a Orla Atlântica, a partir da Av. Orlando Gomes, à BR 324, na altura do bairro de Águas Claras.”<sup>9</sup> A seguir, a figura 58, com a Avenida 29 de Março que liga Orla a BR 324 Salvador.

Figura 58 Avenida 29 de Março liga Orla a BR 324 Salvador (BA) 2019



Fonte: <http://www.bahia.ba.gov.br/noticias/inaugurada-neste-sabado-avenida-29-de-marco-liga-orla-br-324>

<sup>9</sup> <http://www.bahia.ba.gov.br/noticias/inaugurada-neste-sabado-avenida-29-de-marco-liga-orla-br-324>

No ano de 2000, após muita polêmica e atrasos inicia-se a construção da linha um do metrô da Estação da Lapa até Pirajá. Nesse primeiro momento funcionou apenas o pequeno trecho da linha 1 do Acesso Norte até a Lapa. Inaugurado seu primeiro trecho em 11 de junho de 2014, Lapa — Acesso Norte. Hoje são duas as linhas do metrô: a Linha 1 original Lapa-Pirajá, com extensão até Águas Claras, margeando a BR-324, e a Linha 2, saindo da Rótula do Abacaxi até o Aeroporto, essa passa pelo canteiro central da Avenida Paralela e encontra-se em expansão até Lauro de Freitas.

Figura 59 Mapa das linhas do metrô Salvador (BA) 2019



Fonte: <http://www.ccrmetrobahia.com.br/guia-do-usu%C3%A1rio/mapas-do-metr%C3%B4/>

A seguir a figura 60 com a estação do metrô, da linha 2 do metrô, a qual foi inaugurada, em 2018.

Figura 60 Estação do metrô, Salvador (BA) 2018

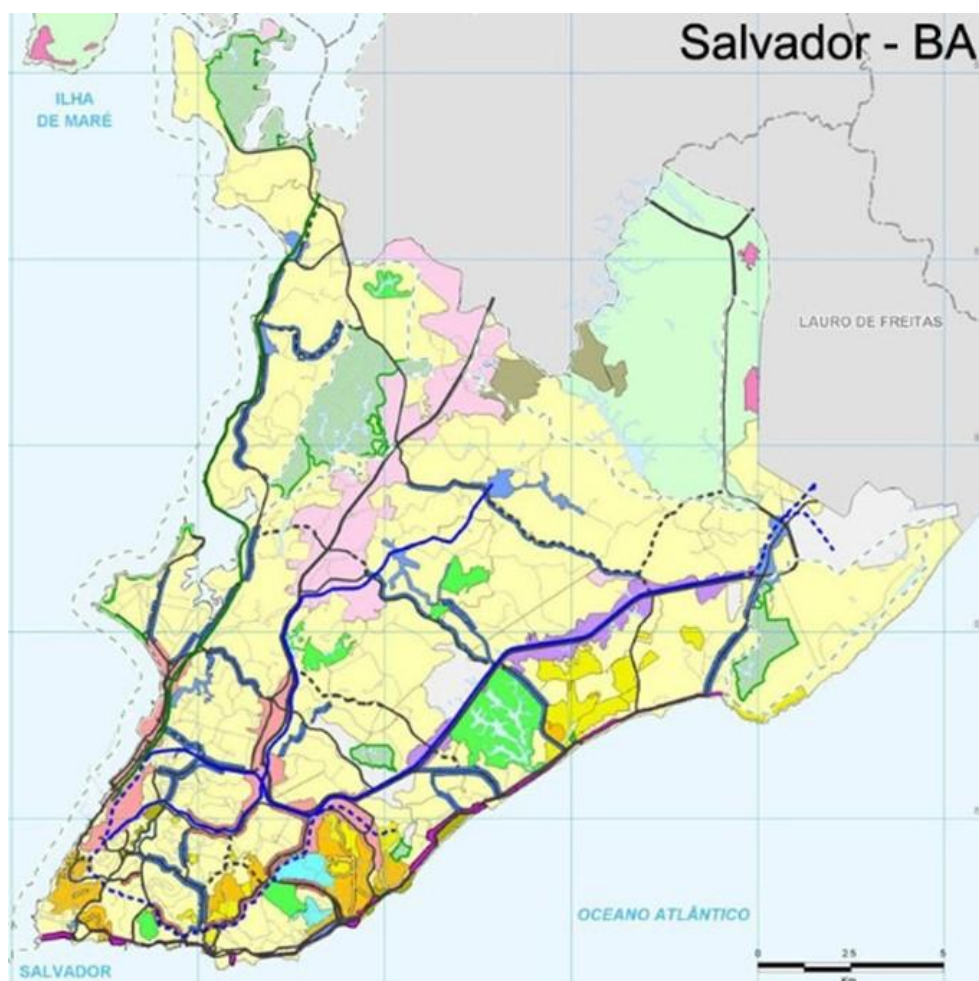


Fonte: Google Earth

No ano de 2017 quando ainda não tinha sido inaugurada a linha 2 do Metrô, Pereira et al (2017, p.87) escrevem “[...] em construção e de abrangência metropolitana, implica também na integração com os outros modos de transporte públicos e privados, motorizados e não motorizados, o que ocorrerá na estação Acesso Norte, junto à antiga rótula do Abacaxi.”

A seguir o mapa da Ocupação Urbana Atual: Etapa Metroviária. Todas essas vias também efetivaram eixos de ligação entre várias partes da cidade, aproximando a região do Iguatemi e bairros adjacentes de localidades afastadas e diminuindo consideravelmente o tempo de deslocamento entre estas zonas.

Mapa 2 Ocupação Urbana Atual: Etapa Metroviária



Fonte: [https://urbanidades.arq.br/?attachment\\_id=298](https://urbanidades.arq.br/?attachment_id=298)

#### 4.6 A CIDADE PERIFÉRICA: DESIGUAL

Na primeira metade do século XX, no período de 1935 a 1937: O sociólogo americano Donald Pierson, esteve em Salvador fazendo uma pesquisa para sua tese, a qual foi publicada em 1939, descreve acerca de suas impressões sobre Salvador destacando que as elevações eram lugares de boas residências, os vales são menos confortáveis e os casebres estavam na periferia. Seguem as impressões de Donald Pierson escreveu sobre Salvador:

[...] ao longo das elevações, encontram-se em geral as ruas principais [...] ali vivem geralmente [...] quase todas as pessoas de destaque na vida intelectual, política, social e comercial da cidade. Por outro lado, 'os vales [...] oferecem lugares de residências menos confortáveis, menos saudáveis e menos convenientes e [...] mais baratos'. Além da topografia, observou a continuidade da pobreza na periferia ' [...] em áreas menos acessíveis, fora da parte principal da cidade, estão cobertos os casebres das classes inferiores.' (PIERSON, 1967, APUD VASCONCELOS, 2016, p. 347)

Áreas foram aterradas no Comércio e deram lugar a ruas mais largas.

Para corresponder às novas necessidades da circulação, várias ruas tiveram de ser alargadas. Pôde-se, então, construir novos edifícios nas áreas em que se situavam os que então foram demolidos. Aparecem, timidamente, os primeiros arranha-céus, sobre os aterros do porto, na Cidade Baixa, construídos por bancos e grandes empresas comerciais e, na Cidade Alta, ao longo das mais importantes vias de circulação, com o objetivo de abrigar serviços públicos, hotéis, jornais etc. (SANTOS, 2008, p. 49)

Santos (2008, p. 49) continua "O comércio interior também se desenvolve [...] a rua Dr. J. J. Seabra (Baixa dos Sapateiros), com um comércio retalhista pobre, e a Calçada, cujo comércio está ligado ao mesmo tempo à estação ferroviária e ao bairro de Itapagipe, que em 1940." O mapa de Santos a seguir apresenta as funções do Centro de Salvador, onde constam o Plano Inclinado, Elevador Lacerda, Rua Portugal, Rua Miguel Calmon, Av. Estados Unidos, Rua da França, Praça Cairu, Mercado Modelo.

Figura 61 Funções do Centro de Salvador (BA), 1959



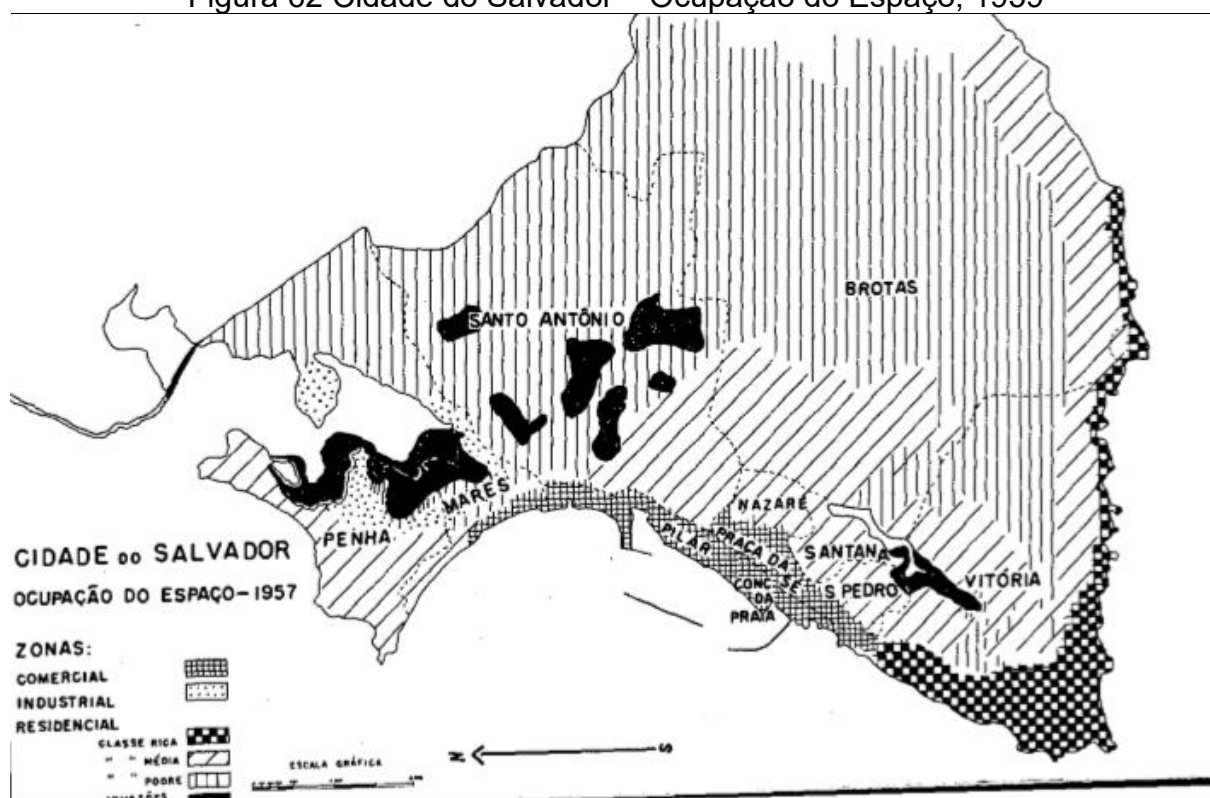
Fonte: SANTOS, 2008, p.78

A figura a seguir apresenta o mapa de Santos (1959), o qual encontra-se dividido em zona comercial, industrial e residencial. A comercial eram os bairros do Pilar, Praça da Sé e Conceição da Praia. A industrial os bairros de Mares e Penha.

A residencial encontra-se subdividida em classe rica, classe média, classe pobre e invasões. A classe rica instala-se à beira mar, uma parte na Baía de Todos os Santos e Orla Atlântica. A classe média tinha residências principalmente nos bairros da Penha, Nazaré, Santana, São Pedro, Vitória, bem como zonas adjacentes à classe rica na Orla Atlântica.

A classe pobre situava em Brotas e Santo Antônio. As invasões se localizavam após os Mares e a Penha, algumas poucas partes do Santo Antônio, e um pequeno pedaço da Vitória e São Pedro.

Figura 62 Cidade do Salvador – Ocupação do Espaço, 1959



Fonte: (SANTOS, 2008, p. 60)

Milton Santos, em relação às casas construídas nesse período:

Há 20 anos, de um modo geral, as construções limitavam-se à plataforma do topo da escarpa, sob uma forma linear, e preferiam as dorsais das colinas; o povoamento irradiava ao longo dos antigos caminhos e das linhas de transporte coletivos, mais recentemente. (SANTOS, 2008, p. 57)

No final da década de 1950, Milton Santos descreve outras áreas de extensão.

De outro lado, a chegada de milhares e milhares de novos emigrantes não somente provocou a extensão das superfícies construídas, com soluções heroicas, como as que já mencionamos, na península de Itapagipe, na pequena enseada dos Tainheiros. Várias milhares de habitações foram construídas ali, nestes últimos anos, para abrigar pessoas pobres. (SANTOS, 2008, p. 58)

O comércio desenvolvia-se principalmente nos distritos centrais fora disso “desenvolve-se apenas em torno da estação ferroviária, na Calçada, servindo a Itapagipe, além do comércio da Liberdade, bairro no qual vive a quinta parte da população de Salvador” (SANTOS, 2008, p. 77).

Fernando Pedrão em 1985 coordena o trabalho realizado para a Prefeitura, discorre acerca do crescimento demográfico de Salvador no período 70/80, momento

em que a cidade se encontrava em forte expansão, alguns bairros passam a ter crescimento negativo. Dados publicados pela Companhia de Desenvolvimento Urbano do Estado da Bahia CONDER<sup>10</sup> (sistema de informação metropolitana) ao comparar o crescimento demográfico, base 70/80, para as diversas zonas da cidade, identificam as áreas de crescimento negativo e aquelas que ganharam população.

Entre essas merecem destaque por serem indicadores de concentração de baixa renda as áreas com crescimento superior a 300% e aquelas cujo crescimento foi imediatamente inferior, entre 100% e 299%. Embora inexistas estatísticas que permitam avaliar as relações intra-urbanas entre as diversas zonas, informações secundárias e observações vivenciadas no cotidiano da cidade permitiram inferir em algumas observações:

Grupo I – áreas com crescimento negativo: Barris – Fonte Nova; Nazaré – Saúde, Matatu – Pitangueiras, Ondina, Rio Vermelho, Alto das Pombas, São Lazaro – Campo Grande – Federação, Pilar, Rua Chile, Baixa dos Sapateiros, Bonfim – Ribeira, Liberdade II, Av. Heitor Dias, Centro Administrativo.

Exceção feita ao Alto das Pombas, essas áreas são constituídas, em sua maioria, de casas e casarões com predominância de população de classe média, formada de comerciantes, profissionais liberais e egressos da aristocracia rural. A perda de população nessas áreas deve-se a substituição do uso residencial. Parte de seus ocupantes migraram para bairros novos em busca de status e ascensão social [...].

Grupo II – áreas com crescimento de 300%: Dois irmãos – Engomadeira, Sussuarana, Castelo Branco, Pirajá – Porto Seco, STIEP – Armação, Pituaçu, Parque Nossa Senhora da Luz.

Grupo III – crescimento entre 100 a 299%: Lobato – Pirajá, Campinas, Mata Escura, Pau da Lima, Sete de Abril, Mussurunga – São Cristóvão, Cabula, Pernambués e Canela.

Neste grupo predominam as áreas de baixa renda situadas no Subúrbio e na zona conhecida como Miolo. (P.M.S., 1985, p. 33-35)

A partir da década de 1970 com as novas vias de acesso que encurtaram as distâncias entre a cidade, a região do Iguatemi torna-se acessível, e o centro tradicional torna-se decadente, passando a ser ocupado por residências de renda baixa, prostituição e marginalidade. E a área comercial da Av. Sete de Setembro e Baixa dos Sapateiros comércio para classes baixas. Segundo Pinheiro:

Diante do quadro que se apresenta, vários projetos são elaborados para o Centro na tentativa de revitalizar social e economicamente, requalificando o espaço urbano arquitetônico da área central.

Na Cidade Alta, na busca de recuperação do centro tradicional, são construídos shoppings centers de caráter especializado para um público usuário de transporte coletivo. Para facilitar a circulação nas áreas centrais, terminais de ônibus urbano são construídos na periferia do centro – Lapa,

---

<sup>10</sup> Companhia de Desenvolvimento Urbano do Estado da Bahia é uma empresa pública estadual do governo da Bahia.

Barroquinha, Aquidabã, e da França, na Cidade Baixa. (PINHEIRO 2011, p. 296)

### Segundo Sylvio Silva e Cristine Silva, 1991

Como corolário, foram alteradas suas relações intra e inter regionais, repercutindo de forma dinâmica na densificação e ampliação da mancha urbana [com destaque para o processo de periferação], onde coexistem aspectos modernos e arcaicos da vida urbana, com padrões fortemente diferenciados de renda e qualidade de vida em uma complexa organização socioespacial e com expressivo comprometimento ambiental. (SILVA; SILVA, 1991, p. 79).

Margareth Oliveira em sua tese de doutorado “A produção de escassez do espaço urbano”, anos 1990 “década marcada pela saturação populacional das Regiões Centro, Itapagipe, Liberdade e Barra” é também foi caracterizado:

[...] pela ampliação das áreas periféricas da cidade, pois foi intensificado o adensamento na área do Miolo, mais uma vez como resultado da implantação de programas habitacionais para a população de baixa renda e pelo aumento das ocupações/invasões na Região Cajazeiras (RA XIV) e de loteamentos irregulares na Região Ipitanga (RA XV), no limite norte da cidade, bem como o incremento na ocupação extensiva de toda a Região Valéria (RA XVI) e Subúrbios Ferroviários (RA XVII), na forma de ocupação espontânea e loteamentos clandestinos. (OLIVEIRA, 2013, p. 164)

O período de metropolização para a cidade periférica teve as seguintes consequências conforme é descrito por Sylvio Silva e Christine Silva:

[...] uma grande expansão das áreas residenciais e o desdobramento e a decadência do congestionado centro da cidade do Salvador, ampliando-se os demais sub centros que já estavam em formação (Calçada, Liberdade, Sete Portas, Barra) e, sobretudo, criando um novo “centro de negócios” na área da Pituba – Vale do Camurujipe. (SILVA; SILVA, 1989, p. 246).

Oliveira, considera que a década de 1990, caracterizou pela:

[...] ampliação das áreas periféricas da cidade, pois foi intensificado o adensamento na área do Miolo, mais uma vez como resultado da implantação de programas habitacionais para a população de baixa renda e pelo aumento das ocupações/invasões na Região Cajazeiras e de loteamentos irregulares na Região Ipitanga, no limite norte da cidade, bem como o incremento na ocupação extensiva de toda a Região Valéria e Subúrbios. (OLIVEIRA, 2013, p. 161)

Carvalho e Pereira, consideram que:

[...] o encarecimento do solo urbano em Salvador empurrou a população de baixa renda para o centro geográfico do município, para as bordas da Baía de Todos os Santos (onde moradores pobres chegaram a aterrar o mar e a

construir suas casas sobre palafitas<sup>11</sup> na conhecida invasão dos Alagados, hoje urbanizada) e para alguns municípios da periferia metropolitana. (CARVALHO, PEREIRA, 2014b, p. 113)

A seguir uma foto das condições de moradia na cidade periférica, com palafitas.

Figura 63 Bairro do Uruguai Salvador (BA)



Fonte: <http://cidade-baixa-uruguai-meu-lugar.blogspot.com/2013/07/meu-bairro-e-o-maior-uruguai-rua.html>

Na Orla Atlântica, verifica-se a concentração das classes altas, e em parte de bairros tradicionais e centrais, as classes populares se concentraram no Miolo e no Subúrbio Ferroviário:

Já o Subúrbio Ferroviário teve a sua ocupação impulsionada, inicialmente, pela implantação da linha férrea, em 1860, constituindo a partir da década de 1940, a localização de muitos loteamentos populares, que foram ampliados nas décadas seguintes sem o devido controle urbanístico, com suas áreas livres também invadidas.

[...] o centro geográfico do município, começou a ser ocupado com a implantação de conjuntos habitacionais financiados pelo Banco Nacional de Habitação para a chamada “classe média baixa”. Como grande parte dessa área foi considerada “não edificável” por sua enorme declividade, sua expansão foi continuada por loteamentos populares e sucessivas “invasões”, com uma disponibilidade de equipamentos e serviços bastante reduzida. (CARVALHO, PEREIRA, 2014a, p. 57)

---

<sup>11</sup> Palafita é um tipo de habitação construída sobre troncos ou pilares. Esse tipo de construção é comum em áreas alagadiças, pois deixa a casa em uma altura que a água não alcança. <https://escola.britannica.com.br/artigo/palafita/487850>

O trem do subúrbio compõe o transporte ferroviário em Salvador, a figura a seguir apresenta a Linha dois do metrô de Lauro de Freitas até o acesso norte, cruzando a Paralela. A linha um começa em Águas Claras, Brasilgás, Pirajá, Bom Juá e Acesso Norte, a partir daí vai em direção ao centro. O trem passa pela Calçada, Santa Luzia, Lobato, Almeida Brandão, Itacaranha, Escada, Praia Grande, Periperi, Coutos e Paripe.

Figura 64 Transporte Metroviário urbano da Grande Salvador (BA)



Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Transporte\\_ferrov%C3%A1rio\\_urbano\\_da\\_Grande\\_Salvador.svg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Transporte_ferrov%C3%A1rio_urbano_da_Grande_Salvador.svg)

#### 4.7 MISTERIOS DE UMA ROMA NEGRA

*“Nessa cidade todo mundo é d’Oxum  
Homem, menino, menina, mulher  
Toda essa gente irradia magia  
Presente na água doce  
Presente na água salgada  
E toda cidade brilha”.[...]*

*É d’Oxum (Gerônimo e Vevé Calazans)*

No romance *Pêndulo de Foucault*, do escritor italiano Umberto Eco, o personagem Casaubon elabora um plano místico que envolve revelações da cabala, da numerologia, dos ritos druídicos, do candomblé, das seitas exotéricas [...] Todas as tradições da Terra devem ser vistas como as tradições de uma tradição-mãe decide que o melhor era conhecer a Bahia.

Neste sentido, “o sincretismo é o reconhecimento de uma Tradição única, que perpassa e alimenta todas as religiões, todos os saberes, todas as filosofias.” (ECO, 1989, p. 172, Grifo nosso)

Eu vi Salvador, Salvador da Bahia de Todos os Santos, a ‘Roma Negra’, e suas trezentas e sessenta e cinco igrejas alcantiladas na linha das colinas ou pousadas ao longa da baía, onde se cultuam os deuses do panteão africano. (ECO, 1989, p. 168)

“Em um pequeno mercado coberto que havia junto ao porto “uma Lourdes invadida pelas forças do mal, onde os magos da chuva podiam conviver com capuchinhos extáticos e estigmatizados, entre escapulários propiciatórios com preces costuradas no chumaço, figas de pedra-sabão, dentinhos de coral, crucifixos, estrelas-de-davi, símbolos sexuais de religiões pre-judaicas, redes tapetes, bolsas, esfinges, sagrados corações, aljavas de índios, colares de conchinhas. A mística degenerada dos colonizadores europeus se fundia com a ciência qualitativa dos escravos, assim como a pele de cada transeunte contava uma história de genealogias perdidas.” (ECO, 1989, p. 171)

A seguir a figura de Ab’Saber com a rampa desse mercado, que é o Mercado Modelo.

Figura 65 O porto dos saveiros e a rampa do Mercado



Fonte: AB'SABER, 1952, p. 77

O porto dos saveiros e a rampa do Mercado. - Note-se a extraordinária movimentação dos cais dos veleiros, que transportam e movimentam as singelas riquezas do Recôncavo- Situado em frente ao Mercado Modelo. [...] No conjunto, o domínio quase absoluto das cores claras nos elementos do vestuário feminino ou masculino. (AB'SABER, 1952, p. 67)

Risério descreve a construção da cidade fortaleza, com base em Teodoro Sampaio:

assinaladas as portas da cidade, definidos os arruamentos, sinalizados os locais dos edifícios públicos, o vilarejo cercado de taipa grossa, [...] casas de barro cobertas de palma, a primeira igreja na Ajuda, perto do atual Terreiro de Jesus (onde havia uma aldeia). (RISÉRIO, 2004, p. 83-84)

“A caminho do final do século XVI, o Terreiro de Jesus era um espaço socialmente concorrido, com procissões e corridas de touro.” (RISÉRIO, 2004, p. 97)  
 “E as moradias dos ricos iam adquirindo imponência, requintes lusitanos, o acampamento militar de Thomé de Souza começara a se transformar em uma cidade.” (RISÉRIO, 2004, p. 97-98).

Salvador é uma cidade de muitas cores, formas e traços, por ser a primeira cidade do Brasil tem muita história ao longo dos seus 470 anos. O artista plástico baiano Henrique Passos por volta do aniversário dos 463 anos de Salvador escreve:

Que bom te ver! Que bom te conhecer! Eternamente Linda de Todos os Encantos, de Todos os Santos e Axés!

Musa que me inspira de tão linda que és!

Hoje, acordei com vontade de te retratar e mostrar a beleza de tuas curvas de tuas cores, de tua luz que reluz e me faz sonhar.

Sonhar como poeta que morre de amor por ti! Que saudade de tuas antigas ruas, das torres e sobrados que a cada detalhe me faz lembrar o nosso primeiro encontro.

O que tiram de ti vou reconstruindo e te devolvendo em traços e cores apagando as dores que um dia te fizeram sentir. (PASSOS, 2012)<sup>12</sup>

Figura 66 Terreiro de Jesus Salvador (BA)



Fonte: <http://www.henriquepassos.com.br/?p=imagem&id=224&pref=bahia&paginaref=29#menu>

### Caminhando para o final do século XVI em Risério

Uma sociedade mestiça a população da cidade havia brancos, índios e negros, cristãos novos, judeus, ciganos ou mouros, soldados do presidio, degredados, indivíduos com estigma de crime, escravos seminus ferrados, mutilados, falando uma meia língua, misto de português com o africano ou o tupi. (RISÉRIO, 2004, p. 109).

### Em “O século barroco” Risério, aborda os acontecimentos do século XVII.

presidido pela mentalidade barroca [...] foi um tempo de fortes contrastes: o açúcar cristalizando-se em divisas, juntamente com invasões holandesas, fome, pestes, [...] pelos discursos do Padre Vieira, a caça aos judeus pelo Santo Ofício, e “a boca do inferno” do poeta Gregório de Matos. Em uma cidade de fisionomia francamente medieval, feita de ruas tortuosas e ladeiras íngremes [...] a vinda dos negros bantos anunciava “quilombos, calundus e capoeiras. (RISÉRIO, 2004, p. 111).

<sup>12</sup> <http://www.henriquepassos.com.br/?p=home>

Salvador devido a seus dois andares era chamada de Cidade Alta e Cidade Baixa. No período em que o centro ainda era dividido entre Cidade Baixa e Cidade Alta, essa divisão fez com que os soteropolitanos da época tivessem uma nomenclatura própria para essa divisão, como é visto em Santos (2008, p. 20) “Os baianos chamam "A Cidade", quando se referem à parte alta, e "O Comércio", quando falam da parte baixa do centro de Salvador. É aí que a vida urbana e regional encontra o seu cérebro e o seu coração”.

O centro de Salvador para Milton Santos ao mesmo tempo que conseguia retratar o passado refletia novas formas. Santos (2008, p. 29) considera que em grandes cidades como Salvador os centros “possuem um ar de família, o que provém da concentração a que estão sujeitas as atividades diretoras da vida urbana e regional. Entretanto, guardam uma originalidade de arrumação que [...] pode-se distinguir pelos seguintes motivos:”

1. O sentido e o ritmo da evolução da região e da cidade.
2. Os dados do sítio.
3. As formas atuais da organização e da vida urbana, incluindo, de um lado, o dinamismo atual (forças de transformação), e, de outro lado, as forças de inércia, representadas pela resistência, maior ou menor, que oferecem as estruturas provindas do passado (SANTOS, 2008, p. 29)

Jorge Amado (2012, p. 73) considera que “Toda a riqueza de baiano, em graça e civilização, toda a pobreza infinita, drama e magia nascem e estão presentes nessa antiga parte da cidade.”

Assim como o Forte de São Marcelo mudou desde que foi inaugurado, as ruas da cidade do Salvador também mudaram como pode ser visto em Jorge Amado.

Rua Quinze Mistérios Mirante dos Aflitos mandando restaurar os nomes velhas ruas, nomes de invenção popular, versos compostos pelo povo na geografia dos becos, avenidas, encruzilhadas de Salvador da Bahia de Todos os Santos. (AMADO, 2012, p. 73)

#### **4.7.1 Cidade Alta**

Moema Augel em sua obra Visitantes Estrangeiros na Bahia Oitocentista no período de 1800 a 1899, “os viajantes estrangeiros e seus relatos e viagem” descreve vários relatos de seus visitantes, apresenta “Aspectos Topográficos e Urbanísticos”,

da Cidade Baixa, da Cidade Alta, arquitetura civil, militar, religiosa e os bairros residenciais, e os “Aspectos Sociais”.

Os viajantes, ao se deixarem alçar pelas íngremes ladeiras que desembocam na Cidade Alta, espantam-se por depararam-se com um cenário totalmente diverso daquele que acabaram de abandonar, contrastando violentamente com o formigamento e o mal estar da “*rua da Praya*”. (AUGEL, 1980, p. 179)

Alguns aspectos sociais da Cidade Alta do século XIX, a qual era considerada “A Cidade Alta – cidade branca, cidade senhoril.” A Cidade Alta – cidade branca, cidade senhoril. [...] Em cima, a ausência de ruído, a calma idílica, o perfume da vegetação, a brisa marinha, a magia da paisagem.” (AUGEL, 1980, p. 179)

Na parte superior, a cidade governamental e residencial. A cidade bem ornada com edificações de relevo, praças “surpreendentes” casario alvamento. A cidade silenciosa, inesperadamente calma luminosa e ampla, arejada e salubre. A cidade cartão-postal, dos belos jardins, da esperada arborização luxuriante, das laranjeiras perfumadas, das mangueiras portentosas, jaqueiras monumentais, coqueirais perdendo-se de vista. (AUGEL, 1980, p. 179)

Quanto a pirâmide social, Augel (1980, p.183), discorre “durante amplo período dos oitocentos, ainda tinha no ápice o senhor de engenho, constituindo-lhe os escravos a vasta e maciça base, base esta não descolorida, apenas outramente denominada, com os efeitos gradativos do tempo e com o advento da abolição.” (AUGEL, 1980, p. 183).

O senhor do engenho, sim, foi tendo aos poucos seu lugar deslocado, empurrando pela burguesia comercial alastrante e a elite industrial nascente, muito embora o Império tenha prestigiado muito a classe dos grandes proprietários, dignificando-os com títulos de nobreza e dando-lhes posição de destaque na política, na economia e na vida social do país.

Os primórdios da formação de uma sociedade de consumo, e os interesses do “*burgus*” vão aos poucos sobrepujando os do baronato rural, a abertura dos portos e a livre entrada de gêneros de necessidades primeiras e segundas despertando a sede aquisitiva, propiciando o levantar dessa nova camada social que iria predominar no século seguinte: a dos comerciantes abastados, secundados pelos industriais. (AUGEL, 1980, p. 183).

Compõe a Cidade Alta a rua Chile fundada em 1549 no mesmo ano que nascia Salvador, foi alargada no período de 1912 a 1916. Na década de 70, ainda mantinha seu glamour com seus prédios de alto valor arquitetônico. “A Rua Chile é pequena e vai da Praça Municipal ao Largo do Teatro, enladeirada. No entanto é o coração da cidade, nela se exhibe toda a gente.” (AMADO, 2012, p. 77)

A historiadora Neivalda Oliveira (2008, p. 18) escreve acerca da rua Chile. “Rua Chile das minhas memórias, das intermináveis visitas às vitrines: Duas Américas, A Moda, Lido, Clark, Adamastor, Joalheira David, Casa Alberto, [...], Buffoni, Chapelaria Mercouri, A Perola.”

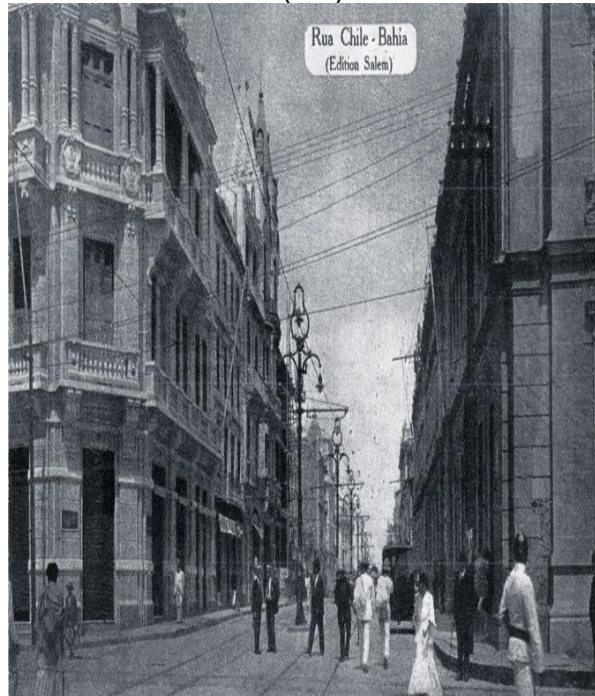
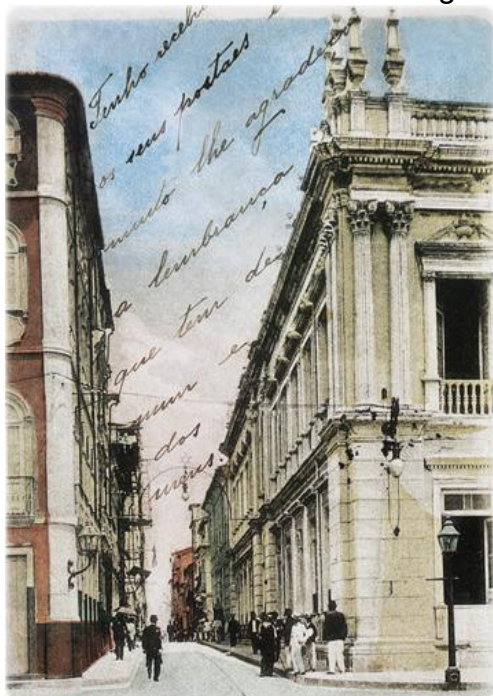
Jorge Amado (2012, p. 77) escreveu acerca da rua Chile:

Pelas cinco horas a cidade está repleta. Comerciantes, advogados, médicos, políticos, funcionários, quando repartições, escritórios e bancos fecham as portas, vêm para os passeios onde desfilam as formosas ali permanecem na falta do que fazer. Demoram-se em grupos ruidosos no comentário das novidades, dos boatos políticos, das últimas notícias, nas piadas de mulheres – olhares languidos, palavras doces. (AMADO, 2012, p. 77)

Jorge Amado (2012, p. 79) complementa sobre a rua Chile “O turista deseja encontrar alguém na Bahia e não possui o seu endereço? Deve ir à rua Chile às cinco horas da tarde e com certeza encontrará a pessoa que procura.”

A seguir a rua Chile em um cartão postal colorizado por volta de 1904, antes do seu alargamento, e do lado após o alargamento, após 1916.

Figura 67 Rua Chile Salvador (BA)



Fonte: <http://www.salvador-antiga.com/rua-chile/antigas.htm>

O Corredor da Vitória “foi o suprassumo do grã-finismo. [...] Uma das mais belas ruas do Brasil, transforma-se em incrível e hostil floresta de arranhas céus. A visão

da cidade para quem chega por mar, antes tão bela, se transforma e empobrece.” (AMADO, 2012, p. 75) Ao lado ou nos fundos conforme Jorge Amado “próximo aos bairros ricos, nos fundos das moradias elegantes, existem por vezes numerosos e míseros casebres, arrumados como senzalas antigas, onde vive uma população proletária na maior imundice.” (AMADO, 2012, p. 76)

Figura 68 Corredor da Vitória Salvador (BA), década de 1880



Fonte: Teixeira 2001, v.6, p.14-15

O Pelourinho na Cidade Alta é assim descrito por Jorge Amado:

O coração da vida popular baiana situado na parte mais velha da cidade, a mais poderosa e fascinante. Refiro-me às praças e ruas que vão do Terreiro de Jesus, contendo suas igrejas — são cinco, cada qual mais suntuosa, e entre elas estão a catedral, a Igreja de São Francisco, e a da Ordem Terceira com sua fachada esculpida — descem pelo Pelourinho, sobem o Paço e pelo Carmo, desembocam em Santo Antônio, junto à cruz do Pascoal, ou nas imediações da Cidade baixa, ao lado do velho elevador do Tabuão, até o beco da carne-Seca. (AMADO, 2012, p. 73)

O Pelourinho com o passar dos séculos apesar de se encontrar na Cidade Alta vai se deixando de ser apenas de brancos e passa a ser o local onde se encontra de tudo.

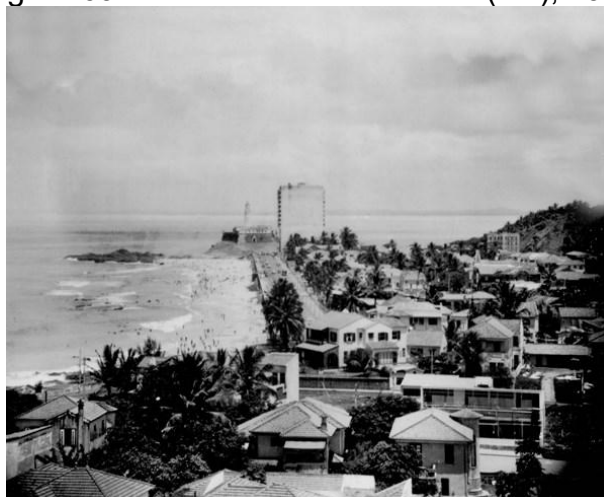
No Pelourinho e em seus arredores se encontra de um tudo: a escola de capoeira, as gafeiras, o salão de beleza no fundo de uma viela, os passistas, os estudantes, os músicos, os vendedores de ventoinha, a sede do afoxé, a rinha para luta de canários, a quitanda, a massa de pedra do Convento do Carmo, a alfaiataria, as engomadeiras de ternos brancos, os bares mais estranhos, a curandeira rezando mau-olhado na porta de casa, o vidente, o padre e o operário. (AMADO, 2012, p. 74)

“As igrejas Rosário dos Negros, negra e azul, e a do Paço, com sua escadaria ligando as ruas, somente negra. Mais em cima, o Carmo, as igrejas e o convento. Belo durante o dia, à noite o Pelourinho é deslumbramento.” (AMADO, 2012, p. 73)

De noite é um cenário dramático, haja lua ou não. Escreve Carybé. “as portas dos sobradões, carregadas de sombras, de cheiros, de rumores, parecem bocas do mistério. Fatigada praça oblíqua, cansada de ver.” (AMADO, 2012, p. 74).

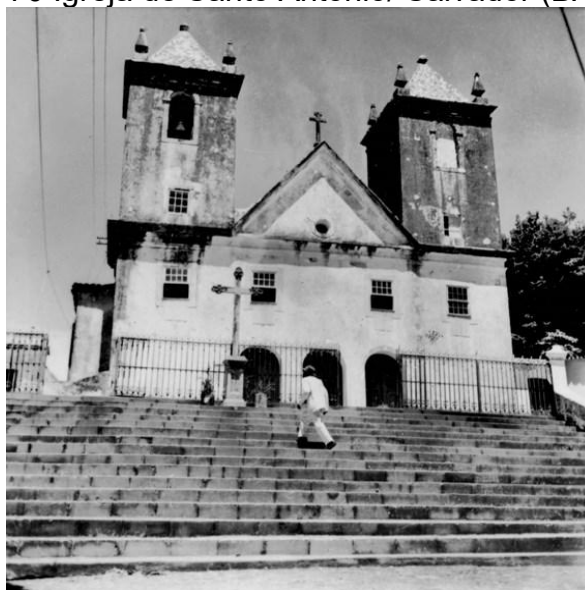
Para Jorge Amado (2012, p. 79) “a cidade se estende no sentido das praias [...] Aí estão os bairros grã-finos dos mais antigos Barra e Barra Avenida, [...]. A seguir fotos da Barra em 1952 e da Igreja de Santo Antônio em março de 1952, localizada nesse mesmo bairro.”

Figura 69 Bairro da Barra Salvador (BA), 1952



Fonte: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ba/salvador/historico>

Figura 70 Igreja de Santo Antônio/ Salvador (BA), 1952



Fonte: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ba/salvador/historico>

O Farol da Barra. “Fazem deste ponto talvez o mais belo de se ver na Bahia. O vento zunindo, rebelde sobre a terra nas tardes de encanto.” (AMADO, 2012, p. 80) A seguir a foto do Farol de Barra em março de 1952.

Figura 71 Farol da Barra Salvador (BA) 1952

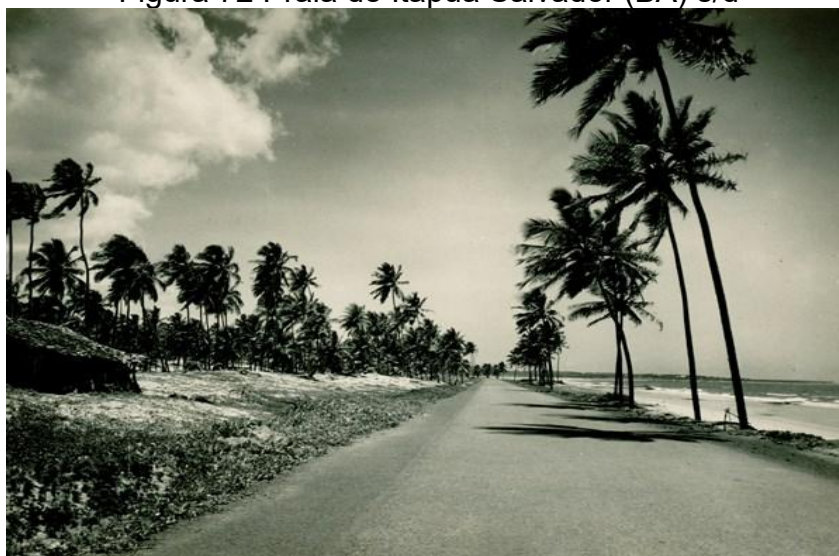


Fonte: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ba/salvador/historico>

Jorge Amado (2012, p. 81) denomina a praia de Itapuã de “principado de Itapoã” “encanto de povoado do interior, praia de pescadores, se bem aquela doce tranquilidade já não exista.” Ainda em Itapuã se localiza a Lagoa do Abaeté. [...] Lagoa escura toda cercada de areia branca, de areia branca,

A seguir as figuras 72 e 73 com imagens de Itapuã, uma com a foto da praia de Itapuã sem data (19-) e da Lagoa do Abaeté em 05/06/2019.

Figura 72 Praia de Itapuã Salvador (BA) s/d



Fonte: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ba/salvador/historico>

Figura 73 Lagoa do Abaeté Salvador (BA)2019



Fonte: <http://www.ba.gov.br/galeria-multimedia/comunidade-abraca-lagoa-do-abaete-em-comemoracao-do-dia-do-meio-ambiente>

#### 4.7.2 Cidade Baixa

Moema Augel apresenta a estratificação entre as cidades baixa e alta. As características da Cidade Baixa que é a cidade negra e escrava, “Em baixo os pardieiros altíssimos, escuros, imundos, lembrando bazares de Constantinopla. De um lado, a cidade-porto, a cidade-armazém, a cidade-empório, a cidade formigueiro. Em baixo, o ar carregado de miasmas, a sarjeta, o burburinho.” (AUGEL, 1980, p. 179)

A estratificação das duas cidades é bem nítida: em baixo a cidade do grande e do pequeno comércio dos negócios e do dinheiro, a cidade malsã e mal cheirosa, abafada e espremida entre a montanha e o mar, antro de sujeira, do ruído e da balbúrdia, protótipo do exótico. Porém de um exotismo turbulento e repulsivo, que atordoa e afasta, que confunde e choca. Choque ainda mais exacerbado pelo inesperado engodo, pela decepcionante frustração da expectativa que a “entrada feérica” lenta e progressiva na majestosa baía, a antevisão do paraíso tropical ousaram despertar e acender. (AUGEL, 1980, p. 179).

Um outro importante ponto é a Ladeira do Tabuão, o qual Jorge Amado 2012, p. 74) assim apresenta “para aqueles que a sobem desde a cidade baixa, [...] se divide em duas etapas. A primeira vem do alto do elevador, até o meio da ladeira. A segunda parte dali [...] até o sopé da ladeira do Pelourinho.”

“A Ladeira do Tabuão, durante as horas do dia, joga gente na Baixa dos Sapateiros e dela recebe gente em busca da Cidade Baixa.” (AMADO, 2012, p. 75)

### Ainda a Ladeira do Tabuão.

Em meio a um formigueiro de gente que sobe e desce, vive um comércio pobre que não cabe nas ruas mais importantes, artesãos, remendões de sapato, reformadores de chapéus, santeiros que fabricam indiferentemente imagens católicas, Nossa Senhora e Jesus Cristo e orixás negros, Iansã e Ogum, Euá e Oxumarê. Os andares superiores abrigam uma variada população de pequenos empregados no comércio, operários, marítimos, pobres de todas as espécies, as prostitutas mais acabadas também, durante a noite, um hospital de alucinação, os ratos atravessam livremente de um lado para outro. (AMADO, 2012, p. 75)

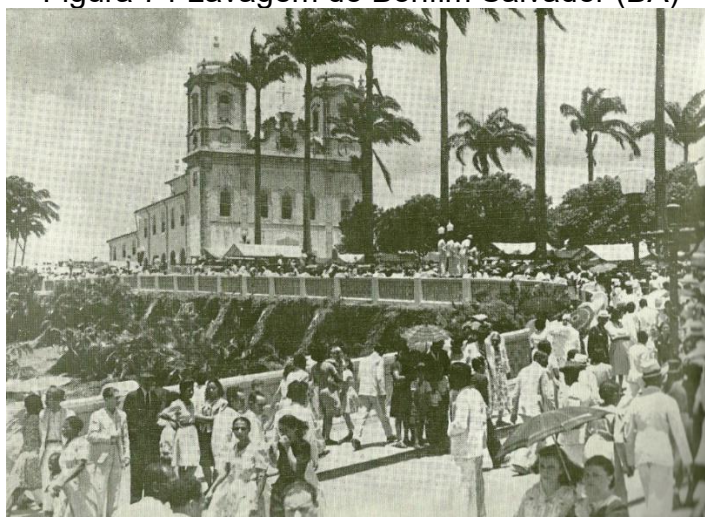
Apesar das barreiras de interação social das classes entre essa população que se dividia entre a Cidade Alta e Cidade Baixa.

[...] no caso latino-americano tal não sucede de modo absoluto, rígido, sendo possível (e, com o decorrer do século, cada vez mais), uma quebra dessa rigidez, um afrouxamento das normas, o que provoca, no estrangeiro, espécie, estranheza, quando não indignação. (AUGEL, 1980, p. 183).

Essa indignação pode ser observada na reportagem a seguir, nessa situação quanto a lavagem do Bonfim. Comentário publicado pelo Jornal da Bahia em 14/01/1858.” Entre os escândalos que deploramos há muito tempo, e que várias vezes censuramos, àquele da lavagem do Bonfim ultrapassa a todos, é uma orgia desordenada, um verdadeiro bacanal dos templos pagãos.”<sup>13</sup>

A seguir a figura 74, com a foto da Lavagem do Bonfim.

Figura 74 Lavagem do Bonfim Salvador (BA)



Fonte: <http://blogs.ibahia.com/a/blogs/memoriasdabahia/files/2013/01/Festa-do-Bonfim.-Anos-40.jpg>

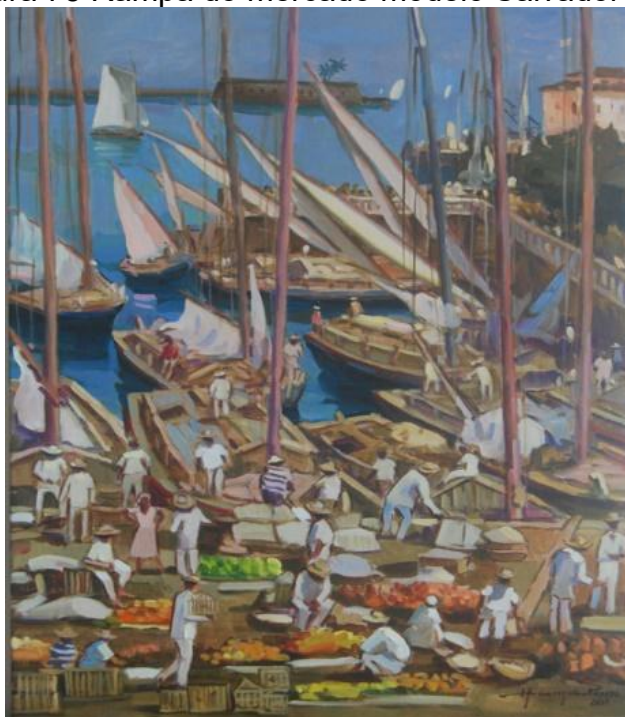
<sup>13</sup> Fonte: <http://blogs.ibahia.com/a/blogs/memoriasdabahia/2013/01/13/festa-do-bonfim-o-bacanal-no-olhar-do-principe-maximiliano/>

Jorge Amado assim descreve a Rampa do Mercado:

Ali arribam os saveiros vindos de Itaparica e do Recôncavo, carregados de frutas. Na rampa, os balaios cheios das espécies mais belas e mais olorosas: mangas, bananas, abacaxis, pinhas, pitangas, cajás, cajaranas, melancias, abacates, cajus, sapotis, umbus, condessas, jacas-de-pobre, jacas moles, jacas duras, abios, a fruta-pão. No pequeno porto, os saveiros, as velas coloridas. [...] Há poucos lugares inesquecíveis no mundo... (AMADO, 2012, p. 76)

A seguir o quadro do artista plástico baiano Henrique Passos da rampa do Mercado Modelo com feirantes e saveiros em Salvador.

Figura 75 Rampa do mercado modelo Salvador (BA)



Fonte: <http://www.henriquepassos.com.br/?p=imagem&id=385&pref=bahia&pagineref=9#menu>

A Baixa dos Sapateiros é uma “rua comprida se desenvolvendo numa curva vai da Barroquinha, nas vizinhanças do largo até a ladeira Ramos de Queiroz. [...] Assim é a Baixinha em relação à montanha e o mar. É a rua do comércio pobre e barato.” (AMADO, 2012, p. 82-83). A Figura a seguir da Baixa dos Sapateiros, nos anos 30:

Figura 76 Baixa dos Sapateiros Salvador (BA) 1930



Fonte: <http://www.salvador-antiga.com/baixa-sapateiros/bondes.htm>

Jorge Amado escreve acerca dos bairros proletários e exemplifica “Áspera e longa, difícil, caminho de sacrifícios, assim é a estrada Liberdade “a resistência do povo é além de todos os limites.” (AMADO, 2012, p. 85).

A seguir a figura 77, a imagem do Largo da Lapinha onde começa a Estrada da Liberdade, foto da década de 1930.

Figura 77 Estrada da Liberdade Salvador (BA) 1930

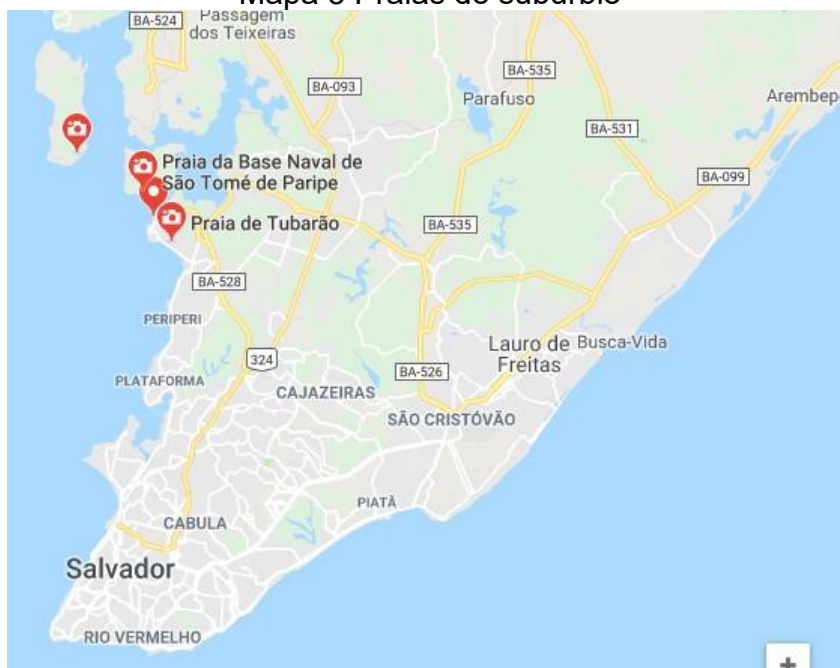


Fonte: <http://ruadaminhainfancia.blogspot.com/2014/10/o-bairro-da-liberdade.html>

“As praias do calmas do golfo e dos subúrbios: Plataforma, Itacaranha, Escada, Praia Grande, Peri-Peri, Paripe – a praia maravilhosa de Inema, em São Tomé de Paripe. [...] O que sobra na Bahia é boniteza de praia, é mar e sol, areia e azul.” (AMADO, 2012, p. 90).

A seguir o mapa 3 com destaque para as praias do subúrbio.

Mapa 3 Praias do subúrbio



Fonte: <https://www.google.com/search?q=praias+do+sub%C3%BArbio&npic=0&rflfq=1&rlha=0&rlag=-,-38>

Os Alagados “O antigo e o moderno coexistem harmonicamente, a riqueza e a miséria opõem-se com violência. Os pintores da cidade, como Jenner Augusto, inspiraram-se na face trágica dos Alagados.” (AMADO, 2012, p. 90)

Os Alagados de Itapagipe tiveram início em 1953.

Figura 78 Alagados Salvador (BA)



Fonte: <http://salvadorhistoriacidadebaixa.blogspot.com/2013/08/alagados-de-itapagipe-60-anos.html>

## 5 A REPRESENTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE SALVADOR

### 5.1 ALEXANDRE ROBATO – UM OLHAR PRECURSOR

Neste subcapítulo analisaremos os documentários “Entre o Mar e o Tendam” e “Vadiação” de Alexandre Robatto tendo em vista a importância dos mesmos para o cinema baiano.

#### 5.1.1 ENTRE O MAR E O TENDAL

##### 5.1.1.1. Sobre o filme e o cineasta

Produz Robatto filmes sobre a Bahia, curtas em preto e branco. “Entre o Mar e o Tendam” é um documentário da pesca do Xaréu nas praias de Chega Nego e Carimbamba com duração de 20 minutos.

Figura 79 Cartaz do Filme Entre o Mar e o Tendam 1952



Fonte: Filme Entre o Mar e o Tendam, 1952

Sinopse: A pesca do xaréu nas praias de Chega Nego e Carimbamba: o Farol da Praia de Itapuã, a armação de redes, os atadores e os mergulhadores, jangadas, o mestre de terra e o mestre de rede, coleta dos peixes e o transporte para o tendal.<sup>14</sup>

Realização de Alexandre Robatto Filho, Salvador Bahia 1952

Colaboração Técnica de Manoel Ribeiro.

Arranjos Musicais executados por Bandeirante

Narração de Alfredo de Almeida

Cânticos d’Aruanda com os tiradores Nezinho, Marcos e o coro de Carimbamba

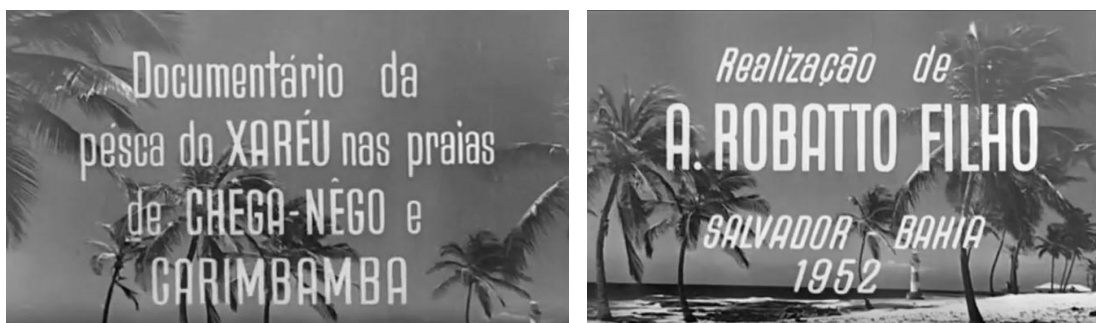
Registro Magnético

Com agradecimentos aos armadores Paraguaçu e Lúcio

<sup>14</sup> <https://filmow.com/entre-o-mar-e-o-tendam-t121748/ficha-tecnica/>

Uma produção da Diretoria do Arquivo e Divulgação e Estatística

Figura 80 Documentário Entre o Mar e o Tendal



Fonte: Filme Entre o Mar e o Tendal, 1952

Alexandre Robatto Filho graduou-se bem jovem em odontologia e aos 30 anos iniciou sua carreira no cinema. Sua maior influência foi da escola inglesa de documentaristas. “Robatto é considerado o pioneiro do cinema baiano e deixou [...] títulos, entre eles “Vadiação”, “Desfile dos Quatro Séculos” e “Entre o Mar e o Tendal”.”<sup>15</sup>

#### 5.1.1.2 Elementos morfológicos

Sítio geográfico: Ao longo do filme, a presença do Mar, com vista para o oceano Atlântico, e a Lagoa do Abaeté em Itapuã são os cenários característicos do documentário. A praia de Chego Nego é a atual praia dos Jardins dos Namorados

Figura 81 Praia dos Jardins dos namorados



A praia de Chega Nego tem início no Parque Jardim dos Namorados no bairro da Pituba e vai até o rio Camarajipe, no início do Jardim de Alá.

Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Praia\\_do\\_Chega\\_Nego#/media/Ficheiro:Praia\\_do\\_Jardim\\_dos\\_Namorados.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Praia_do_Chega_Nego#/media/Ficheiro:Praia_do_Jardim_dos_Namorados.jpg)

<sup>15</sup> <https://www.irdeb.ba.gov.br/soteropolis/?p=3423>

Com narração de Alfredo de Almeida, a Lagoa do Abaeté é assim descrita no documentário.

As encostas elevadas de Salvador vão deprimindo à medida que se expandem para o norte até se confundirem diluídas nas matas ondulantes das dunas da Lagoa do Abaete. É a paisagem estável e volúvel das areias.

Onde as plantas temam em reter tal folhas de raízes os grãos que o vento insiste em carregar no chão.

A lagoa do Abaeté e as praias com suas dunas compõem as cenas de “Entre o Mar e o Tendam.” O documentário também descreve outros cenários típicos da paisagem soteropolitana. Como exemplo, temos a descrição do coqueiro e de como este chegou ao Brasil: “Entre as dunas de mar estende-se o império murmuroso do coqueiro.”; “No tempo da conquista as praias eram lisas sem sombra um dia veio do oriente uma palmeira frondosa com um fruto cheio de água doce e adaptou-se no Brasil de tal maneira que é impossível imaginar as praias do nordeste desprovidas dele.” A figura 82 apresenta o fotograma com as dunas da praia cheia de coqueiros. E a outra imagem com um a água do mar banhando a costa e as pedras.

Figura 82 Dunas na praia e o mar



Fonte: Filme Entre o Mar e o Tendam, 1952

No fotograma da figura 83, a imagem de uma casa que é equivalente à dos pescadores mais afortunados, ou mesmo de veranistas que aí se refugiam.

Figura 83 Casa de Pescadores e o banho de Mar



Fonte: Entre o Mar e o Tendam, 1952

### 5.1.1.3 Elementos simbólicos

Na década de 50, Itapuã era um bairro distante com casas de veraneio para os Soteropolitanos, pois a cidade acabava no Rio Vermelho. No documentário assim era descrito “Itapuã praia romântica recanto Tropical dos namorados, onde se encontra brilhante de luz, as ondas, as palmas, as folhas e os casais.”

Nos fotogramas da figura 84 a bela lagoa do Abaeté, que inspira letras das músicas de compositores baianos. A seguir um pedaço da letra da música de Dorival Caymmi.

No Abaeté tem uma lagoa escura  
 Arredada de areia branca  
 Ô de areia branca  
 Ô de areia branca  
 Dorival Caymmi

Figura 84 Lagoa do Abaeté



Fonte: Filme Entre o Mar e o Tendam, 1952

Nas casas com seus telhados de palha residem os homens de Ébano, conforme fotograma da figura 85. “Foram-se as baleias mas ficaram nas praias os homens de Ébano, relembrando as proezas dos tios africanos é que uma nova força agora os movia e radicava a passagem anual dos grandes cardumes de xareu no correr do ciclo da desova e assim nasceram as primeiras armações.”

Figura 85 Homens de Ébano



Fonte: Filme Entre o Mar e o Tental, 1952

Em setembro o xareu começa a correr de sul para o norte buscando os sítios da desova. Em fevereiro ele corre do norte para o sul mais magro e já desovado e é conhecido como xaréu carimbamba. Esta é a época do trabalho e da fortuna ansiosamente esperado pela gente da praia.

O chefe da armação homem de confiança do armador segue o rumo da jangada distante. e sente os resultados, mas é entre os peixeiros a maior expectativa mais sentida a frustração.

Na figura 86 tem-se a imagem dos Atadores carregando a gigantesca rede. “O tental é o campo de ação dos atadores encarregados da conservação das grandes redes de H. O tental é para a armação o que a bagaceira foi para o vaqueiro. A rede pesa mais de 3 toneladas “

Figura 86 Atadores



Fonte: Filme Entre o Mar e o Tental, 1952

Os Atadores trabalham com seus elementos ainda primitivos, como pode ser observado no fotograma da Figura 87. “Os elementos primitivos são a forquilha que sustenta a rede em altura cômoda para o serviço, a agulha de madeira que contém o fio e rolo de strass que ele carrega enrolado no chapéu, ainda uma faca afiadíssima que o acompanha por todos os lados da vida.”

Figura 87 Elementos dos Atadores



Fonte: Filme Entre o Mar e o Tental, 1952

No fotograma da figura 88 os mergulhadores voltam do mar com a penosa notícia da rede vazia. “O mar é caprichoso só da quando quer e as vezes tira tudo de uma vez. Nas horas de espera apenas o tental parece viver.

Figura 88 Mergulhadores voltando do mar



Fonte: Filme Entre o Mar e o Tental, 1952

O Mestre Veiga, no fotograma da figura 89, representa além da serenidade e paciência próprias de pescador “[...] além dessas uma maior virtude se mostra no

colorido das insígnias singelas de uma crença muito forte que veio de Urubá no apito do mestre Veiga azul e branco são as cores de lemanjá onde mora o peixe.”

Figura 89 Mestre Veiga com seu apito e as fitas com as cores de lemanjá



Fonte: Filme Entre o Mar e o Tendam, 1952

Na próxima figura 90, o fotograma em que é mandando um sinal da jangada “um sinal esperado, há muito peixe preso na rede é um momento muito arriscado, pode haver algum cação e o aperto do cerco pode ficar muito agressivo.”

Figura 90 Mandam um sinal da Jangada



Fonte: Filme Entre o Mar e o Tendam, 1952

Os pescadores enquanto tiram a rede do mar entoam o canto “só, só eu venho só” quando eu venho da Aruanda eu venho só.”

Figura 91 Pescadores tirando a rede do mar e a rede cheia de peixe



Fonte: Filme Entre o Mar e o Tental, 1952

Uma fortuna submersa, é a recompensa que a séculos o homem recebe das mãos de Deus, que compreende que foram pescadores os primeiros apóstolos.

Contemplando o volume do peixe morto em uma única puxada talvez nos custe acreditar que tudo que se sabe da vida do Xaréu é o que contaram aos pescadores seus tios africanos, os séculos passaram sem mudar os métodos de trabalho, morreram os mais velhos e os netos os substituíram nas fileiras dos pescadores vem trazer estímulos

A rede está cheia de peixe, os peixes sinônimo de fartura, todos irão lucrar.

O peixe está sendo levado pelos pescadores, é muita fartura todos serão beneficiados

Figura 92 O peixe sendo levado pelos pescadores



Fonte: Filme Entre o Mar e o Tental, 1952

“Nem todo peixe recolhido pertence ao armador aos encargos da chamada obrigação que é o interesse direto do pescado a participação do lucro paga em alimentos que vai desde a percentagem elevada dos mestres até a última divisão

popular do lava pés.” Na figura 93 o pagamento dos pescadores. Todos com fatura de peixe.

Figura 93 O pagamento dos pescadores e o fim da pescaria



Fonte: Filme Entre o Mar e o Tenda, 1952

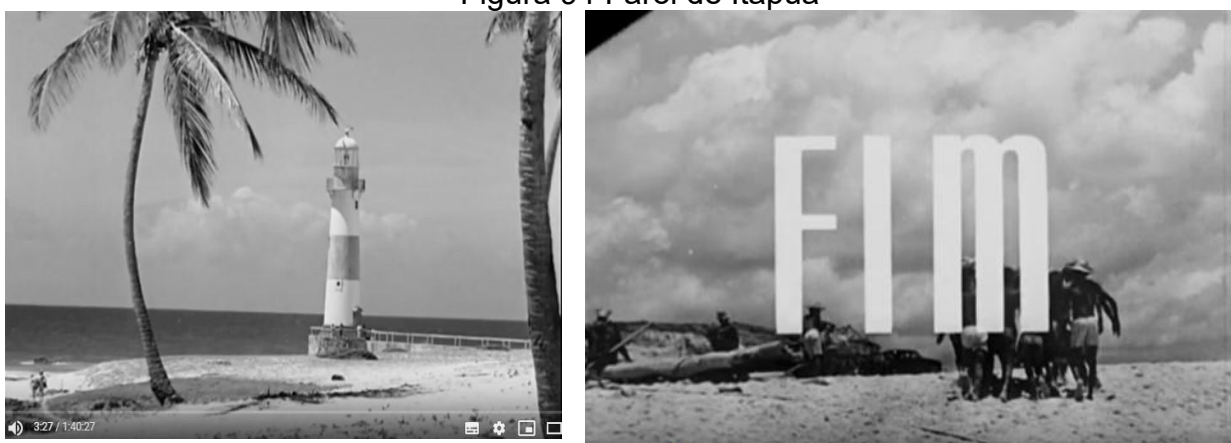
O trabalho é terminado com interesse quase esportivo entre risos e cantigas entre corpos molhados e músculos poderosos. Uma mostra brilhante de valor plástico e esforço coordenado.

Eles são muito felizes porque passam sua existência alegremente e vida entre o mar e o Tenda.

#### 5.1.1.4 O olhar de “Entre o Mar e o Tenda”

O farol de Itapuã é o ponto de legibilidade da cidade de Salvador no documentário. O fotograma representado na figura 95 tem a praia, o coqueiro e o Farol de Itapuã.

Figura 94 Farol de Itapuã



Fonte: Filme Entre o Mar e o Tenda, 1952

## 5.1.2 VADIAÇÃO

### 5.1.2.1. Sobre o filme e o cineasta

Realizado em 1954, um período de grande produção cinematográfica na Bahia, o documentário "Vadiação" de Alexandre Robatto Filho retratou o universo da capoeira, em Salvador (BA). O filme mostra a ginga e o som do berimbau, para esse documentário ele pegou capoeiristas de Mestre Valdemar e os cantores e berimbaus de mestre Bimba.

Figura 95 Cartaz do Filme Vadiação 1954



Fonte: Filme Vadiação, 1954

Sinopse: Alguns homens tocam berimbaus e pandeiros e cantam. Outros se revezam no jogo de capoeira e todos assistem.<sup>16</sup>

Direção: Alexandre Robatto Filho

Duração de 8 min.

Colaboradores:

Caribé

Paulo Jatobá

Manoel Ribeiro

Silvio Robatto

---

<sup>16</sup> <https://filmow.com/vadiacao-t72596/>

Figura 96 Documentário Vadição



Fonte: Fonte: Filme Vadição, 1954

O documentário conta com os grandes capoeiristas e “mestres da Bahia da época: Mestres Bimba e Waldemar, Traíra, Caiçara, Curió, Crispim (filho de Bimba), Nagé, entre outros.”<sup>17</sup>

O documentário é entoado ao som dos berimbaus e atabaques, o texto é apresentado com frases que são passadas na tela.

#### 5.1.2.2 Elementos simbólicos

Um elemento simbólico muito forte da cultura baiana é a capoeira e o berimbau. O texto a seguir, retirado do documentário, descreve a chegada da Capoeira e do Berimbau.

“As levas africanas coagidas a trabalhar no Brasil no tempo da Colônia trouxeram de Angola uma luta ensaiada ao som de cantos e de instrumentos primitivos chamados berimbaus.”

O berimbau como se apresenta hoje é representado na figura 97 a seguir, como também a sua divisão nas três categorias apresentadas.

<sup>17</sup> <https://capoeiraceaca.wordpress.com/2018/08/02/memoria-e-audiovisual-vadiacao-1954/>

Figura 97 Berimbau



Pode ser dividido em três categorias gunga, médio e viola, dependendo do tamanho das cabaças, o que modifica seu som. Na roda de capoeira, os **berimbaus** tocam primeiro, depois o atabaque, posteriormente o pandeiro e o agogô e somente depois as palmas.

Fonte: <https://www.facebook.com/ToicinhoBerimbaus/photos/a.567172273433374/1010084505808813/?type=1&theater>

A figura 98 representa o fotograma com o berimbau sendo tocado.

Figura 98 O Berimbau



Fonte: Filme Vadição, 1954

A capoeira é apresentada da seguinte forma no documentário.

“A Capoeira amplamente difundida principalmente na Bahia, constitui-se como arma secreta entre os bambas e capadócios do tempo do Império.”

“A violência dos golpes e quatro séculos de repressão policial fizeram evoluir na forma de uma estranha dança disfarçando a luta em vadição.”

Segundo a professora de artes Laura Aidar

A capoeira é uma expressão cultural brasileira que compreende os elementos: arte-marcial, esporte, cultura popular, dança e música.

Ela constrói relações de sociabilidade e familiaridade entre mestres e discípulos, sendo difundida de modo oral e gestual nas ruas e academias. A capoeira foi criada no século XVII pelo povo escravizado da etnia banto e se difundiu por todo o Brasil. Hoje é considerada um dos maiores símbolos da cultura brasileira.<sup>18</sup>

Figura 99 Dança de capoeira na praia



Fonte: <https://www.todamateria.com.br/capoeira/>

No fotograma a seguir o mestre entra para o jogo de capoeira. Diferentemente dos demais capoeirista, que vestem apenas a calça sem camisa, o mestre está trajado de terno e gravata com seu chapéu e é reverenciado por todos ao entrar para a roda de capoeira.

Figura 100 Entrada do mestre



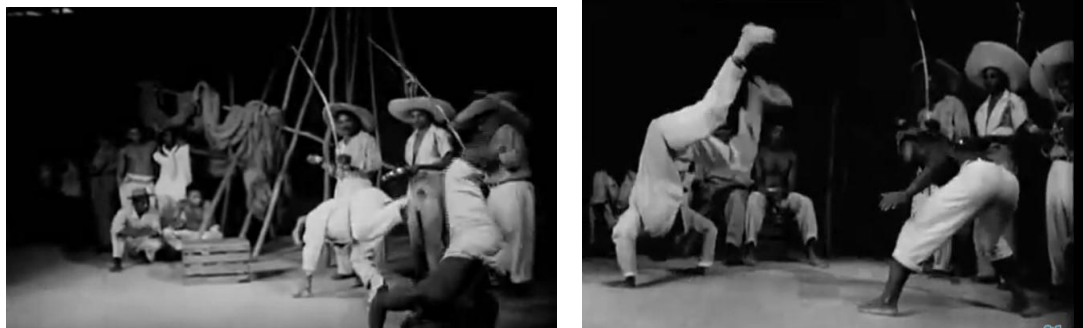
Fonte: Filme Vadição, 1954

---

<sup>18</sup> <https://www.todamateria.com.br/capoeira/>

Nos dois fotogramas a seguir a roda de capoeira com o mestre, e as posteriormente homens e mulheres assistindo.

Figura 101 O berimbau e a roda de capoeira



Fonte: Filme Vadição, 1954

Figura 102 Mulheres e homens assistindo a capoeira



Fonte: Filme Vadição, 1954

Figura 103 Todos juntos no final da roda de capoeira



Fonte: Filme Vadição, 1954

:

## 5.2 A GRANDE FEIRA (1961)

### 5.2.1 Sobre o filme e o cineasta

Realizado em 1961, um período de grande produção cinematográfica – Ciclo Bahiano de Cinema –, o filme “A Grande Feira”, de Roberto Pires, retratou o universo da Feira de Água de Meninos, localizada na cidade de Salvador (BA), e discutiu a questão social a partir da ameaça de expulsão da feira para ampliar a área dos tanques da ESSO Petróleo.

A prostituta Maria (Luiza Maranhão) aplica uma navalhada no marinheiro Roni (Geraldo Del Rey) na Feira de Água dos Meninos. Eli (Helena Ignez), uma elegante grã-fina, se revolta contra o *status quo* representado por um casamento burguês. Maria, Roni e Eli formam um triângulo amoroso que transcorre em um ambiente de ameaças de expulsão dos feirantes. O trio tenta impedir que o ladrão Chico Diabo (Antonio Pitanga), amante de Maria, toque fogo na feira.

Figura 104 Cartaz do filme A Grande Feira



Fonte: <http://www.filmografiabaiana.com.br/DetalheFilme.aspx?id=1000>

Conforme Bernardet (2007) “A Grande Feira provocou polêmicas ao abordar: (...) a condição da mulher, demagogia eleitoral, política do petróleo (até para a grã-fina, o petróleo é nosso), cita de leve o racismo, a revolução cubana (...).”

Os críticos destacaram a questão social denunciada no filme: o discurso de “progresso” envolvido nas reformas de modernização da cidade; conforme Carvalho (2010, p. 8), “o progresso seria então um modo moderno de ganhar mais dinheiro, de tornar os ricos cada vez mais ricos. Os pobres [...] sem nenhuma alternativa de partilhar as riquezas geradas nesse processo, eram as vítimas do falso desenvolvimento”.

## 5.2.2 Elementos morfológicos

O filme concentrou-se em uma parte delimitada de Salvador, na Cidade Baixa. Trata-se de uma área com forte identidade visual, com muitos pontos de referência, fáceis de serem reconhecidos: o principal deles, o Elevador Lacerda um dos marcos da cidade; a rampa do Mercado, o Porto de Salvador e a Feira de Água dos Meninos. Na sequência inicial, o cordelista Cuíca de Santo Amaro, representando a si mesmo, na “parte baixa” do Elevador Lacerda, vende exemplares de um cordel sobre a transferência da Feira de Água dos Meninos: “Leiam com detalhes, cinco cruzeiros, [...] um grande escândalo”:

A grande feira de Água de meninos,  
vai se acabar.  
Vai se acabar a Grande Feira,  
Devorada pelos tubarões  
Os tubarões vão acabar a Grande Feira  
Milhares de famílias condenadas ao relento  
Centenas de saveiros sem porto  
Feirantes explorados  
Um grande escândalo.

(GRANDE FEIRA, 1961)

Figura 105 Sequência Cena inicial: Elevador Lacerda, Praça Cairu



Fonte: Filme A Grande Feira 1961

Após atravessar a Praça Cairu Ricardo dirige-se para a Rampa do Mercado, elemento morfológico antigo que já havia sido registrado pelas lentes do antropólogo Pierre Verger.

Figuras 106 e 107 Rampa do Mercado



Fonte: Filme A Grande Feira 1961

Usando os remos, o barco com Ricardo manobra no meio dos outros barcos, para tomar a direção da feira; o trajeto por água, e à vela, da Rampa do Mercado até a Feira:

Figura 108 e 109 Cenas do filme



Fonte: Filme A Grande Feira 1961

Neste percurso, conforme ilustrado nas Figuras 110 e 111, o filme explora o famoso visual do *sky line* da cidade: tendo o Elevador Lacerda, na função de ponto de referência; na parte superior, à esquerda, no alto, no espaço que corresponde à Praça Municipal, pode-se visualizar o antigo prédio da Biblioteca Pública, demolido posteriormente. O percurso segue no ritmo do vento na vela, apresentando toda a extensão dos armazens do Porto de Salvador.

Figura 110 e 111 Cenas do filme



Fonte: Filme A Grande Feira 1961

Lentamente, o barco aproxima-se do atracadouro. Somente com 3min e30seg, surgem na tela os créditos do filme.

Figura 112 A Grande Feira



Fonte: Filme A Grande Feira 1961

Após o anúncio do título do filme, colocado sobre uma vista aérea que apresenta a feira na sua totalidade, inicia-se um novo percurso, o de apresentação da Feira. Seguindo o personagem (Ricardo), desde o cais de atracação até o bar de Pedro (Walter da Silveira), o filme explora a diversidade dos produtos e do ambiente:

ou seja, descreve o percurso diário do personagem, que têm o bar de Pedro como ponto para seus negócios.

Contudo, o percurso mais famoso do filme, é o passeio de carro do marinheiro e da socialite Eli pela orla de Salvador, nos anos 60. Em 1949 foi inaugurada a Avenida Otavio Mangabeira, que ligava a orla oceânica entre Amaralina e Itapõan. Muitos loteamentos -Jardim Pituaçu, Jardim Jaguaribe, Jardim Piatã - foram aprovados, consolidando a ocupação da área. Por coincidência, talvez, o Jardim Pituaçu, conforme Vasconcelos (2012, p. 417), um loteamento composto por 538 lotes distribuídos em 54 hectares, era de Rex Schindler, produtor de A Grande Feira.

Figura 113 a 118 Cenas do filme



Fonte: Filme A Grande Feira 1961

Embora cenograficamente bem caracterizado, não há no filme nenhuma indicação da localização do cabaré de Zazá. Esta locação não foi objeto de nenhuma

cena externa, exceto na sequência do assassinato de Zazá, quando Chico Diabo o arrasta para afogá-lo na água. Para não ocorrer uma situação de inconsistência geográfica, o cabaré teria que estar situado próximo do Elevador Lacerda, ou nas imediações da Feira.

Figura 119 – Cabaré do Zazá



Fonte: Filme A Grande Feira 1961

### 5.2.3 Elementos simbólicos

O primeiro elemento é o cordelista Cuíca de Santo Amaro, que abre e fecha o filme sinaliza que se trata um cordel, uma espécie de ABC -- modalidade da literatura de cordel que homenageia personagens, localidades e acontecimentos. O primeiro cordel, ou seja, entre as duas performances do cordelista os espectadores assistiam um “ABC”, o relato fílmico da aventura heroica de Maria, a prostituta que salvou das chamas a Feira de Água de Meninos.

A sequência inicial, o cordelista Cuíca de Santo Amaro representando a si mesmo, na parte baixa do Elevador Lacerda vende exemplares de um cordel sobre a transferência da feira de Água dos Meninos:

Figura 120 Sequência de abertura: um cordel sobre os tubarões devorando a feira



Fonte: Filme A Grande Feira 1961

Na sequência final, no mesmo local, o cordelista Cuíca de Santo Amaro anuncia um novo cordel, somente que com o que foi o desfecho do filme: “leiam e releiam, a vida e a morte heroica de Maria da Feira, [...] não percam, comprem logo o seu exemplar, cinco cruzeiros apenas”:

a vida heróica de Maria da Feira,  
A qual deu sua vida, deu seu sangue para salvar a Feira de Água dos Meninos,  
[...]

Figura 121 Ilustrações do cordel



. <http://cinecluberobertopires.blogspot.com/>

O filme não apresenta nenhum símbolo ligado ao candomblé. No que se refere à religião, o único elemento do filme está ligado à questão social. Com um presente do padrinho, Maria visita sua filha que está internada no Colégio das Irmãs Dorotéias. Esta sequência filmada na Capela Sagrada Família das irmãs Dorotéias, na avenida Leovigildo Filgueiras, no bairro do Garcia. Trata-se de um conjunto arquitetônico da Arquidiocese de São Salvador da Bahia; na parte interna, há um Santuário, diante do qual Maria faz uma oração.

Figura 122 Santuário junto à capela



Figura 123 Maria visita a filha



Fonte: Filme A Grande Feira 1961

Dois detalhes inseridos em dois ambientes cenográficos: no bar de Pedro, na parede externa, o resultado do jogo do bicho, uma informação presente em áreas de baixa renda; no cabaré de Zazá, na parede interna, a cotação para várias moedas estrangeiras valida a relação do ambiente com o porto de Salvador.

Figura 124 Bar de Pedro, resultado do “bicho” Figura 125 Cabaré de Zazá, cotação do dólar



Fonte: Filme A Grande Feira 1961

Nesta sequência, o personagem Ricardo (Milton Gaúcho) compra um exemplar do cordel nas mãos de Cuíca de Santo Amaro e, em seguida, conforme ilustrado nas figuras 127 e 128, Ricardo atravessa a Praça Caíru, sem qualquer hesitação, lendo o cordel. Observa-se a segurança no trajeto, obliquamente em direção à Rampa do Mercado. Não olha em volta, sua atenção está voltada para o exemplar do cordel, que anuncia o final da grande Feira de Água de Meninos, e a Feira era exatamente para onde ele se dirigia, naquele início de manhã, em sua rotina diária.

Figura 126 Ricardo compra o cordel



Figura 127 - Ricardo atravessa a Praça Caíru



Fonte: Filme A Grande Feira 1961

Na maioria dos filmes, apresenta-se, no início, o personagem mais importante. Entende-se que este seja Cuíca de Santo Amaro, que abre e fecha o filme, e representa seu próprio papel, o de cordelista. O primeiro dos “personagens com fala” a surgir na tela, Ricardo, não é um mero coadjuvante. Observe-se que o ator (Milton Gaúcho) tinha experiência de outros trabalhos; seu personagem era receptor de contrabando (que vinha nos navios) e de roubo, e também comprava joias e relógios de pessoas em dificuldades financeiras. Sua perfeita integração aos demais personagens e ao drama, significa que o seu papel reproduzia um elemento que compunha o universo da Feira, e que atuava no limiar entre o legal e o informal. No seu primeiro diálogo, no bar do Pedro, esta situação fica evidente:

- RICARDO -mas eu não vou me mudar daqui não.
- FILÓSOFO: não depende de você[...];
- RICARDO- mas eu já estou aqui a bastante tempo.

(GRANDE FEIRA, 1961)

Outro personagem integrado à Feira é Maria (Luisa Maranhão), a prostituta; no seu diálogo inicial a sua identidade com o lugar fica bem definida:

- RICARDO - Maria, você já soube que vão acabar com a feira?
- MARIA: já soube sim, mas só depois que eu morrer.

(GRANDE FEIRA, 1961)

Esta personagem é um dos vértices do triângulo amoroso, composto por ela, a grã-fina Eli (Helena Ignez) e o marinheiro sueco Roni (Geraldo Del Rey). O drama sentimental que envolve este triângulo vai se desenvolvendo em paralelo ao drama social - a expulsão do “lugar”.

Similar a Ricardo, Maria está completamente integrada ao lugar, aos demais personagens e ao drama; não há nenhuma rejeição ao fato dela ser prostituta; ao contrário, desde o início vai sendo construído um personagem heroico. Sua imagem na Feira é de mulher valente, que não leva “desaforo para casa”, e ao primeiro sinal de agressão saca a navalha. Sua primeira participação é indireta, como autora da navalhada dada no marinheiro.

Figura 128 Ricardo no bar de Pedro



Figura 129 Maria no bar de Pedro



Fonte: Filme A Grande Feira 1961

O terceiro personagem identificado com a Feira é Chico Diabo, que faz o papel de malandro. Somente que sua relação é de revolta e enfrentamento ao sistema, que ele identifica com a polícia. Sua imagem popular é de valente e corajoso, sendo respeitado na comunidade. Os outros personagens com fala, que apresentam alguma identidade com a Feira, são o filósofo, o sindicalista e o dono do bar.

Os personagens Eli, uma burguesa que frequenta o cabaré de Zazá, na busca romântica da verdadeira vida, e o marinheiro Rôni, que vive a aventura no seu cotidiano; são personagens externos ao lugar, sem qualquer identificação com a Feira. Neste sentido, ambos pouco se envolvem com a questão social da expulsão dos feirantes.

Na sequência final, fazendo o fechamento do filme, o cordelista Cuíca de Santo Amaro, em close, está realizando a venda de mais um cordel, na porta de entrada do Elevador Lacerda, na Praça Cairu. Somente que, nesta sequência, a câmera recua e avança em *Contra-plongée* (de baixo para cima), criando uma impressão de superioridade no Elevador Lacerda, que ocupa a maior parte do quadro:

Figura 130 Plano final: Elevador Lacerda



Fonte: Filme A Grande Feira 1961

#### 5.2.4 Um olhar sobre a Feira de Água dos Meninos

O relato fílmico da aventura heroica de Maria, a prostituta que salvou das chamas a Feira de Água de Meninos, a principal feira da cidade. Deixou de existir com um incêndio anos depois do lançamento do filme. "A Grande Feira" se tornou, então um registro do universo rico e particular da feira.

Na feira de Água de Meninos eram distribuídos os produtos vindos da região do Recôncavo: "[...] uma espécie de feira grossista, é um verdadeiro entreposto em relação às demais feiras urbanas." Ou seja, conforme ressaltado no filme, a cidade de Salvador dependia dos produtos da feira.

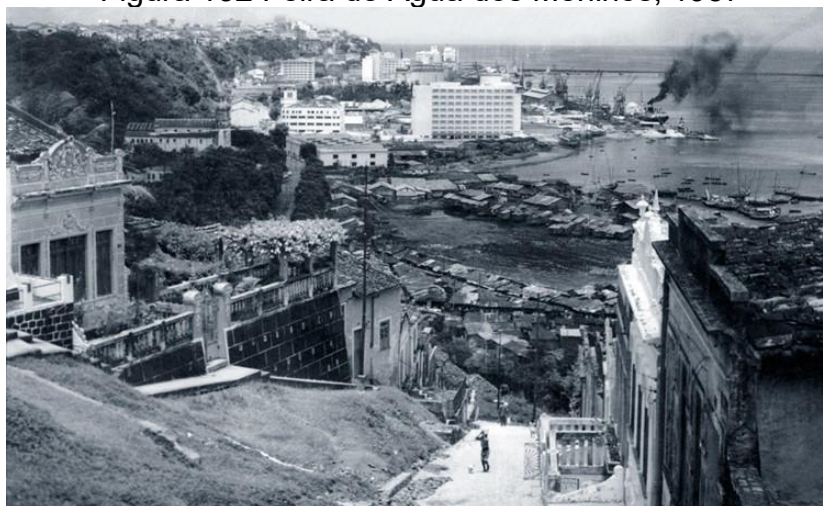
A figura 131 situa a Feira de Água dos Meninos em relação ao Moinho Salvador; na Figura 132, um registro fotográfico e apresenta uma foto de 1957:

Figura 131 Panorâmica do filme, 1961



Fonte: Filme A GRANDE FEIRA, 1961

Figura 132 Feira de Água dos Meninos, 1957



Fonte: <http://www.salvador-antiga.com/agua-meninos/feira-agua-meninos.htm>

O filme transcorre internamente no ambiente da feira, com poucas sequências rodadas em outras áreas de Salvador. Na sequência inicial, houve o registro da localização da feira, colocando como ponto de partida o Elevador Lacerda; este percurso geográfico, seguiu pela Bahia de Todos os Santos, com o Porto de Salvador à direita.

Também, não houve interesse em situar Feira com relação com outros bairros da cidade. Exceto pelas sequências inicial e final do filme, apenas em dois momentos os personagens percorrem trajetos externos; em ambos, registrou-se o sistema de transportes da época. No primeiro momento, O marinheiro Roni vindo do hospital para a Feira, desce do ônibus elétrico da Ribeira e direção à Feira. No segundo, Maria

desce do bonde, indo visitar sua filha no Colégio das irmãs Dorotéias, no bairro do Garcia:

Figura 133 Roni retorna do hospital    Figura 134 Maria no Colégio das Irmãs Dorotéias



Fonte: Filme A GRANDE FEIRA, 1961

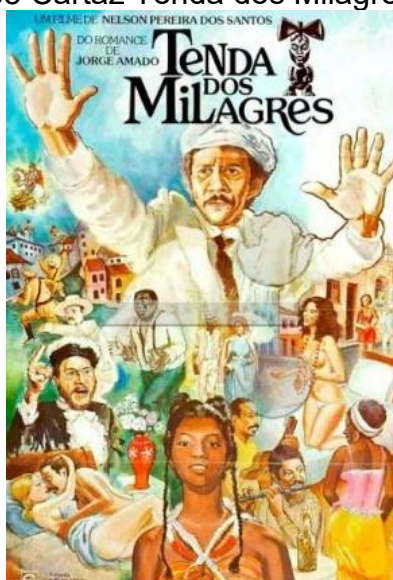
Na tomada final do filme, a figura simbólica do Elevador Lacerda participou com a função de “metonímia geográfica”, um conceito de Vincent Berdoulay, anteriormente citado. O que se assistiu foi uma história filmada em Salvador. A feira e a expulsão dos feirantes são dramas sociais mundiais, aconteceram e acontecem em muitas feiras. O Elevador Lacerda é Salvador, portanto, o drama social apresentado compõe a história desta cidade.

## 5.3 “TENDA DOS MILAGRES”

### 5.3.1 Sobre o filme e o cineasta

O filme foi baseado no romance “Tenda dos Milagres” do escritor baiano Jorge Amado, publicado em 1969.

Figura 135 Cartaz Tenda dos Milagres de 1977



Fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-233256/>

Sinopse: O “filme Tenda dos Milagres” é uma adaptação do romance de Jorge Amado, o qual se passa no início do século XX. Tem como personagens principais Pedro Arcanjo, Ojuobá (olhos de Xangô) e um professor da Universidade de Columbia e detentor do Prêmio Nobel, James D. Levenson. A chegada deste pesquisador a Salvador causa um alvoroço na imprensa soteropolitana, pois todos começam a se perguntar quem é Pedro Arcanjo. Na corrida para descobrir mais sobre a vida de Ojuobá, um jornalista descobre que este foi um intelectual baiano que lutava contra a cultura racista.

Direção: Nelson Pereira dos Santos

Produção: Tininho Nogueira da Fonseca, Carlos Alberto Diniz, Francisco Drummond, Ivan de Souza.

Produção Executiva: Ney Sant’anna.

Os filmes de Nelson Pereira dos Santos foram restaurados pelo programa da Petrobrás Cultural; Tenda dos Milagres foi restaurado por Labo Cine, Regina Filmes apresenta. A seguir a figura136 os créditos com fotos antigas de Salvador, o título do filme, direção, atores, produção, etc..

Figura 136 Tenda dos Milagres 1977



Fonte: Filme Tenda dos Milagres, 1977

O diretor Nelson Pereira dos Santos, um dos grandes cineastas brasileiros, retrata no filme “Tenda dos Milagres” o universo da cultura popular em seu aspecto religioso. Segundo o cineasta Cacá Diegues “Nelson Pereira dos Santos não só inventou a todos, uma geração de cineastas que não teria existido, do jeito que existiu sem sua precedência. [...] não se fabrica uma só cena de qualquer filme brasileiro sem que, ele e sua obra não estejam presentes.”<sup>19</sup>

Uma das cenas iniciais do filme é da entrada das garçonetes da festa vestidas a caráter de baianas de acarajé, como uma característica soteropolitana. Essa imagem das baianas remetendo a Salvador permanece em vários filmes ainda na atualidade. A festa em questão é para homenagear o antropólogo, sociólogo, [...] estrangeiro que veio pesquisar a respeito de Pedro Arcanjo, o que alvoroçou a imprensa local.

Figura 137 Baianas entrando na festa



Fonte: Filme Tenda dos Milagres, 1977

<sup>19</sup><https://www.nexojournal.com.br/expresso/2018/04/23/7-produções-essenciais-para-entender-o-cinema-de-Nelson-Pereira-dos-Santos>

No filme o alvoroço causado na cidade de Salvador pela chegada do gringo que veio para pesquisar sobre Pedro Arcanjo faz com que seja apresentado em um programa de rádio a seguinte descrição.

Pedro Arcanjo foi o rei dos intelectuais do Brega na Bahia, qualquer jogador de fujibrima, do terreiro de Jesus, da Gameleira, do Maciel, do Julião, do meia freia da Ladeira de Montanha, da casa de Cima, da Casa de Zazá. Grandes Casteleiras da Bahia todo mundo conheceu Pedro Arcanjo misto de anjo e diabo, filho de Exu com os olhos de Xangô. Dava dinheiro para o mulhério, pagava bem aos pobres. Ensinava aos pobres que pobreza não é tristeza nem alegria. Viva Pedro Arcanjo.

Enquanto essa descrição de Pedro Arcanjo é falada no rádio, várias cenas são apresentadas, inclusive o fotograma a seguir no qual podem ser vistos uma calçada com camelos, baianas de acarajé e policiais.

Figura 138 Calçada com ambulantes, baianas e muitas pessoas



Fonte: Filme Tenda dos Milagres, 1977

A figura 139 representa a cena em que o sobrinho diz a tia, uma baiana de Acarajé, “Tá todo mundo falando do veio Arcanjo o que estão querendo” E a tia responde: “Deixa para lá meu sobrinho só pode ser tudo bom.”

Figura 139 Ligeireza conversando com sua tia



Fonte: Filme Tenda dos Milagres, 1977

No filme, o jornal que representa “a maior casa da cultura Baiana corre atrás de notícias sobre Pedro Arcanjo pois é o que está interessando ao povo nesse momento, enquanto isso o concorrente, o diário oficial, consegue uma notícia sobre Pedro Arcanjo.” “Quem foi Pedro Arcanjo é a notícia que todo mundo espera”.

Ligeireza conta exatamente como ocorreu a morte de Pedro Arcanjo. A imagem 140 é um fotograma do filme que mostra Pedro Arcanjo em um bordel minutos antes de sua morte.

Figura 140 Pedro Arcanjo minutos antes de morrer



Fonte: Filme Tenda dos Milagres, 1977

### 5.3.2 Elementos morfológicos

Ao longo do filme, o sítio geográfico, a imagem das ruas do Pelourinho é o que mais se destaca no filme. Da mesma forma, em algumas poucas tomadas vislumbra-se a Baía de Todos os Santos.

A figura 141 é um fotograma do filme no qual o jornalista da casa da cultura baiana chama o funcionário do jornal “Ligeireza” para conversar sobre Pedro Arcanjo, eles têm o mar da Bahia de Todos os Santos ao fundo. E na Figura XX Ligeireza diz ao jornalista que se lembra exatamente do dia em que Pedro Arcanjo morreu.

Figura 141 e 142 Ligeireza dando informações sobre Pedro Arcanjo



Fonte: Filme Tenda dos Milagres, 1977

As cenas seguintes do filme se passam na Faculdade de Medicina da Bahia, que é um marco em Salvador. Inaugurada em 1808, foi a primeira faculdade do Brasil. Desde sua inauguração já possuiu os seguintes nomes: Escola de Cirurgia da Bahia (1808), Academia Médico-Cirúrgica da Bahia (1816), Faculdade de Medicina da Bahia (1832), Faculdade de Medicina e Farmácia da Bahia (1891), Faculdade de Medicina da Bahia (1901), Faculdade de Medicina da Universidade da Bahia (1946)<sup>20</sup> e desde 1965 Faculdade de Medicina da Universidade Federal da Bahia. A seguir figuras 143 a 145 com fotos da Faculdade de Medicina da Bahia.

Figura 143 Faculdade de Medicina da Bahia -Salvador (BA) s/d



Fonte: <http://www.dichistoriasaude.coc.fiocruz.br/iah/pt/verbetes/escirba.htm>

Figura 144 Faculdade de Medicina da Universidade da Bahia, Salvador (BA) [19--]



Fonte: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ba/salvador/historico>

---

<sup>20</sup> <http://www.dichistoriasaude.coc.fiocruz.br/iah/pt/verbetes/escirba.htm#fontes>

Figura 145 Faculdade de Medicina da Universidade da Bahia, Salvador (BA) [s/d]



Fonte: <http://www.fameb.ufba.br/>

A figura 146 representa a imagem do filme na qual Pedro Arcanjo, caminhando e cantarolando pela Faculdade de Medicina no Terreiro de Jesus, está indo de encontro ao portão e será apresentado para o Frei Timóteo que irá comentar que Pedro Arcanjo é um dos maiores conhecedores de Candomblé da Bahia. “Pedro Arcanjo Ojuobá até as Mães de Santo Ihe pedem a benção.” O Frei está preparando um livro sobre as religiões afro baianas e veio conversar com Pedro Arcanjo para saber mais informações. Na figura XX em que Pedro Arcanjo conversa com Frei Timóteo ao fundo estão representadas as casas do Terreiro de Jesus.

Imagem 146 Faculdade de Medicina da UFBA e Largo do Terreiro de Jesus



Fonte: Filme Tenda dos Milagres, 1977

A seguir, as figuras de 147 a 149 Pedro Arcanjo percorre os pontos turísticos de Salvador, apresentando a cidade para a turista finlandesa, a qual é chamada pelas negras do quilombo de barata descascada. Na figura 147 a primeira é uma foto da

Igreja de Monte Serrat e a segunda “é um fotograma onde Pedro Arcanjo e a finlandesa passeiam pelo Monte Serrat ponto de grande beleza natural de Salvador.

Figura 147 Igreja de Nossa Senhora de Monte Serrat e Pedro Arcanjo com a finlandesa

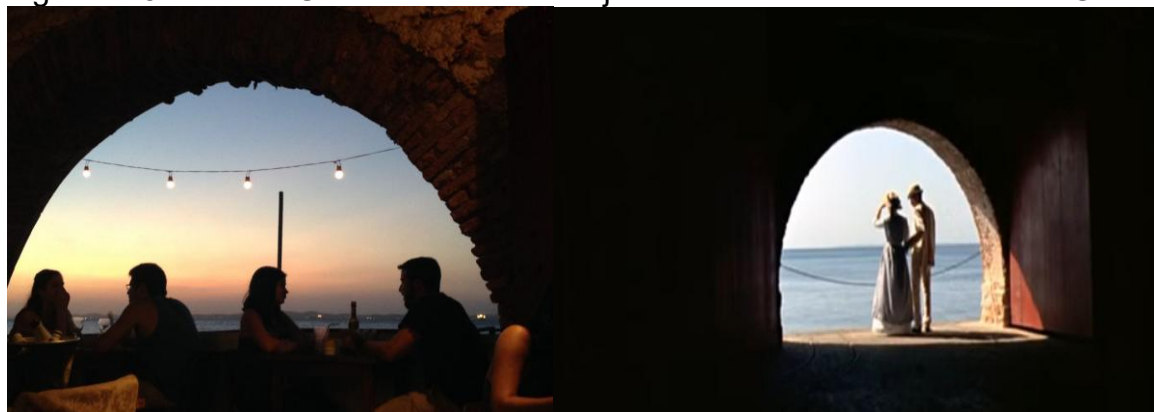


Fonte: <https://mapio.net/pic/p-9368368/>

Fonte: Filme Tenda dos Milagres, 1977

Os personagens continuam o passeio, agora no Solar do Unhão, que é um conjunto arquitetônico, integrado pelo Solar, Capela Nossa Senhora da Conceição e cais; atualmente, é sede do Museu de Arte Moderna da Bahia. A figura 148 o Solar e a outra o fotograma dos personagens no Solar.

Figura 148 Solar do Unhão e Pedro Arcanjo com a Finlandesa no Solar do Unhão



Fonte: <http://www.omundoepequenoparamim.com.br/solar-do-unhao-e-mam-salvador-dicas-de-viagemp/>

Fonte: Filme Tenda dos Milagres, 1977

Na figura 149, o fotograma mostra o próximo passeio do casal, estão visitando a Igreja do Bonfim. A igreja do Senhor do Bonfim é famosa pela celebração da sua lavagem, momento em que as escadarias da Igreja são lavadas. A festa sempre ocorre na segunda quinta-feira do mês de janeiro. Na lavagem do Bonfim, como em outras comemorações em Salvador, existe uma mistura dos rituais católicos com os afro-brasileiros.

Figura 149 Pedro Arcanjo com a Finlandesa



Fonte: Filme Tenda dos Milagres, 1977

### 5.3.3 Elementos simbólicos

As figuras 150 a 153, são fotogramas do filme em que as baianas dançam em homenagem a Pedro Arcanjo no seu enterro. A música entoada pelas baianas e demais pessoas que acompanham o enterro é “*ae ei ei ayew e ii ei ae*”. A presença do sincretismo baiano, com as músicas e danças entoadas, além das oferendas que são feitas pelas baianas na hora do enterro de Pedro Arcanjo, são elementos marcantes do filme. Ligeireza está entre os que carregam o caixão de Pedro Arcanjo.

Figuras 150 a 153 Enterro de Pedro Arcanjo



Fonte: Filme Tenda dos Milagres, 1977

No filme a busca por matérias jornalísticas sobre Pedro Arcanjo leva às mãos do diretor do Jornal uma certidão de nascimento de Pedro Arcanjo, datada de 18 de dezembro de 1875. A partir daí inicia-se a comemoração pelo centenário de Pedro Arcanjo, com a proposta de um seminário sobre a democracia racial brasileira que conta com a presença de antropólogos e sociólogos de todo o Brasil.

Em uma chamada, o filme fala sobre o pesquisador norte americano que está no Brasil.

Encontra-se no Brasil a presença de um dos cinco gênios do nosso século o professor Denis Liviston, filósofo, matemático, sociólogo, antropólogo e etnólogo, professor da universidade de Columbia, prêmio Nobel, autor da monumental enciclopédia da vida dos países tropicais em desenvolvimento. Este pesquisador está no Brasil para pesquisar a obra de Pedro Arcanjo.

“Nesse momento o professor que se recusou a comparecer a um jantar oferecido por intelectuais baianos encontra-se no candomblé Danrinha do Portão em pesquisa”. A figura 154 mostra o fotograma do filme em que as mulheres estão dançando no candomblé.

Figura 154 Dança no Candomblé



Fonte: Filme Tenda dos Milagres, 1977

Figura 155 um fotograma com o jornalista, sua namorada e o professor Denis Liviston em visita ao candomblé, ao fundo pode ser visto a imagem dos santos e na mesma figura, outro fotograma com imagens dos santos do Candomblé.

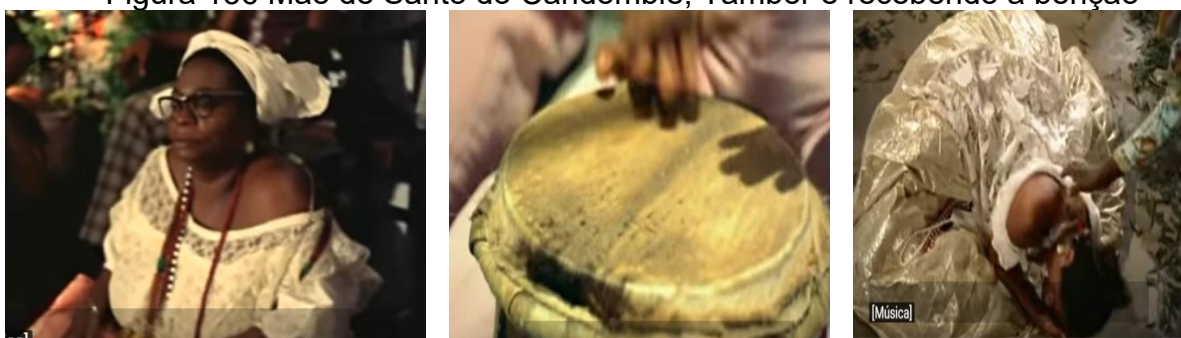
Figura 155 Visita ao Candomblé e Imagens dos Santos



Fonte: Filme Tenda dos Milagres, 1977

A figura 156 mostra primeiro o fotograma com a imagem da Mãe de Santo do Candomblé Danirinha do Portão, o segundo fotograma o tambor necessário para o som da música da dança no candomblé. Ainda no Candomblé o terceiro fotograma da benção da Mãe de Santo.

Figura 156 Mãe de Santo do Candomblé, Tambor e recebendo a benção



Fonte: Filme Tenda dos Milagres, 1977

Salvador a cada ano tem cada vez mais o carnaval como uma das suas principais festas. O carnaval, que no Brasil tem quatro dias de feriado, em Salvador dura uma semana. O filme mostra o carnaval de rua em 1904, com as pessoas importantes da cidade assistindo da sacada.

Em 1904 o chefe de polícia, que era chamado secretário da polícia, não queria negros no carnaval e proibiu que os grupos de afoxés saíssem. A figura 157 mostra uma imagem desse carnaval de 1904. Ao ver os grupos de carnaval com negros desfilando da sua sacada o chefe de polícia começa a gritar “quem permitiu quem permitiu” e é levado da sacada tendo um infarto, ao mesmo tempo tiros são disparados para o alto e todos saem correndo, entre eles Pedro Arcanjo.

Figura 157 Secretário de polícia assistindo o carnaval.



Fonte: Filme Tenda dos Milagres, 1977

Figura 158 Desfile dos grupos afoxés e negros em Salvador



Fonte: Filme Tenda dos Milagres, 1977

Esse infarto leva o chefe de polícia a morte. A figura 159 representa a cena em que, após dois médicos darem o laudo da morte do chefe da polícia, a esposa entra no quarto aos prantos com duas mulheres negras entoando cantos de candomblé. E os médicos que tinham feito o laudo saem revoltados do quarto.

Figuras 159 Chefe de polícia no leito de morte



Fonte: Filme Tenda dos Milagres, 1977

Na figura 160, um primeiro fotograma de Pedro Arcanjo em frente ao Altar da sua casa. E no segundo fotograma a “gringa” volta para sua terra natal grávida de Pedro Arcanjo e o navio vai embora levando a finlandesa.

Figura 160 Pedro Arcanjo no Altar em seu quarto e a finlandesa indo embora



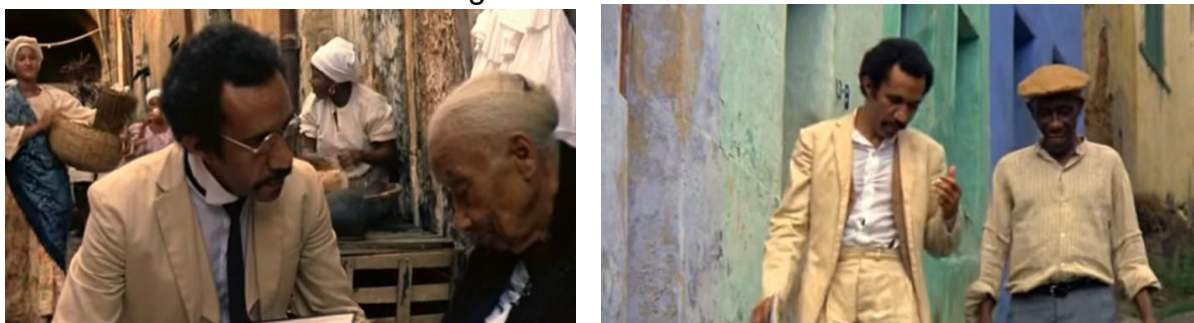
Fonte: Filme Tenda dos Milagres, 1977

A figura 161 a 163 são fotogramas que se referem a Pedro Arcanjo durante suas entrevistas com o povo. Em uma de suas falas:

Entre nós o elemento português fez do africano e sua descendência a máquina inconsciente do trabalho um instrumento de produção sem retribuir o esforço antes torturando com toda sorte de vexames. Quem haveria de pensar que esses homens sem instrução, mas só guiados pela liberdade foram os primeiros que no Brasil fundaram uma república, quando é certo que não havia naquele tempo uma forma de governo que nada se falava no país. Custou muito esforço e atividade a fim de que os resultados de nossas pesquisas tivessem o selo da verdade incontroversa as nossas investigações compreenderam os próprios africanos e compreenderam os seus descendentes mais diretos indivíduos sabedores das práticas religiosas, conseguimos escolher as melhores fotos seguras informações acerca da religião das tribos que aqui se extinguiram.

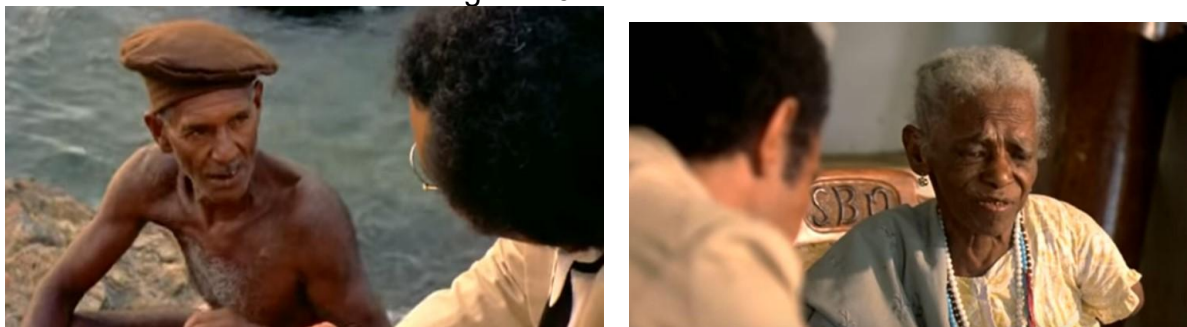
“A gente precisa mais de mato e de água, água de rio, esse rio pertencia aqui”, fala da mãe de Santo da figura.

Figura 161 Entrevistas1



Fonte: Filme Tenda dos Milagres, 1977

Figura 162 Entrevistas 2



Fonte: Filme Tenda dos Milagres, 1977

Cid Teixeira, historiador Soteropolitano aparece no filme representando ele mesmo, isto é, respondendo a entrevista. “O processo de criação de improvisação dos versos é sempre pejorativo em relação aos negros, você sabe como é acubaba sugere nego nagô vai na tumba do banguê, nego nagô tem catinga de gambá. Um dia as coisas mudam, no dia que houver a conscientização da mulatização da cidade as pessoas irão aceitar essas coisas.”

Figuras 163 Entrevistas 3



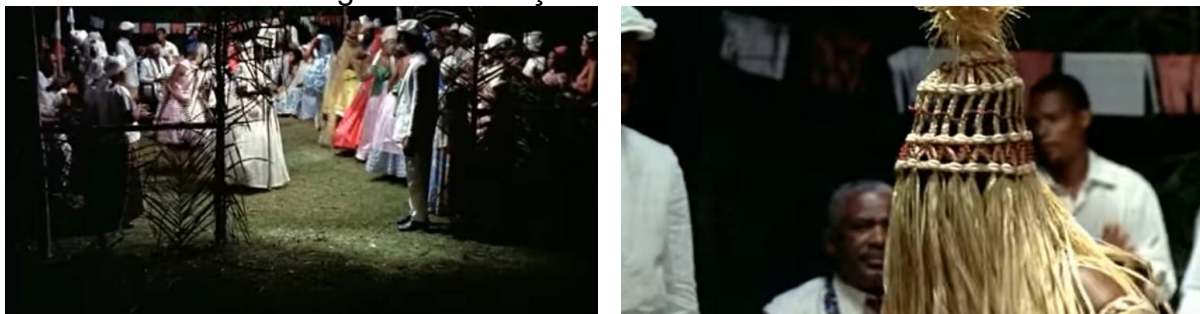
Fonte: Filme Tenda dos Milagres, 1977

Pedro Arcanjo era bedel da Faculdade de Medicina e escreveu um livro sobre os costumes e memórias dos negros, com fatos, depoimentos e informações novas. O professor da escola de medicina e começa a criticar o livro afirmando que propõe a miscigenação sem nenhum apoio da ciência. “Você confunde batuque e samba com música, imagens africanas esculpidas sem o menor requinte e sem respeito às leis da estética são apontadas como exemplo de arte, ritos de negros tem a seu ver categoria cultural.”, diz o professor sobre o livro de Pedro Arcanjo

A polícia invade o terreiro de candomblé e com uma ordem de prisão leva o Pai de Santo, a partir daí começa ainda mais a perseguição aos terreiros. A seguir imagens das perseguições aos terreiros.

Figura 164 dança no candomblé antes da polícia invadir o candomblé para fechar.

Figura 164 Dança e música no candomblé



Fonte: Filme Tenda dos Milagres, 1977

Figura 165 momento em que o policial invade o candomblé.

Figura 165 A polícia invade o terreiro de candomblé



Fonte: Filme Tenda dos Milagres, 1977

Manuel de costa vai ser covardemente assassinado pelo policial, por pedir respeito pelos Santos na hora da invasão dos policiais no terreiro. Em uma outra cena o policial mata o membro do terreiro atirando a queima roupa e ainda diz: “é para você deixar de ser besta macumbeiro.”

Figura 166 Manoel e hora em que Manoel leva um tiro pelas costas do policial



Fonte: Filme Tenda dos Milagres, 1977

O delegado que chega na hora do enterro diz a Pedro Arcanjo e aos demais presentes: “Quem quiser bater candomblé que vá para a África, a Bahia é terra de Branco, vou acabar com esse candomblé que não vai ficar nem vestígio do nome desses orixás e por hoje chega de besteira.”

O dono da gráfica Tenda dos Milagres no Pelourinho diz a Pedro Arcanjo na hora do enterro. “É compadre tão batendo o pau na gente sem pena” e Pedro Arcanjo concorda dizendo “querem acabar com a gente.” Na figura 167, o fotograma da intolerância religiosa em Salvador, o incêndio no Terreiro de candomblé.

Figura 167 Incêndio do candomblé



Fonte: Filme Tenda dos Milagres, 1977

No fotograma, da figura 168, a seguir a mãe de Santo chama Pedro Arcanjo para dizer “ogum capé temegi, ogum capé temegi, tanta leone ba, ogum cape temege”.

Figura 168 Mãe de Santo fala com Pedro Arcanjo



Fonte: Filme Tenda dos Milagres, 1977

Quando o Pai de Santo é solto ele volta a abrir o candomblé e é ameaçado pelo delegado, “se ele voltar a bater tambor vai ser a última vez e enterro ele com seus

Santos e ainda mando mijar em cima.” Apesar das ameaças ele volta a tocar tambor no seu Terreiro conforme fotograma da figura 169.

Figura 169 Dança no Candomblé



Fonte: Filme Tenda dos Milagres, 1977

Chega o momento em que aparece o delegado dizendo que tinha avisado que não era para fazer isso novamente e pergunta “Procópio você quer morrer, vou acabar com seus cantos de merda, vou mostrar para você quem é que manda aqui. Eu falei para parar Procópio. Vou acabar com você agora mesmo e seu Santo de merda.” E dá a ordem para o seu policial atacar. Mas o negro alto que está do lado do policial já havia sido do candomblé e ao ouvir as palavras de Pedro Arcanjo ataca os policiais e não o terreiro.

Figura 170 Delegado volta ao Candomblé para fechar mais uma vez



Fonte: Filme Tenda dos Milagres, 1977

“Sob toda a cidade corre a mesma versão que foi com feitiçaria que você admitiu Pedrito gordo.” “Quem botou o delegado para correr foram os orixás”.

Agora a polícia da voz de prisão para Pedro Arcanjo além da sua demissão de bedel da escola de medicina.

### 5.3.4 Um olhar sobre A Salvador da Tenda dos Milagres

Nos créditos do filme as imagens do desfile do Caboclo e da Cabocla comemorado no dia 2 de julho. Nome atribuído “cortejo 2 de julho,” ou independência da Bahia. “Em 2 de Julho de 1823 as tropas do general Madeira de Melo deixaram a Bahia de Todos os Santos. [...] É um manifesto cívico, de notável importância histórica, pois faz referência ao significado momento em que o Brasil se tornou livre do domínio Português.”<sup>21</sup>

O Cortejo de 2 de julho sai da Lapinha com o Caboclo e a Cabocla pelas ruas do bairro da Liberdade, segue Santo Antônio Além do Carmo, continua pelo Pelourinho e passa pela Av. Sete de Setembro em direção ao Largo Dois de Julho e o Campo Grande. A seguir a figura 171 do Pavilhão Dois de Julho, onde se encontra a imagem do Caboclo, símbolo da independência da Bahia.

A figura 171, a seguir os créditos do filme, com o cortejo de Dois de Julho.

Figuras 171 Cortejo de Dois de Julho Salvador (BA)



Fonte: Filme Tenda dos Milagres, 1977

<sup>21</sup> <http://www.ipatrimonio.org/?p=40222>

## 5.4 “ESSES MOÇOS”: TRANSFORMAÇÕES NO COMÉRCIO (CIDADE BAIXA)

### 5.4.1. Sobre o filme e o cineasta

O título do filme faz uma homenagem a música de Lupicínio Rodrigues (1914-1974), e os versos vão dar a atmosfera do filme;

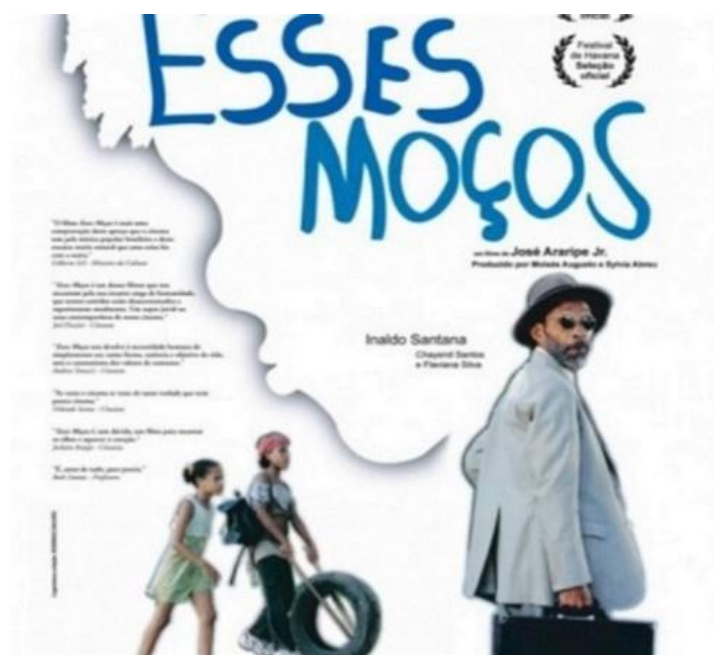
Esses Moços, pobres moços, Ah! se soubessem o que eu sei  
[...]

Se eles julgam que há um lindo futuro, só o amor nesta vida conduz  
Saibam que deixam o céu por ser escuro

E vão ao inferno, a procura de luz

Eu também tive os meus belos dias

Figura 172 Cartaz do filme Esses Moços 2004



Fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-202088/>

Sinopse: Darlene (Chaiendi Santos) e Daiane (Flaviana da Silva) são duas meninas que fogem do interior rumo a Salvador. Lá encontram Diomedes (Inaldo Santana), homem de idade que fugiu do Asilo, e vive perdido em flashes de memória. Juntos, formando uma espécie de família. Eles sobrevivem na Cidade Baixa de Salvador (BA)

Direção: José Araripe Jr.

Roteiro original: José Araripe Jr.

Direção de fotografia: Hamilton Oliveira.

Direção de arte: Gilson Rodrigues.

O diretor José Araripe Jr., conforme Setaro (2010b, p. 133-135) na crônica “Bata-me por favor um abacate”, “tem uma componente poética relacionada com a exaltação das pessoas marginalizadas, como é notável o seu mágico vivido por Jofre Soares em “Mr. Abrakadabra” (1996) e, de certa forma, os pobres de espírito de “Rádio Gogó” (1998).”

No texto “O Elogio da simplicidade” o crítico de cinema e professor Andre Setaro (2010b, p. 131) considerou Araripe como “a clareza de um fabulista: sensibilidade, singeleza, simples, objetivo, poético, direto, história de gente humilde”. [...] “dá preferência aos temas simples, variando entre a realidade e a magia.” Há sempre em seus personagens, um sonho, um desejo de sair de uma realidade para entrar em outra. Contudo, foram colocadas algumas críticas:

Problemas estruturais, ausência de timing, agilidade narrativa, mas o poder de verdade que emana dos personagens, o que importa é que o filme se impõe mais pela sua fábula, pelos seus personagens, pelo cinema aqui, em Araripe, com o instrumento do humanismo.

A extraordinária luz de Hamilton Oliveira, que dá um banho de beleza no feio cenário suburbano decadente,

Na sequência inicial, ilustrada na Figura 173, as duas meninas fogem do julgo de uma tia (aparentemente da Ilha de Iltaparica), em direção ao Ferry-boat. A frente, a esperança de melhorar de vida: o *sky line* de Salvador, os dois andares, a falha geológica. Elas andam rápido pela estrada, e a câmera mal consegue acompanhá-las. O diretor reservou a maior parte do quadro para o azul do céu, e as meninas são pequenas diante do mundo que se abre.

Figura 173 Abertura: as esperanças dos moços



Figura 174 Final: imagem visual ou foto na parede?



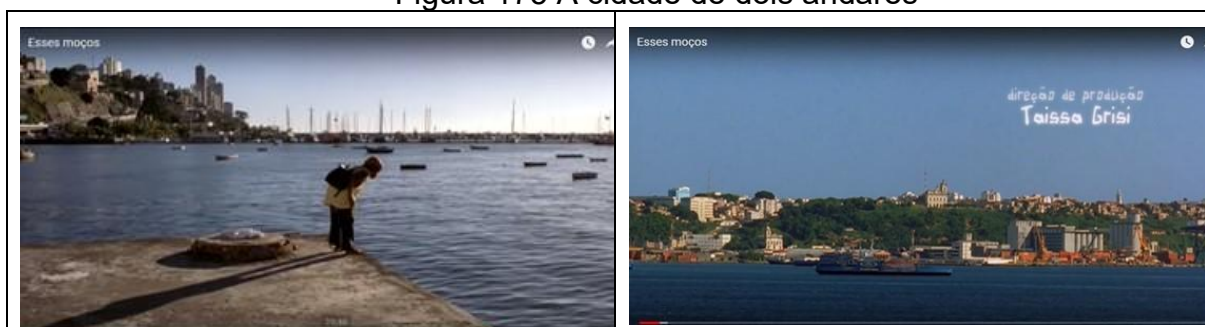
Fonte: Filme Esses Moços, 2004

O fotograma final do filme, ilustrado na Figura 174, é uma imagem já amarelecida pelo tempo de uma apresentação da banda da Polícia Militar, na Estação de Periperi. Seria uma das últimas imagens que permaneciam vivas na memória do personagem Diomédes. Ao longo do filme, ficou bem explícito que ele sobrevivia agarrando-se em flashes de memória, que na maioria das vezes eram versos de músicas ou brincadeiras de criança.

#### 5.4.2 Elementos morfológicos

Sítio geográfico: Ao longo do filme, a presença da falha geológica é frequente; a mensagem subjacente é que há um outro andar, uma outra cidade, moderna, com altos edifícios. Da mesma forma, em muitas tomadas vislumbra-se a Baía de Todos os Santos.

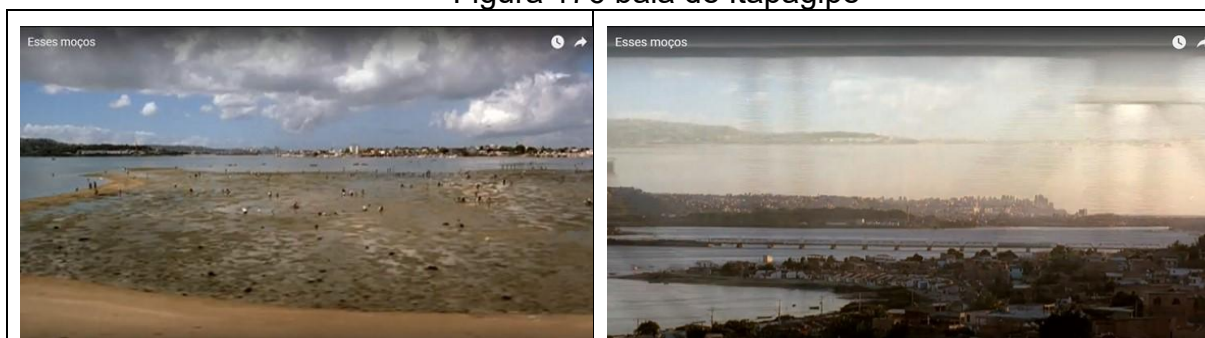
Figura 175 A cidade de dois andares



Fonte: Filme Esses Moços, 2004

No percurso de trem da Estação da Calçada até a Estação de Plataforma, há uma longa sequência, cruzando a Ponte Ferroviária e a baía de Itapagipe:

Figura 176 baía de Itapagipe



Fonte: Filme Esses Moços, 2004

Após a sequência das duas meninas no *ferry-boat*, há um corte, uma vista panorâmica do “Comércio”, e a dupla de meninas inicia um trajeto de reconhecimento que inicia na Avenida da França. No início, a câmera vem trazendo a dupla, mas já na sequência seguinte, a câmera passa a segui-las, atravessando a Praça da Inglaterra, o prédio dos Correios, em direção à Praça Marechal Deodoro:

Figura 177 Trajeto Ferry Boat – Praça Marechal Deodoro



Fonte: Filme Esses Moços, 2004

Na continuação deste percurso, na Rua Miguel Calmon, imagens da praça Riachuelo, com o monumento e o Anjo da Vitória; em seguida, o objetivo final do percurso: uma locação bem definida, na sinaleira que organiza o fluxo para o Túnel Américo Simas ou para o largo da Calçada; ao fundo, o posto de gasolina, e o Moinho da Bahia.

Figura 178 Praça Riachuelo com monumento



Figura 179 Avenida Jequitaia



Fonte: Filme Esses Moços, 2004

Um terceiro percurso fílmico é feito por trem, desde a Estação da Calçada até a Estação de Periperi. Durante a viagem, a câmera desloca-se na janela do trem, oferecendo uma visão panorâmica da baía de Itapagipe.

Figura 180 Percurso de trem



Fonte: Filme Esses Moços, 2004

Praça, largos e intersecções: a Praça Marechal Deodoro, ao lado do Mercado do Ouro é o centro das ações do filme; nesta praça, a luta das irmãs pela sobrevivência envolve pedir esmola na sinaleira e a disputa por espaço com um grupo de meninos de rua.

Figura 181 Conflito com grupo de meninos

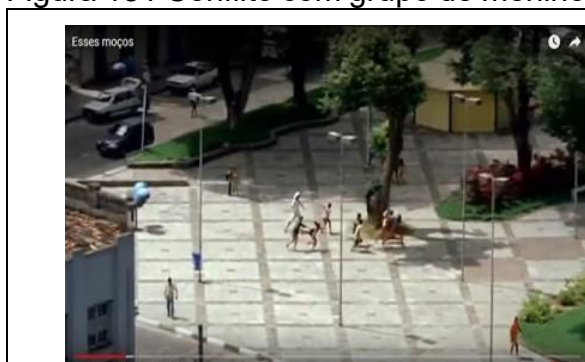


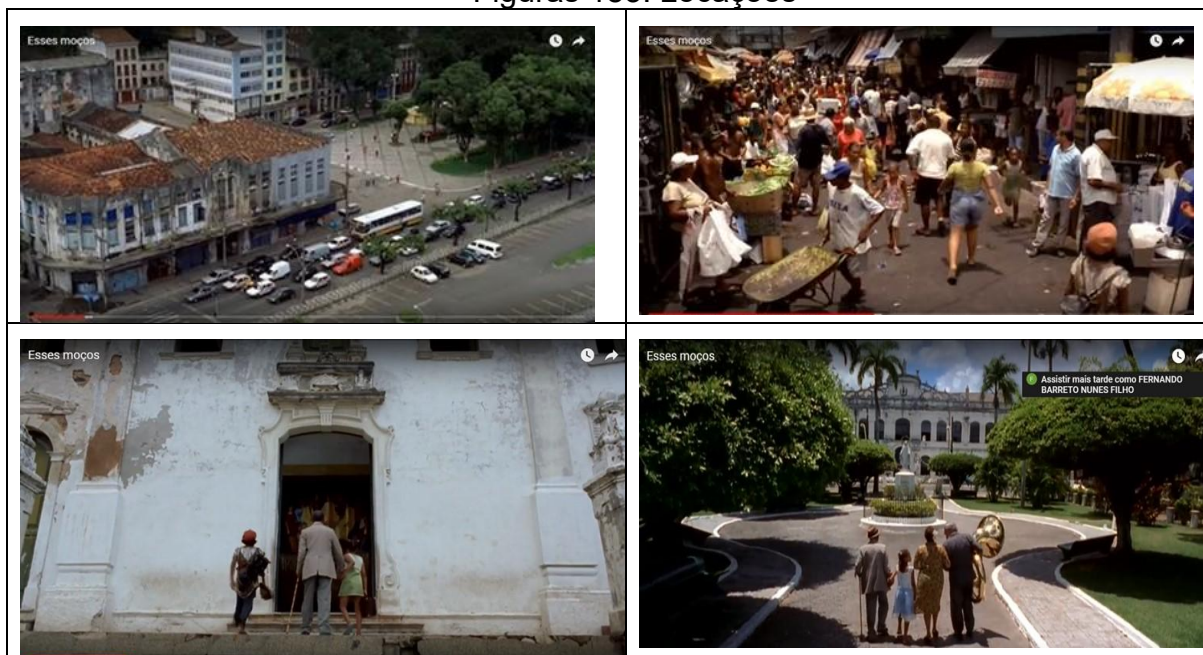
Figura 182 Instituto de Cacau, ao fundo



Fonte: Filme Esses Moços, 2004

Locações (elementos marcantes): no interior da narrativa, existem locações na porta do Mercado do Ouro; na Feira de São Joaquim foram rodadas duas sequências: uma, bastante longa, na qual o trio compra alimentos num clima familiar; em outra sequência a irmã menor (Daine) procura Diomédes que havia se perdido. Há uma sequência na Igreja da Irmandade do Rosário e Santíssima Trindade, onde funciona uma ONG que atua com os sem-teto.

Figuras 183: Locações



Fonte: Filme Esses Moços, 2004

Outras sequências foram rodadas no Asilo D. Pedro II, inclusive uma cena de casamento entre os internos. Contudo, esta locação fica na Avenida Luiz Tarquínio ao lado das obras sociais de Irmã Dulce, um pouco distante da Praça Marechal Deodoro. Não há no filme qualquer referência a esta localização nem o percurso foi descrito.

### 5.4.3 Elementos simbólicos

O Subúrbio Ferroviário é romanticamente apresentado como uma ilha de tranquilidade, bucólico, ideal para idosos e aposentados. Entendemos que o cineasta atualizou a imagem do Comércio, mas manteve o Subúrbio de Periperi com uma imagem dos anos 40.

Figura 184 A casa de Diomédés em Periperi



Figura 185 A tranquilidade do Subúrbio



Fonte: Filme Esses Moços, 2004

A Figura 187 ilustra um momento simbólico do filme. Um policial que faz segurança privada para os comerciantes na Praça Marechal Deodoro, apresenta a Darlene uma nota de um dólar: “lá em cima, na Cidade Alta, tem muitos bares e hotéis; uma menina bonitinha como você poderá ganhar muitas destas.”

Figura 186 Briga de meninos de rua



Figura 187 O fascínio da Cidade Alta



Fonte: Filme Esses Moços, 2004

Nas cenas finais do filme, um momento de autor do diretor. Na Figura 188, Darlene escapa do casal que iria adotá-las e corre para a Cidade Alta, em busca dos dólares. Na Figura 189, no trem, o casal de amigos de Diomédés, aposentados, leva Daiane para morar com eles. Em ambas, o diretor, numa autêntica linguagem de cinema, conseguiu produzir (sem palavras) o símbolo da “luz no fim do túnel”.

Figura 188 Darlene corre para Cidade Alta



Figura 189 O trem leva Daiane para o subúrbio



Fonte: Filme Esses Moços, 2004

#### 5.4.4 Um olhar sobre a Cidade Baixa

A região da Cidade Baixa está bastante legível e pode ser facilmente identificada ao longo do filme, nas locações, nas panorâmicas e nas vistas aéreas amarram a narrativa no espaço da Cidade Baixa (Comércio) e sua articulação com o Subúrbio Ferroviário através da Estação da Calçada.

Figura 190 Ponte S. João no Subúrbio Figura 191 Panorâmica da região do Comércio

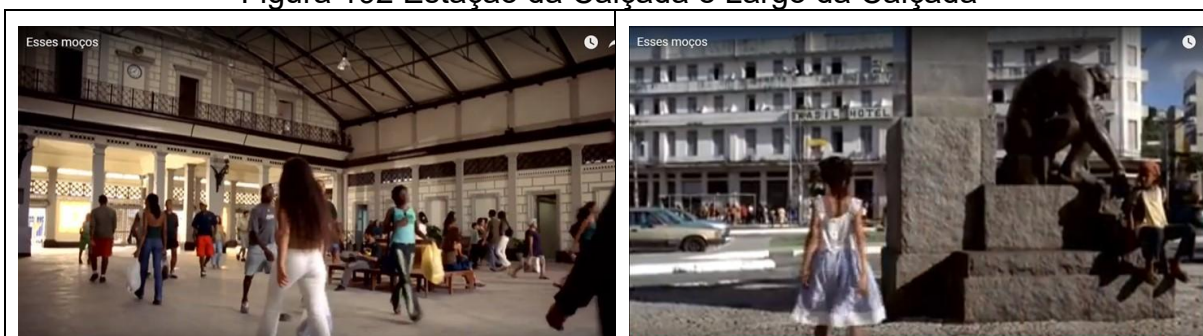


Fonte: Filme Esses Moços, 2004

Na área da Cidade Baixa, existe pelo menos três marcos de Salvador, Mercado Modelo; Elevador Lacerda; Igreja do Senhor do Bonfim. Contudo, nenhum destes foi incluído no filme. Interpretamos que estes marcos não faziam parte do circuito dos protagonistas, isto é, não acrescentariam carga dramática á narrativa. Por outro lado, no desenrolar do drama a Estação da Calçada funcionou como porta de entrada/saída do imaginário de Diógenes. As imagens do trem ainda estavam vivas na sua memória. Ele não se perdia no seu trajeto para a Estação. A sua imagem permanecia no seu mapa mental.

Se seguirmos criteriosamente as definições de Lynch, a Estação da Calçada se constituiria em um cruzamento, a “mudança de uma estrutura (viária) para outra (ferroviária). Contudo, a nosso ver, a representação dramática deste elemento extrapolou um simples cruzamento, pois perdendo-se sua imagem, perdia-se todo um universo de referência: os “belos dias” do personagem Diógenes.

Figura 192 Estação da Calçada e Largo da Calçada



Fonte: Filme Esses Moços, 2004

O drama narrado no filme poderia perfeitamente dispensar o aviso obrigatório de filmes de ficção, acerca da relação entre os personagens e pessoas reais. No ambiente da Cidade Baixa, em processo de abandono e degradação, moradores poderiam ajudar a compor os protagonistas. Um idoso que fugiu de um asilo onde foi deixado por sua família; duas meninas que fugiram do interior e passaram a morar nas ruas e praças da Cidade Baixa; um bando de meninos de rua. Não deve ser muito difícil de encontrar. Talvez com mais dureza, menos romantismo, mas não deve ser muito difícil.

Este drama se desenvolve em um cenário externo, com poucas cenas internas, nas quais são facilmente identificadas as ruas, as praças, as edificações, a malha urbana da Cidade baixa. Da mesma forma, alguns elementos da antiga função daquela área - porto e importação e exportação de mercadorias, principalmente cacau - estão presentes como pano de fundo. O Instituto do Cacau, por exemplo, símbolo de uma época de ouro, está visível em várias cenas. O que o filme mostra é uma atualização da área do Comércio: ao invés do ouro do cacau, do ouro do antigo cais, ou do degradado mercado, um cenário de pobreza e degradação.

Trata-se de um filme onde esta região está legível, com locações identificáveis, apesar dos três marcos de Salvador-- Mercado Modelo, Elevador Lacerda e Igreja do Senhor do Bonfim - não serem vistos. Nem mesmo outros marcos secundários, tais como a Igreja da Conceição da Praia, a Igreja da Boa Viagem e o Memorial da Irmã Dulce, foram incluídos no filme. Esta foi uma decisão de direção de cinema, pois não haveria dificuldade operacional em incluir o Elevador Lacerda e o Mercado Modelo como parte do trajeto. Trajeto que a dupla de meninas realizou na Avenida da França. Na leitura do filme, estes marcos da cidade não fazem parte.

Da mesma forma, os protagonistas visitam a Igreja do Santíssimo Sacramento quando poderiam ter ido à Igreja do Bonfim. Trata-se de uma escolha de diretor/roteirista, homenageando o trabalho de cobertura aos moradores de rua que é realizado naquele local.

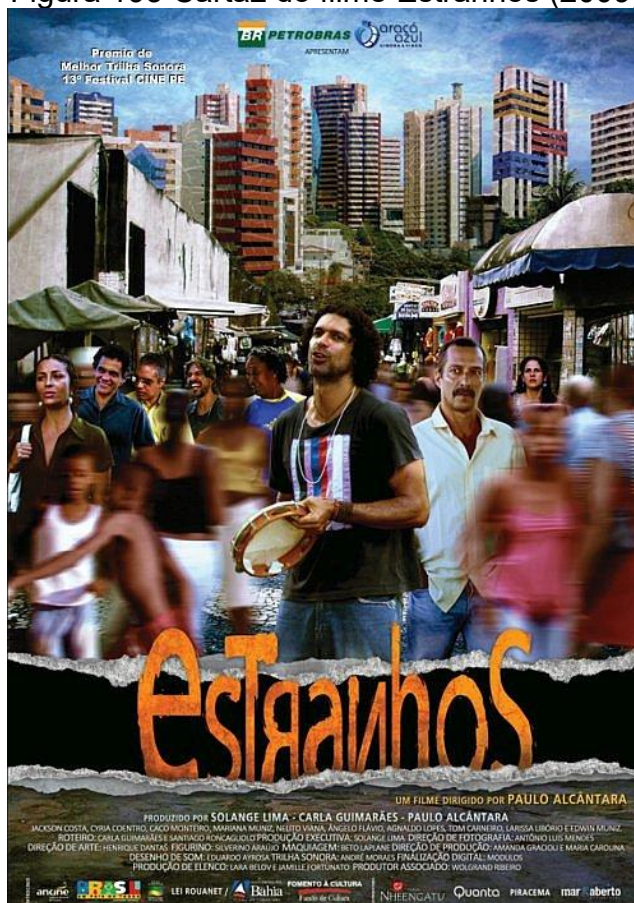
Finalmente, em muitos diálogos do filme existem referências à Cidade Alta: “aquela que fica em cima da outra”; onde moram os ricos; onde os turistas gastam muitos dólares. Desta forma, o desfecho do drama da menina mais velha, que torna a fugir para a Cidade Alta, procura deixar viva a esperança de melhorar de vida. É a mensagem do filme: “*Esses moços, pobres moços*”.

## 5.5 ESTRANHOS

### 5.5.1 Sobre o filme e o cineasta

Estranhos é um filme que narra a vida de pessoas que não se conhecem, mas tem em comum o ambiente em que transitam ou moram, o qual perpassa pela Cidade Baixa, Alagados, Avenida Sete e Praça da Piedade. “O filme é produzido pela Araça Azul. O roteiro foi escrito pela baiana Carla Guimarães a partir do conto Extraños, do peruano Santiago Roncagliolo – ambos radicados em Madri (ESP) -, o que faz desta uma história universal.”<sup>22</sup>

Figura 193 Cartaz do filme Estranhos (2009)



Fonte: <http://aracafilmes.com.br/estranhos/>

Sinopse: “o longa traz um cantor de rua, uma ex-prostituta e seu marido ciumento, dois ladrões, uma professora e duas crianças. Todos estranhos. Todos no

<sup>22</sup> <https://tabuleiroproducoes.wordpress.com/2010/01/07/estranhos/>

mesmo lugar. Cinco histórias que podem ser uma só: a busca daquilo que chamamos felicidade.”<sup>23</sup>

Direção: Paulo Alcântara

Produção executiva: Solange Lima

Direção de fotografia: Antônio Luis Mendes

Direção de arte: Henrique Dantas

Direção musical: André Moraes

Direção de produção: Amanda Gracioli e Maria Carolina

Direção de fotografia: Pedro Semanovschi

Direção de arte: Henrique Dantas.

Paulo Alcântara: Cineasta Baiano, é “mestre e doutorando pelo programa de pós-graduação em Cultura e Sociedade (IHAC/UFBA), onde desenvolve pesquisa sobre Produção Audiovisual. Possui graduação em Comunicação Social pela Universidade Católica do Salvador.”<sup>24</sup> Seu primeiro curta metragem foi *Lotação* em 2005, *Estranhos* é seu primeiro longa-metragem, premiado no Programa Petrobrás Cultural 2005. A pré-estreia do filme ocorreu no dia 2 de maio de 2009 na 13ª edição do festival de áudio visual de Pernambuco, Cine-PE. O filme foi “Co-produzido no Brasil e na Suíça.”<sup>25</sup> Em novembro de 2011, foi para a Espanha exibir o filme na *V Muestra de Cine Brasileño* do Novo Cine em Madrid.

No fotograma da figura 194 um doido dança na praça da Piedade ao som do pandeiro e música de Luís cuja letra diz o seguinte, “Cidade planta sentimentos raros, calor sem tamanho, povo no calvário, povo tão estranho”. Segundo Liliane de Jesus

O estranhamento constatado nesta fala de Luís se associa à falta de interação das pessoas na e com a cidade, aos muros impostos em um cotidiano de evitamento. Solidário com tal situação e dotado do sonho de ser cantor e poeta, o personagem frequenta a Piedade para mostrar seus versos e para ver e perceber a cidade. (JESUS, 2016, p.150)

<sup>23</sup> <https://www.ibahia.com/detalhe/noticia/filme-baiano-estranhos-sera-exibido-em-madrid/>

<sup>24</sup> <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do>

<sup>25</sup> <https://www.swissinfo.ch/por/cultura/filme-co-produzido-na-su%C3%AD%C3%A7a-tem-pr%C3%A9-estr%C3%A9ia-no-brasil/7396774>

Figura 194 Luís recita uma poesia doido dança



Fonte: Filme Estranhos, 2009

### 5.5.2 Elementos morfológicos

Salvador é uma cidade de muitas imagens e muitos símbolos, banhada pelo oceano Atlântico de um lado e a Baía de Todos os Santos do outro, se expande dos dois lados. Na orla Atlântica em sua maioria as casas de renda média a alta; na Baía de Todos os Santos, com seu lindo mar azul, uma maioria de casas pobres. A figura 195 mostra os fotogramas de passagens do filme pela Baía de Todos os Santos inclusive as palafitas.

Figura 195 Imagens ao longo da Baía de Todos os Santos



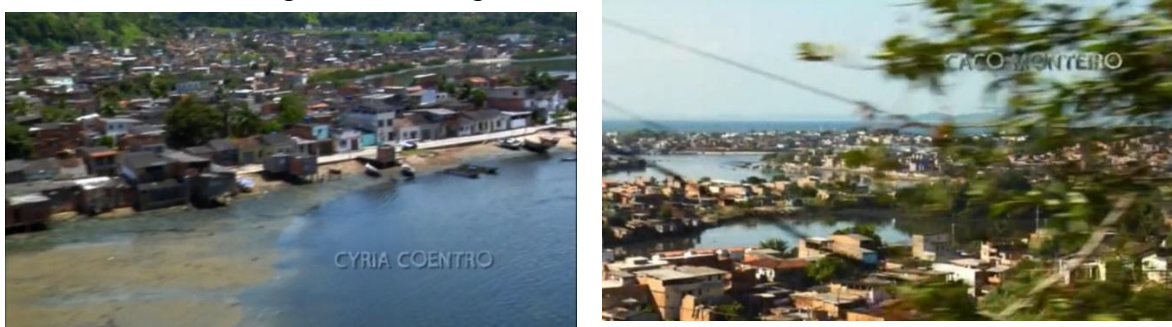
Fonte: Filme Estranhos, 2009

Ao longo do filme, imagens do Subúrbio Ferroviário, o Mercado Modelo e a Estação da Lapa, juntamente com as praças do Campo Grande e da Piedade.

Contudo, o sítio geográfico de Salvador é apresentado através das casas de palafitas na península de Itapagipe compõem o cenário.

A figura 196, os fotogramas apresentam a realidade das favelas do bairro de Alagados.

Figura 196 Imagens aéreas do Bairro de Alagados



Fonte: Filme Estranhos, 2009

A figura 197, ainda nas sequências iniciais, fotogramas com as casas de Palafitas.

Figura 197 Casas de Palafitas

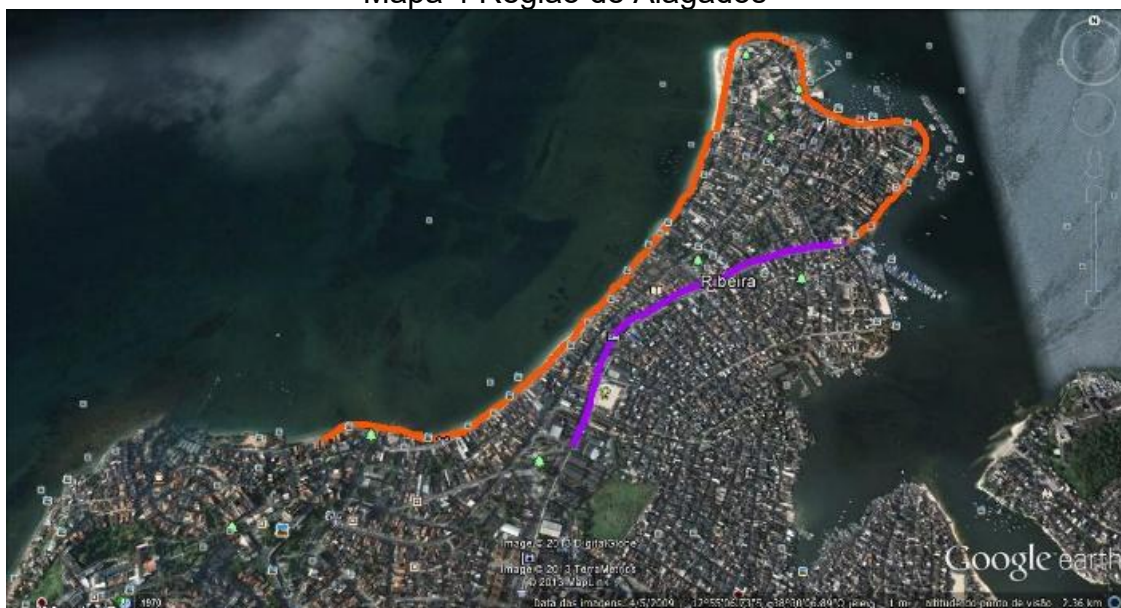


Fonte: Filme Estranhos, 2009

O Mapa 4 apresenta a região dos Alagados sendo que “a marcação cor de abóbora é o trecho com cais de contenção (Ribeira-Porta da Lenha). A marcação roxa era o trecho sem cais (Av. Porto dos Mastros)”.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> <http://salvadorhistoriacidadebaixa.blogspot.com/2013/08/alagados-de-itapagipe-60-anos.html>

Mapa 4 Região de Alagados



Fonte: <http://salvadorhistoriacidadebaixa.blogspot.com/2013/08/alagados-de-itapagipe-60-anos.html>

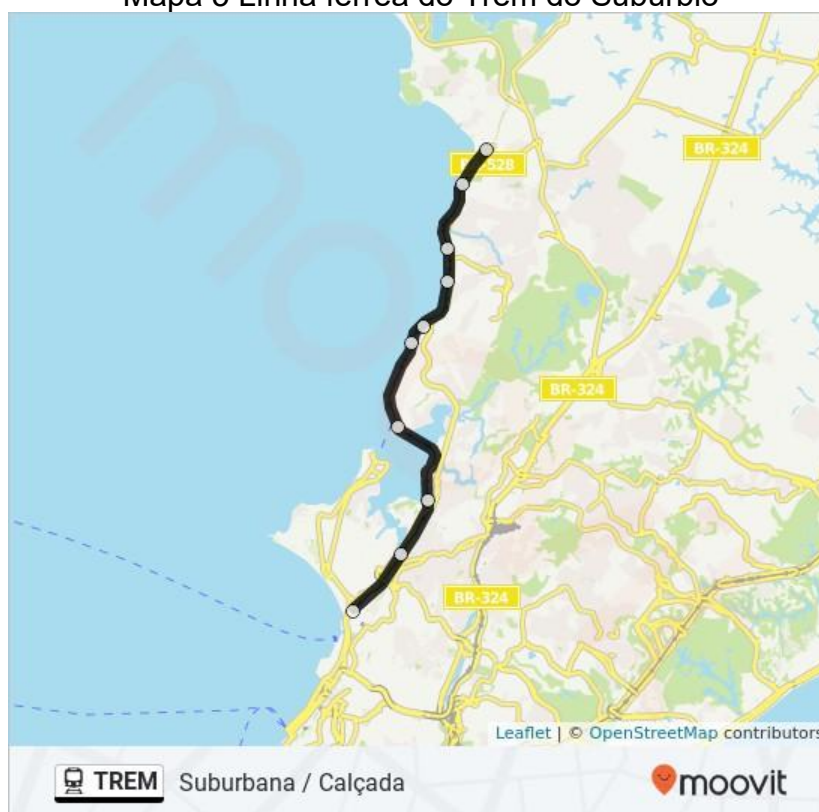
A seguir a história de como e quando se deu, o início da construção das casas de palafitas e o bairro de Alagados:

Os Alagados de Itapagipe tiveram início em 1953. Àquele tempo, a Rua Domingos Rabelo, hoje Av. Porto dos Mastros, era uma rua tranquila à beira da Enseada dos Tainheiros que caprichosamente chegava até ali. Era ou é o trecho entre o Largo do Papagaio e princípio da Ribeira. Desse ponto em diante até o Porto da Lenha o governo havia feito um cais de contenção. Esqueceu ou não quis fazê-lo no Porto dos Mastros, o que ensejou ou facilitou a invasão do seu espaço por milhares de pessoas com o fito de construir um sem número de palafitas.<sup>27</sup>

O sistema de trem do Subúrbio de Salvador foi inaugurado em 1860. Atualmente é administrado pela Companhia de Transportes do Estado da Bahia, possui um trajeto de 13,5 km, fazendo a ligação entre o bairro da Calçada e o Subúrbio Ferroviário. Como pode ser observado no mapa 5.

<sup>27</sup> <http://salvadorhistoriacidadebaixa.blogspot.com/2013/08/alagados-de-itapagipe-60-anos.html>

Mapa 5 Linha férrea do Trem do Subúrbio



Fonte: [https://moovitapp.com/index/pt-br/transporte\\_p%C3%BAblico-line-TREM-Salvador-1882-937807-619056-0](https://moovitapp.com/index/pt-br/transporte_p%C3%BAblico-line-TREM-Salvador-1882-937807-619056-0)

Nos seus 13,5 km, ele tem parada em 10 estações sendo a primeira a da Calçada na Cidade Baixa, seguido da estação Santa Luzia, Lobato, Almeida Brandão, Itacaranha, Escada, Periperi, Coutos, Paripe, e a última é a estação de Praia Grande.

Como o bairro de Alagados encontra-se no subúrbio, o trem do subúrbio aparece no filme conforme a figura 198 com os fotogramas do trem no trilho e o outro entrando no túnel pelo qual ele passa regularmente.

Figura 198 Trem do Subúrbio



Fonte: Filme Estranhos, 2009

Na figura 199, o fotograma dos personagens Luís, que sonha em ser cantor e apaixonou-se à primeira vista por Flor; ele conversa com seu amigo Tonho que vive de pequenos roubos. No fotograma seguinte, Luís está sozinho; nestes dois

momentos, no fundo do campo, a ponte São João que liga o Bairro de Plataforma a Lobato.

Figura 199 O bairro e a Ponte São João



Fonte: Filme Estranhos, 2009

A Cidade Baixa e a região do Subúrbio apesar de ser cenário para vários filmes no cinema baiano e ter suas belezas naturais, principalmente a área banhada pela Baía de Todos os Santos, é também sinônimo de pobreza, como pode ser visto no filme Estranhos. Em depoimento de Raimundo Pereira da Silva, liderança cultural do Lobato/ conjunto Joanes Leste, descreve a seguinte Salvador;

Eu sempre reclamo, tenho que ser honesto, porque a cidade em si, no centro, aonde passam os turistas, está tudo bonito maravilhoso. Mas dos lugares onde mora a população carente, os poderes públicos sempre se esquecem. Então eu acho que Salvador está indo de vento em popa, está com uma cara mais feliz, mais alegre, mas essa cara feliz e alegre ainda não veio para os bairros mais carentes.<sup>28</sup>

Além das palafitas, que representam uma triste realidade no bairro de Alagados a figuras 200, os fotogramas do filme, em que a pobreza é evidente, validam o depoimento anterior:

Figura 200 Imagens do subúrbio



Fonte: Filme Estranhos, 2009

<sup>28</sup> [http://www.culturatododia.salvador.ba.gov.br/vivendo-polo.php?cod\\_area=6&cod\\_polo=99](http://www.culturatododia.salvador.ba.gov.br/vivendo-polo.php?cod_area=6&cod_polo=99)

Segundo o olhar de Liliane Jesus essas imagens e outras apresentadas no filme mostram uma Salvador bem diferente da Cidade Alta.

As imagens urbanas mostram uma Salvador construída pela falta. Espaços estigmatizados, com construções irregulares, nas quais se destacam os blocos das pequenas casas erigidas de forma desordenada, moldam a paisagem carcomida pela miséria. Urbanização do sufoco e sufocante, em que as questões estéticas passam ao largo, diante da precariedade e incompletude das obras irregulares. É uma arquitetura de lajes, de casa pequenas que delimitam o panorama da pobreza e da penúria presentes no subúrbio. (JESUS, 2016, p. 226-227)

No próximo fotograma, na figura 201, Flor desce a escadaria para chegar na Estação da Lapa. Luís estava nesse momento na Estação da Lapa tocando com seu companheiro para conseguir dinheiro, ao vê-la começa a dançar e cantar em frente dela e depois a aborda e continua a segui-la até bem próximo da casa dela.

Figura 201 Luís aborda Flor na Estação da Lapa



Fonte: Filme Estranhos, 2009

Flor está passando pela floricultura no Largo 2 de Julho quando novamente aparece Luís e volta a fazer declarações de amor para ela. Flor sai correndo de Luís que não desiste e diz que vai salvá-la do marido.

Figura 202 Flor na Floricultura no largo



Fonte: Filme Estranhos, 2009

### 5.5.3 Elementos simbólicos

Salvador é uma cidade de muitas religiões e sincretismo religioso, nela se misturam igrejas evangélicas, católicas, candomblés, espíritas, budistas, messiânica entre outras. E os santos católicos em muitos momentos se misturam ou tem sua representatividade nos santos das religiões afrodescendentes. Podemos exemplificar com Yemanjá que na igreja Católica está associada à Nossa Senhora dos Navegantes e também a Nossa Senhora da Conceição.

Outro exemplo é a festa de Santa Bárbara que ocorre em Salvador no Pelourinho todo dia 04 de dezembro, seu dia, é um grande evento com missa e procissão na qual participam católicos e praticantes do candomblé, que é sincretizada como Iansã, Orixá. A figura 203 a procissão de Santa Bárbara. “A missa Campal é o principal momento da Festa de Santa Bárbara, reunindo milhares de fiéis que trazem pedidos, agradecimentos e presentes como flores, imagens e acarajés. O sincretismo religioso é uma das principais características da devoção à Santa.”<sup>29</sup>

Figura 203 Procissão de Santa Barbara no Pelourinho Salvador (BA) 2018



Fonte:<http://www.centrodeculturas.ba.gov.br/2018/11/16632/Festa-de-Santa-Barbara-mantem-tradicao-secular-no-Pelourinho.html>

A imagem 204 apresentadas a seguir são fotogramas do filme com imagens de Orixás, os colares de contas usados pelas baianas e mães de Santo. Lojas iguais a essa são muito comuns no largo da Igreja do Bonfim. E o próximo é de Valmir, o

---

<sup>29</sup><http://www.centrodeculturas.ba.gov.br/2018/11/16632/Festa-de-Santa-Barbara-mantem-tradicao-secular-no-Pelourinho.html>

esposo ciumento, e sua esposa Flor, eles encontram-se na loja dele a qual vende imagens de Santos.

Figura 204 Imagens de Orixás, colares e loja que vende imagens



Fonte: Filme Estranhos, 2009

Luís após andar atrás de Rosa, até bem próximo da casa dela, recebe um fora dela e sai caminhando para retornar para casa; nesse momento, Amparo a professorinha que também reside na mesma rua de Rosa, passa por ele e diz para que tome cuidado com o brutamonte que é o marido de Flor. Luís fez um acordo com Amparo, a professorinha, para poder ficar vigiando a casa de Flor pela janela da casa dela.

Figura 205 Luís caminhando



Fonte: Filme Estranhos, 2009

A presença das pessoas que compõem o mercado informal também faz parte da análise fílmica dos personagens, seja Luís com seus bicos, seja o vendedor de

bala, nas ruas ou dentro dos ônibus, praças ou estações, com essa caixinha vendendo balas ou cigarros. Nesse momento esse vendedor encontra-se na mesma cena em que Luís está cantando com seu companheiro.

Figura 206 Ambulante



Fonte: Filme Estranhos, 2009

#### 5.5.4 Um olhar de Estranhos para Salvador

Salvador é uma cidade que tem sua legibilidade em alguns de seus marcos, o principal é o Elevador Lacerda, que também está presente nesse filme. Na Cidade Baixa, cenário do filme, três marcos principais de Salvador - Mercado Modelo; Elevador Lacerda; Igreja do Senhor do Bonfim – fazem parte do cenário; o outro marco da cidade, a Praça Castro Alves, fica na Cidade Alta.

O Elevador Lacerda do fotograma da figura 207 aparece com um enquadramento diferente do que costuma-se ser visualizado nas fotos turísticas: de baixo para cima, fora do enquadramento, a noite, com uma iluminação (estourada).

Figura 207 Elevador Lacerda



Fonte: Filme Estranhos, 2009

No filme, a cidade de Salvador estava iluminada para as festas do final do ano; na figura 208, a seguir, a praça Castro Alves, no entardecer com os enfeites de natal. Nesta época, os enfeites são instalados do Campo Grande até a Praça da Sé:

Figura 208 Praça Castro Alves



Fonte: Filme Estranhos, 2009

Luís e seu parceiro musical mais uma vez estão cantando e tocando para conseguir algum dinheiro, dessa vez eles encontram-se na Praça do Campo Grande.

Figura 209 Praça Campo Grande



Fonte: Filme Estranhos, 2009

## 5.6 TRAMPOLIM DO FORTE

### 5.6.1. O Filme, o cineasta

O Trampolim do Forte é um mágico local onde, através dos saltos, Deo e Felizardo buscam a força necessária para enfrentar a dura realidade. “**Trampolim do Forte** foi exibido nos festivais de cinema brasileiro de Los Angeles, Montreal, Lisboa, Toronto e Israel, além de ser exibido na competição oficial do Festival do Rio em 2010.”<sup>30</sup>

Figura 210 Cartaz Trampolim do Forte 2010



Fonte: <http://itaucinemas.com.br/filme/trampolim-do-forte>

**Sinopse:** Felizardo e Déo são dois garotos pobres que moram em Salvador. Felizardo ganha a vida vendendo picolés para ajudar sua mãe. Os dois sonham com uma vida melhor, e enquanto andam nas ruas, conhecem propostas de trabalho ilegal, Déo é apaixonado pela bela Tetéia. Tem também o perigoso Tadeu, o Rei das Criancinhas. Para escapar da dura realidade, o maior prazer de Felizardo e Déo é pular de trampolim.

Direção: João Rodrigo Mattos

Roteiro: João Rodrigo Mattos

Direção de fotografia: Pedro Semanovschi

Direção de arte: Henrique Dantas

<sup>30</sup> <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-200274/curiosidades/>

João Rodrigo de Mattos: Cineasta Baiano tem 45 anos, fez seu primeiro longa-metragem foi um documentário, em 2006. Em reportagem ao Jornal a Tarde no ano do lançamento do seu filme a reportagem tem como título uma ótima definição do filme “João Rodrigo Mattos, o criador de ideias com imagens.” Por volta do lançamento de Trampolim do Forte na reportagem “A obra fez carreiras em festivais, circulou pelo mundo em festivais, mas não conseguiu espaço nas salas comerciais, esbarando no gargalo da distribuição.”<sup>31</sup> Três anos depois de finalizado, conseguiu lançar o filme Trampolim do Forte, seu segundo longa-metragem, em 2013.

A estrutura do plano ilustrado na Figura 211 a seguir repete-se várias vezes no filme: os dois amigos se preparam para pular no Trampolim:

Figura 211 Téo e Feliz no trampolim



Fonte: Filme Trampolim do Forte, 2010

Da mesma forma, alguns fotogramas dos saltos mortais de Felizardo se repetem várias vezes: o desafio dos “saltos mortais”.

Figura 212 Felizardo em saltos do Trampolim



Fonte: Filme Trampolim do Forte, 2010

---

<sup>31</sup><https://atarde.uol.com.br/cinema/noticias/1549258-joao-rodrigo-mattos-o-criador-de-ideias-com-imagens>

### 5.6.2 Elementos morfológicos

Sítio geográfico: Ao longo do filme, a imagem de algumas ruas do Pelourinho, da Barroquinha, Mercado Modelo, mas o que mais se identifica no filme é a região do Porto da Barra.

A figura 213 a seguir apresenta o fotograma com a balaustrada do Porto da Barra, onde pode ser observado que para se chegar na areia é necessário descer uma rampa; na areia, sob um guarda sol encontra-se a baiana de acarajé presente em todas as praias de Salvador:

Figura 213 Porto da Barra



Fonte: Filme Trampolim do Forte, 2010

A praia do Porto da Barra tem um mar calmo de baía, exatamente como foi apresentado no fotograma; o qual representa exatamente o movimento e a quantidade de pessoas que são atraídas pela beleza dessa praia, turistas estrangeiros ou não, moradores do bairro. A praia é movimentada de domingo a domingo.

Figura 214 Praia do Porto da Barra



Fonte: Filme Trampolim do Forte, 2010

No fotograma apresentado na figura 215, o personagem Feliz, com sua caixa de picolé, anda pelo calçadão ao lado da balaustrada e a vista da praia; no fundo do campo, o Forte de Santa Maria:

Figura 215 Felizardo com sua caixa de picolé



Fonte: Filme Trampolim do Forte, 2010

O forte de Santa Maria erguido inicialmente em 1614, junto com o Forte São Diogo e o Forte Santo Antônio da Barra formavam a defesa de Salvador; o forte foi reformado entre 1625 e 1627.

Figura 216 Forte de Santa Maria



Fonte:[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/54/Salvador\\_Bahia\\_porto\\_da\\_barra\\_forte\\_2.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/54/Salvador_Bahia_porto_da_barra_forte_2.jpg)

A figura 217 a seguir dois fotogramas com a praia do Porto da Barra sempre cheia com muita gente no seu curto espaço de areia entre o mar e o calçadão, ou dentro da água.

Figura 217 Praia do Farol da Barra



Fonte: Filme Trampolim do Forte, 2010

Na figura 218 o fotograma com a praia da Barra ao entardecer com a rampa com acesso para o Grande Hotel da Barra e uma rua sem saída que segue até o late Clube.

Figura 218 Praia do Porto da Barra



Fonte: Filme Trampolim do Forte, 2010

### 5.6.3 Elementos simbólicos

O primeiro pulo de Déo no filme ao descobrir que a mãe foi embora e deixou ele com o padrasto está no fotograma da figura 219; no outro fotograma, a lancha que faz a travessia Salvador Mar Grande, onde provavelmente a mãe dele encontra-se.

Figura 219 Déo pulando do Trampolim e a Travessia Salvador Mar Grande



Fonte: Filme Trampolim do Forte, 2010

A figura 220 apresenta um fotograma com a Estação da Lapa:

Figura 220 Estação da Lapa



Fonte: Filme Trampolim do Forte, 2010

No fotograma da figura 221 o menino de rua que acabou de assaltar Feliz é perseguido pelo policial e abordado no beco, ao fundo a baía de Todos os Santos e esse policial após atacar o menino ainda fica com o dinheiro dele.

Figura 221 Menino de rua sendo atacado por policial



Fonte: Filme Trampolim do Forte, 2010

No fotograma na figura 222 as meninas encontram-se encostadas na balaustrada do Porto da Barra, durante o filme recebem várias propostas tentadoras para irem para Europa.

Figura 222 As Meninas



Fonte: Filme Trampolim do Forte, 2010

Na realidade, estas meninas são garotas de programa, reproduzindo uma situação na qual garotas menores de idade são seduzidas por propostas de mudar de continente. O risco envolvido nestas propostas, isto é, continuarem como prostitutas em outros países, foi analisado da pela pesquisadora Liliane Vasconcelos de Jesus.

A diversidade de pessoas e culturas presentes no Porto da Barra fertiliza de diferentes maneiras o convívio existente no local. A partilha com o espectador desse sítio de vícios e obscenidades se coaduna com a retratação do lugar como esfera da liberdade de censuras, principalmente quando há turistas entre os atores envolvidos. São pessoas, em sua maioria homens, que buscam acessar a cidade pela via do turismo sexual de menores. (JESUS, 2016, p. 207)

No fotograma da figura 223 os meninos dançam embalados no som do carrinho de café; momentos depois, todos percebem um menino chorando e quando Feliz olha reconhece que é o menino que roubou ele e saem todos correndo na sua direção:

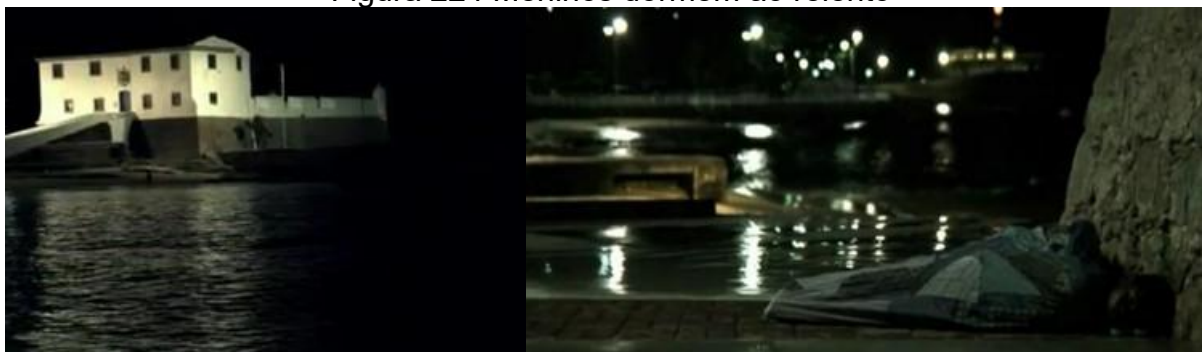
Figura 223 Meninos se encontram no Trampolim



Fonte: Filme Trampolim do Forte, 2010

O menino Déo, desde que fugiu de casa no dia em que sua mãe foi embora, passa a se abrigar durante a noite no Forte de Santa Maria. A Figura 224 apresenta dois fotogramas, sendo um com Forte e o outro com os meninos Déo e Feliz dormindo; sendo que Feliz esta dormindo pela primeira vez fugindo da sua mãe.

Figura 224 Meninos dormem ao relento



Fonte: Filme Trampolim do Forte, 2010

Na figura 225 a seguir o fotograma do Hospital da Universidade Federal da Bahia onde a namoradina de Déo, Teteia, de apenas 12 anos, foi internada em coma após ser atacada por Tadeu - o terror das prostitutas e travestis do Porto da Barra.

Figura 225 Hospital Universitário da Bahia Salvador (BA) 2010



Fonte: Filme Trampolim do Forte, 2010

Déo fica revoltado, com o acontece com Teteia e quer de qualquer maneira descobrir quem é Tadeu para poder matá-lo. Na figura 226 o fotograma em que Déo e Feliz conversam para montar um plano; no outro fotograma eles conversam com o travesti Fã Clube que resolve ajudar no plano, pois “esse Tadeu” está atrapalhando o ponto deles.

Figura 226 Déo bolando plano para matar Tadeu



Fonte: Filme Trampolim do Forte, 2010

Na figura 227, a beleza do Pôr do Sol vista a partir do Porto da Barra, um dos mais lindos de Salvador tendo a Baía de Todos os Santos como cenário. É comum as pessoas irem para o Farol da Barra somente para ficarem apreciando o pôr do Sol:

Figura 227 Pôr do Sol no Porto da Barra



Fonte: Filme Trampolim do Forte, 2010

Feliz chega ao Trampolim e oferece picolé de graça para todos os meninos que estavam tomando banho, no próximo fotograma os meninos sobem para pegar os picolés que Feliz oferece.

Figura 228 Feliz no Trampolim no mar da Baía de Todos os Santos



Fonte: Filme Trampolim do Forte, 2010

Tadeu, o terror da Barra, ataca mais uma vez; dessa vez ele ataca Teteia e no momento do ataque Déo que já estava em busca dele escuta um barulho e atira; ele salva a menina e posteriormente a polícia prende Tadeu.

Na fuga ele vai para casa pegar algumas coisas para fugir; lá, encontra sua mãe que tinha voltado para lhe buscar. Nos fotogramas da figura 229, Déo está com sua mãe indo embora na lancha da travessia Salvador Mar Grande.

Figura 229 Travessia na lancha



Fonte: Filme Trampolim do Forte, 2010

#### 5.6.4 Um olhar de Trampolim do Forte para Salvador

A região da Cidade Baixa está bastante legível e pode ser facilmente identificada ao longo do filme, nas locações, principalmente porque nessa área, existe pelo menos três marcos de Salvador, Mercado Modelo; Elevador Lacerda; Igreja do Senhor do Bonfim. E o Elevador Lacerda e o Mercado Modelo aparecem em vários fotogramas. A primeira vez no filme que aparece o Elevador Lacerda e o mercado

modelo é no fotograma na figura 230 e o segundo fotograma já no final do filme quando a travesti Fã Clube negocia a arma para Déo, que pretende matar o Tadeu.

Figura 230 Mercado Modelo e Elevador Lacerda



Fonte: Filme Trampolim do Forte, 2010

No fotograma apresentado na figura 231, Feliz encontra-se na Praça Castro Alves local em que a cidade também é legível. Salvador é vista na Praça Castro Alves onde acontecia o carnaval e ainda hoje é onde fecha o carnaval de Salvador. Nesse momento Feliz está com sua caixa de picolé e será atacado pelos três meninos que estão vindo e irão roubar o dinheiro de suas vendas nesse dia:

Figura 231 Praça Castro Alves



Fonte: Filme Trampolim do Forte, 2010

No fotograma apresentado na figura 232, a Praça do Campo Grande, com pessoas sentadas, um ambulante vendendo balas e um gari varrendo a rua. É uma praça que é muito visitada, principalmente no natal, quando é instalada uma iluminação especial:

O Largo do Campo Grande, também conhecido como Praça 2 de Julho, é do início do século XIX e sofreu uma série de transformações urbanas no decorrer da sua história. Um belo parque e um excelente espaço de lazer, com monumentos e prédios históricos em volta. Fica em um dinâmico centro

Cultural onde estão instituições como o Teatro Castro Alves (TCA), O Teatro Vila Velha, o Palácio da Aclamação, [...] e o Instituto Feminino da Bahia nas suas proximidades.<sup>32</sup>

Figura 232 Praça do Campo Grande



Fonte: Filme Trampolim do Forte, 2010

Outro fotograma no qual a legibilidade da cidade fica claro é o personagem que sai vendendo seu café no seu carrinho com música. Esses carrinhos são famosos em Salvador.

Os famosos carrinhos são feitos de madeira e comandados por uma guia de direção. As garras térmicas dividem o espaço com poderosas caixas de som, que dão um ar de trio elétrico ao tradicional carrinho de café. Sempre entoando o hit do momento e todo o colorido que estampa as ruas de Salvador. Mesmo sendo parte importante do patrimônio cultural da cidade não existe um reconhecimento. [...] Para o morador do Santo Antônio, esses personagens dão vida e identidade à cidade.<sup>33</sup>

Figura 233 Carrinho de Café



Fonte: Filme Trampolim do Forte, 2010

<sup>32</sup> <https://www.salvadordabahia.com/experiencias/largo-do-campo-grande/>

<sup>33</sup> <http://www.abi-bahia.org.br/patrimonio-em-movimento-abi-recebe-dissertacao-sobre-carrinhos-de-cafe-em-salvador/>

Mais uma vez a cidade sendo legitimada nas cenas do filme nesse momento o fotograma da figura 234, apresenta o Mercado Modelo; ao fundo, a bacia de atracação da Bahia Marina e o Terminal Náutico da Bahia.

Figura 234 Mercado Modelo



Fonte: Filme Trampolim do Forte, 2010

Na figura 235 o fotograma apresenta os meninos no calçadão da Barra caminhando do lado da balaustrada, com uma caixa de tênis na sacola, escondendo a arma calibre 38 que conseguiram comprar com a ajuda da travesti Fã Clube. Ao fundo o Farol da Barra.

Figura 235 Meninos no calçadão da Barra e o Farol da Barra



Fonte: Filme Trampolim do Forte, 2010

Os portugueses aportaram na Barra. [...] Era dia de Todos os Santos e batizaram, com esse nome, a grande baía. [...] Esse local, que marca a entrada da Baía de Todos os Santos, ficou conhecido como a Ponta do Padrão e, depois, Ponta de Santo Antônio. Nele foi construído o Forte Santo Antônio da Barra (século 16) e, em seu interior, um farol (século 17).<sup>34</sup>

A baiana de Acarajé é outro símbolo de legibilidade da cidade de Salvador. No fotograma da figura 236, Déo e Feliz conversam com a baiana de Acarajé, mãe de Teteia, a qual diz a eles que ela ainda está em coma; pede para que eles apareçam para visitá-la. Depois oferece alguns acarajés para eles apesar de que já estarem frio.

Figura 236 Baiana de Acarajé



Fonte: Filme Trampolim do Forte, 2010

---

<sup>34</sup> <http://www.bahia-turismo.com/salvador/barra/farol.htm>

## 5.7 JARDIM DAS FOLHAS SAGRADAS (2011):

### 5.7.1 Sobre o filme e o cineasta

O filme *Jardim das Folhas sagradas*, do diretor baiano Pola Ribeiro, discute várias temáticas contemporâneas. A respeito desta temática “plural”, o professor e crítico André Setaro apresentou uma listagem dos temas que foram abordados neste filme<sup>35</sup>:

[...] a questão ambiental (as folhas e, principalmente, o verde, muito mais que um símbolo assume a dimensão de uma proposição), a intolerância religiosa (o candomblé como manifestação autêntica da cultura negra), o preconceito racial (a posição do negro na sociedade brasileira), e um brado retumbante contra a matança de animais em liturgias religiosas e, ainda, a questão da identidade do homem negro e sua necessidade de uma adequação num meio social que ainda revela preconceitos e animosidades.

No início do filme, ainda na apresentação das empresas patrocinadoras, há uma dedicatória ao pesquisador Agenor Miranda Rocha, autor do livro *As nações Kêtu: origens, ritos e crenças: os candomblés antigos do Rio de Janeiro*. Em seguida, este pesquisador, em rápido depoimento, confirma a expressão “brado retumbante” destacada na citação do Prof. André Setaro: “todo mundo sabe que eu não sou um admirador de matança, eu sou das folhas.” De resume, assume-se que a questão da matança de animais, presente na religião, será introduzida como um elemento narrativo.

O fio condutor desta “temática plural”, conforme denominada por Setaro, será o conflito interno vivenciado por Bonfim (Antônio Godi), personagem principal, o qual encontra-se dividido entre continuar sua carreira profissional, como gerente da área de informática de um banco, ou assumir a responsabilidade de “cumprir o que trouxe de nascença”. Após o depoimento do pesquisador, o personagem principal é apresentado andando em um dos Shopping’s de Salvador, pensativo, movimenta-se em um ambiente emoldurado pelo branco. A Figura X, a seguir, representa a tensão que envolvia o personagem, que se encontrava em um momento de definição e decisão pessoal:

---

<sup>35</sup> Disponível: (<http://setaroblog.blogspot.com.br/2011/11/ojardim-das-folhas-sagradas-primeiro.html>). Acessado em: 19 dez. 2014

Figura 237 Bonfim, diante de dois caminhos



Fonte: Filme “Jardim das folhas sagradas, 2011

Na abertura do filme, a voz de Maria Betânia, com firmeza, sem pressa, pronuncia os versos da música “Salve as folhas” de Gerônimo e Ildásio Tavares. A evolução lenta e a força dos versos, delineiam a atmosfera do filme:

Cosi euê  
Cosi orixá  
Euê ô  
Euê ô orixá

Sem folha não tem sonho  
Sem folha não tem vida  
Sem folha não tem nada

Quem é você e o que faz por aqui

Eu guardo a luz das estrelas  
A alma de cada folha  
Sou Aroni (2 vezes)

Cosi euê  
Cosi orixá  
Euê ô  
Euê ô orixá

(GERÔNIMO, ILDASIO TAVARES, “Salve as folhas”).

Um dos versos desta música, “sem folha não têm vida”, resume a mensagem de respeito defendida no filme, uma mensagem que é repetida continuamente na fala do personagem Martiniano (Harildo Deda), o mentor espiritual de Bonfim. O cartaz do

filme, ilustrado na Figura 238, a seguir, apresenta o personagem principal caminhando no meio da mata com uma sacola cheia de folhas sagradas que dão nome ao filme.

Figura 238 Cartaz do filme Jardim das Folhas Sagradas



Fonte: <http://aracafilmes.com.br/portfoli/jardim-das-folhas-sagradas/>

Numa bonita composição, com os raios de luz incidindo sobre a neblina matinal, o cartaz lança uma mensagem de integração com a natureza, e reforça o simbolismo do espaço da mata como um local sagrado. No centro do quadro, Bonfim, com cabelo rastafári, sem camisa, e com uma calça branca, resgata a figura mítica do capoeirista; realizada nas primeiras horas da manhã, a coleta das folhas sagradas que serão utilizadas no culto religioso aos Orixás constitui-se num delicado ritual a ser cumprido por um sacerdote. Esse ritual no “espaço-mato”, conforme Rego (2006, p. 38) “é de livre acesso ao sacerdote de Ossain - Babalossain, especialista das ervas, responsável pela sua coleta e encaminhamento para elaboração e posterior utilização”.

### 5.7.2 Locações, percursos e pontos de referência

A Salvador moderna e metropolitana, o shopping, o deslocamento em automóveis, a disposição dos computadores no escritório, são elementos conduzidos pela lógica da produção capitalista. Em contraponto, no espaço histórico, a narrativa

fílmica flui naturalmente, conduzida pela convivência com a natureza, e com as obrigações religiosas. É transmitida uma sensação de paz e tranquilidade, em um ambiente comunitário, no qual os hábitos e costumes seguem o ritmo da natureza;

Ao longo da narrativa são registrados os laços de solidariedade e a convivência comunitária que envolve o cotidiano no espaço do terreiro. Nas idas e vindas do personagem Bonfim, a composição do cenário envolve atividades domésticas, tais como lavar e colocar as roupas para secar, preparo das refeições, etc.

Figura 239 A e B Cotidiano comunitário no terreiro



Fonte: Filme “Jardim das folhas sagradas, 2011

O espaço “urbano”, conforme Rego (2006, p. 38) “contém as edificações, cujo número pode variar muito. Quatro tipos de construções ou espaços devem estar presentes: os Ilê-Orixá, os Ilê-Axé, a casa ou espaço para o culto público e as casas de moradia”; o registro desta disposição espacial é muito valorizado nas sequências que envolvem o personagem principal no ambiente sagrado.

Figura 240 Disposição espacial das casas



Fonte: Filme “Jardim das folhas sagradas, 2011

Na narrativa fílmica, após esta panorâmica do espaço “urbano” do terreiro, um corte entre dois planos curtos, ilustrado na Figura a seguir, caracteriza a ruptura entre os ambientes nos quais o personagem convive. Bonfim entra no carro, com um vestuário padrão de escritório, e o carro sai para o trabalho; a sequência destaca a localização do terreiro em uma área urbana, e o contraste entre a disposição espacial da ocupação do terreiro (similar ao rural) e o adensamento urbano da vizinhança:

Figura 241 Contraposição entre o espaço religioso e o espaço urbano



Fonte: Filme “Jardim das folhas sagradas, 2011

No percurso de Bonfim entre o Terreiro de Martiniano para o escritório no qual trabalha, Bonfim transita pela Avenida “Bonocô” (Av. Mario Leal Ferreira), no sentido Brotas – Shopping Iguatemi. Neste percurso são apresentadas várias tomadas da via elevada do metrô de Salvador, construída ao longo desta avenida. A presença desta via no quadro torna o percurso perfeitamente identificável para o morador da cidade:

Figura 242 A e B Percurso Terreiro -escritório, avenida “Bonocô”



Fonte: Filme “Jardim das folhas sagradas, 2011

Neste percurso, ao invés do som da mata que está presente no ambiente do terreiro, há uma chamada no celular, o símbolo inseparável da vida nas grandes cidades; destaque-se que, o celular não estava guardado, e sim “de prontidão”, no banco do “carona”. Em um determinado ponto do percurso, o carro para em uma sinaleira. A câmera baixa focaliza os pés descalços de meninos que se movimentam

entre os carros parados. A montagem com uma sequência de planos rápidos, interliga planos compostos pelos pés descalços com o deslocamento de um vulto que passa rápido ao lado da janela do motorista; este vulto surge como um fantasma ameaçador lançando água no para brisa do carro. Em seguida, um plano com as fachadas contemporâneas dos edifícios comerciais. Nesta sequência curta, projetada na “tela” do para-brisa, o que está sendo mostrado é a imagem de uma Salvador periférica “colada” a uma imagem da Salvador metropolitana,

Figura 243 A e B Salvador metropolitana e periférica



Fonte: Filme “Jardim das folhas sagradas, 2011

Ao procurar um terreno para implantar o terreiro, Bonfim percorre a pé, uma Salvador periférica, densamente povoada, com ruas enladeiradas e habitações populares, conforme ilustrado na figura , a seguir:

Figura 244 A e B Salvador periférica



Fonte: Filme “Jardim das folhas sagradas, 2011

Esta Salvador Periférica continua presente ao longo desta parte da narrativa. Não são representados elementos morfológicos ou pontos de referência que possam identificar as áreas percorridas na ação de procura. No momento de reconhecimento do terreno, e após a implantação, a presença da via elevada do metrô

Figura 245 A e B Localização filmica do terreiro



Fonte: Filme “Jardim das folhas sagradas”, 2011

No final do filme, a representação da Salvador metropolitana faz-se presente, no percurso de Bonfim, no Metrô de Salvador. Esta importante obra de infra estrutura levou 14 anos para ser construída, sendo que o Trecho 1, com 5,6Km, que interliga as estações Acesso Norte e Campo da Pólvora, foi inaugurado em 11 de junho de 2014. O primeiro teste oficial foi em 22 dezembro de 2011, com a presença do Prefeito de Salvador. Observe-se que esta data é posterior ao lançamento do filme. Conforme depoimento do diretor Pola Ribeiro, “Para prezar a ficção, precisou até fazer andar o metrô de Salvador através de computação gráfica, projeto que, na realidade, está em obras há onze anos”<sup>36</sup>.

Em complemento, a Estação Bonocô, visualizada de forma objetiva em um dos planos deste percurso, foi inaugurada em 13 de novembro de 2015; trata-se de uma estação moderna, suspensa, com o uso de estrutura metálica, pilares de concreto e paredes envidraçadas.

Figura 246 A e B A participação do Metrô



Fonte: Filme “Jardim das folhas sagradas”, 2011

<sup>36</sup> **DOURADO, Tatiana Maria. Pola Ribeiro estreia primeiro longa 'O Jardim das Folhas Sagradas**. 5 nov. 2011. Disponível em: <http://g1.globo.com/bahia/noticia/2011/11/pola-ribeiro-estrela-primeiro-longa-o-jardim-das-folhas-sagradas.html>. Acesso em: 17 ago. 2019.

Na parte final do filme, há uma panorâmica lenta que enquadra o espaço historicamente ocupado pelo Dique do Tororó. Construído no século XVII, com a função de proteger militarmente o Centro Histórico da cidade, o Dique foi continuamente aterrado com a expansão da cidade.

Figura 247 O Dique do Tororó e a antiga Fonte Nova



Fonte: Filme Jardim das folhas sagradas, 2011

No primeiro plano do quadro, destaca-se a via elevada do Metrô, com o trem em movimento; em segundo plano, o antigo estádio da Fonte Nova, implodido em 29 de agosto de 2010; junto ao Estádio, a cúpula branca do Ginásio de Esportes Antônio Balbino (Balbininho). Somente no fundo do quadro, `a esquerda, pode-se visualizar uma mancha verde que corresponde à parte remanescente do Dique do Tororó. Trata-se de um lugar com um forte simbolismo para o Povo de Santo. Por este motivo, estão dispostas no espelho d'água do Dique oito grandes esculturas do escultor Tatti Moreno, representando os Orixás: Oxum, Ogum, Oxóssi, Xangô, Oxalá, Iemanjá, nanã e Iansã.

### 5.7.3 Elementos simbólicos

No terreiro representado na narrativa há uma integração completa entre o espaço de mato e o espaço construído. A árvore sagrada irrompe do espaço religioso, conforme ilustrado na figura a seguir:

Figura 248 Árvore sagrada e edificação



Fonte: Filme “Jardim das folhas sagradas”, 2011

O filme dedica um cuidado especial à simbologia associada ao orixá Ossain. A apresentação dos créditos, durante os créditos, conforme ilustrado na Figura 249 A, assistimos ao processo de fabricação do símbolo deste Orixá: uma haste ferro com sete pontas em uma das extremidades, todas direcionadas para o alto. No ambiente fílmico, após a implantação do terreiro, este símbolo foi posicionado na entrada, conforme ilustrado na Figura 249 B;

Figura 249 A e B Símbolo do Orixá Ossain



Fonte: Filme “Jardim das folhas sagradas”, 2011

Ao longo da narrativa, surgem outros elementos simbólicos, todos eles inseridos na parte dramática. Na Figura 250 a Mãe de Santo joga os búzios para ajudar ao personagem Bonfim. Pelo detalhe observa-se que a consulta foi realizada com 16 búzios, sendo que uma parte caiu com a abertura para cima, e outra parte caiu fechado. A interpretação da orientação dependerá da distribuição aberto/fechado, e do arranjo dos búzios após o lançamento, haverá a interpretação sobre o papel do Orixá naquela questão específica. O Fotograma apresentado na Figura 251, nos primeiros momentos do filme, registra a confecção de um colar de contas, na cor verde, que corresponde ao Orixá Ossain.

Figura 250 Jogo de Búzios



Figura 251 Confeção do colar de contas



Fonte: Filme “Jardim das folhas sagradas”, 2011

O Fotograma apresentado na Figura 252 registra a realização do sacrifício de um animal para “reforçar a terra, orientado por Martiniano. A sequência ilustrada na Figura 253 registra o ritual do banho de folhas, desde as fases preparatórias, incluindo a liturgia gestual da sua execução.

Figura 252 Sacrifício do animal



Figura 253 Banho de folhas



Fonte: Filme “Jardim das folhas sagradas”, 2011

### 5.7.4 Um olhar para a intolerância religiosa

Uma das propostas do filme é constituir-se em um elemento contra a intolerância religiosa. Logo no início, esta intolerância se manifesta nas conversas entre Ângela (Evelin Buchequer), esposa de Bonfim, e suas amigas evangélicas. Também, nos diálogos do casal, a esposa sempre convidava Bonfim para participar do culto.

Contudo, a intolerância religiosa denunciada pelo filme se manifesta de forma mais agressiva na sequência de reconhecimento do terreno para implantação do novo terreiro. Os vizinhos, evangélicos em sua maioria, rejeitam a presença do terreiro. A denúncia presente na narrativa dramática está compatível com o aumento nos números de ocorrências envolvendo ataques à terreiros de candomblé, em Salvador. Na Figura 254, um motorista lê um exemplar do jornal *A Tarde*, com a manchete

Figura 254 Manchete de jornal: realidade ou ficção?



Fonte: Filme “Jardim das folhas sagradas”, 2011

Há uma disputa pela posse do terreno entre o terreiro e seu entorno sagrado, e a especulação imobiliária que avança junto com a expansão urbana da cidade de Salvador (BA). As Figuras 255 A e B apresentam dois momentos do embate pela posse do terreno: de um lado, uma passeata busca sensibilizar a população para a importância da preservação dos espaços religiosos; no outro lado, a arma da especulação imobiliária – o oficial de justiça entrega a ordem judicial de reintegração da posse:

Figura 255 A e B Mobilização popular x ordem judicial



Fonte: Filme “Jardim das folhas sagradas”, 2011

O ambiente de tensão na disputa pela posse do terreno atinge seu clímax, com um ato de violência: o incêndio do terreiro, um recurso comumente utilizado contra comunidades remanescentes de antigos quilombos;

Figura 256 A e B A violência do poder



Fonte: Filme “Jardim das folhas sagradas”, 2011

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As palavras introdutórias a este trabalho renderam uma homenagem ao personagem Marco Polo, do escritor Ítalo Calvino. Aparentemente uma contradição, iniciar o relato sobre uma cidade com o discurso de um viajante. Contudo, para descrever a força sedutora de uma cidade, o escritor recorreu a um desejo, a uma imagem presente na memória de um homem cujo ofício o obrigava a cavalgar.

Estas imagens urbanas compõem-se de elementos morfológicos e simbólicos. Buscou-se discutir e analisar os principais elementos a partir dos trabalhos de Lynch, Del Rio, Lamas e Heliodoro Sampaio. Estes elementos - percursos, limites, bairros, cruzamentos, e elementos marcantes- foram utilizados na análise fílmica das imagens cinematográficas produzidas sobre Salvador.

No que se refere à cidade de Salvador, muitos viajantes, remotos e atuais, nativos e estrangeiros, buscaram a proteção de sua ampla baía e a visão da escarpa que, de forma soberana, possibilita um amplo horizonte de visão. As cidades são transformadas para acompanhar as mudanças da sociedade, mas uma parte permanece, e compõe a imagem da cidade, quer seja na forma física, quer na simbólica.

Neste trabalho descreveu-se a evolução urbana de Salvador, as principais transformações ocorridas, que resultaram na simultaneidade de formas com características urbanas diferenciadas: uma cidade histórica, com dois andares; uma cidade moderna, com as avenidas de vale e a valorização da orla oceânica; uma Salvador periférica, desigual, entranhada em uma Salvador metrópole, cuja expansão avança sobre áreas de municípios vizinhos.

O objetivo deste trabalho foi investigar a representação cinematográfica da cidade do Salvador, através do reconhecimento de elementos morfológicos e simbólicos desta cidade na composição das imagens de um conjunto de filmes que utilizou esta cidade como cenário. Buscou-se observar os trajetos realizados pelos personagens em Salvador, juntamente com os elementos morfológicos do seu tecido urbano que faziam parte deste trajeto. Considera-se que os pontos relevantes dispostos ao longo de um deslocamento permitem ao personagem se orientar, principalmente em uma ação cotidiana. A partir da observação destes elementos, em seu conjunto ao apenas um deles, a cidade ou parte dela é reconhecida.

Inicialmente, para Salvador, observa-se a caracterização e a presença do sítio geográfico. A este respeito, dentre as transformações urbanas citadas no referencial teórico, incluiu-se o abandono ou a presença do sítio geográfico como elemento estruturante do cotidiano. Observou-se que, a baía de Todos os Santos e a região do Recôncavo apresentou uma redução no papel de fornecedor de produtos à cidade; contudo, nos filmes, a baía permanece visualmente, podendo ser percebida como um limite geográfico.

Em *A Grande Feira*, o filme inicia pelo trajeto Rampa do Mercado – Feira de Água dos Meninos, o que se justificaria pelo papel do Recôncavo na economia baiana. Tal assim é, que no trajeto náutico de abertura do filme, o cenário ao fundo é a escarpa, e o *ski-line* da cidade, desde a praça Municipal até a Liberdade. O que está apresentado é a Cidade Baixa disposta entre dois limites físicos: a baía e a escarpa. Face sua natureza quase documental, *A Grande Feira* registra alguns elementos morfológicos da cidade que foram objeto de um incêndio posterior a data da filmagem: o Arquivo Público e a própria Feira de Água de Meninos. Neste sentido, o forte brado do cordelista Cuíca de Santo Amaro, no início do filme – “vai acabar a Grande Feira”- significou um oráculo lido nas páginas de um cordel.

Os trajetos urbanos dos personagens em *Tenda dos Milagres*, iguais aos de *A Grande Feira*, estão associados às atividades cotidianas que estavam localizadas próximas umas das outras. O personagem Pedro Arcanjo, ao atravessar a área do Pelourinho em direção ao Terreiro de Jesus, parava aqui, conversava ali, de forma integrada ao ambiente urbano. Afinal, na Salvador histórica retratada nestes dois filmes, a movimentação se dava num nível ao longo dos olhos; e, mesmo no bonde, viajava-se percebendo as formas das edificações e cumprimentando as pessoas. Quanto aos trajetos realizados pelos personagens, na *Grande Feira*, a naturalidade com que o personagem atravessa a Praça Cairú em direção à Rampa do Mercado, indica uma ação cotidiana.

Em *Esses moços*, o trajeto ferroviário, na forma real, com a dupla de meninas, ou nas imagens do personagem Diomedes, com a Estação da Calçada e o trem do subúrbio pertenciam ao cotidiano do personagem; no trem em movimento, as paisagens suburbanas passavam ao nível dos olhos, na velocidade do trem. Em *Estranhos*, o personagem Luis, artista de rua, desenvolve um circuito próprio que incluía as principais praças da Cidade Alta, isto é, da Salvador histórica. Este trajeto estava

integrado ao seu cotidiano, às suas apresentações ao ar livre. Em *Trampolim do Forte*, os trajetos e percursos representados constituem-se em suporte para as atividades ambulantes do vendedor de picolé e do vendedor de cafezinho.

Por outro lado, um filme atual como *Trampolim do Forte*, na sua cena final, a travessia de lancha Salvador - Mar Grande acontece como a solução dramática. Aliás, o cenário deste filme, locado no Porto da Barra, uma praia situada ainda no interior da baía. Em *Estranhos*, outro filme atual, a localização de algumas moradias na área de Alagados introduz, obrigatoriamente, a baía de Itapagipe no cenário.

No desenrolar da narrativa dramática é possível visualizar muitos pontos relevantes da cidade, ou de parte dela, que funcionam como indicadores de orientação, e permitem identificá-la. Alguns destes pontos são comuns aos vários filmes, o que indica uma importância maior que extrapola o bairro. Esta condição foi reconhecida nos seguintes pontos: a praça Castro Alves; a rua Chile; a Praça do Campo Grande; o Mercado Modelo; o Forte de São Marcelo; e, o Porto de Salvador.

Outros pontos relevantes, contudo, são específicos de uma única narrativa, funcionando como apoio cenográfico e contribuindo para a verossimilhança desta narrativa, ou mesmo de um personagem. São exemplos deste tipo: a Capela Sagrada Família Dorotéias em *A Grande Feira*; a antiga Faculdade de Medicina, em Tenda dos Milagres; o Asilo D. Pedro II, em *Esses moços*; o Hospital Universitário Edgar Santos, em *Trampolim do Forte*; o Largo 2 de Julho, em *Estranhos*; o Banco do Brasil (Comércio) e a Reitoria da UFBA, em *Jardim das folhas sagradas*.

No conjunto dos filmes escolhidos, a existência de uma edificação, ou um monumento, que atue como um marco de Salvador, foi percebida claramente nas imagens do Elevador Lacerda. Esta edificação, ao longo de mais de um século de construído, incorporou uma representação simbólica da cidade, de uma maneira que sua presença na composição de um quadro fílmico, mesmo que na profundidade do campo, digamos assim, meio “acidental”, remete o espectador para a cidade como um todo. Exatamente conforme o conceito de metonímia geográfica, que foi descrito no referencial teórico.

Em *A Grande Feira*, o Elevador Lacerda está presente nos quadros iniciais e finais do filme, garantindo que aquela narrativa não se referia tão somente à um determinado espaço da cidade; além da história da feira, em primeiro plano, havia um

pano de fundo, uma história da cidade, uma história que traduzia as relações sociais daquele período.

Em *Esses moços* o Elevador Lacerda está presente pela ausência. Uma ausência sem explicações. Afinal, em um filme localizado na Cidade Baixa, mais especificamente, na Praça Marechal Deodoro, em nenhum momento a imagem do Elevador compõe um único quadro. Nem mesmo na sequência de abertura, quando as duas meninas saem do *Ferry boat*, e percorrem a avenida da França, o Elevador foi visto. Ao contrário, de uma forma talvez deliberada, a dupla pouco antes de chegar no Mercado Modelo, toma à esquerda, na Praça da Inglaterra. Foi um *drible*? Foi uma manobra comum quando se está andando na rua, e vislumbra-se uma pessoa indesejada? Na narrativa não há explicações; o fato é que, em um filme bem identificado com a Cidade Baixa, o Mercado Modelo e o Elevador Lacerda não são visualizados, nem mesmo em profundidade.

Em *Estranhos*, em uma das sequências, o Elevador Lacerda foi apresentado em um enquadramento diferente do habitualmente visto nos cartões postais: em *contra plongée*, uma composição das linhas perpendiculares do Elevador com uma linha oblíqua dos telhados do casario, produzindo uma sensação, no mínimo, “estranha”. Para completar, uma luz da iluminação pública “estourada”. Considerando-se que em cinema, são poucas as situações casuais ou acidentais, qual a explicação para este enquadramento “estranho”? Uma metonímia geográfica?

Finalmente, os filmes selecionados, tomados como evidências de um olhar sobre a cidade, permitiriam sua identificação? A cidade histórica está bem caracterizada: a Cidade Baixa em *A Grande Feira* e *Esses moços*, e a Cidade Alta em *Tenda dos Milagres*. Em *Esses Moços*, o Subúrbio Ferroviário foi construído romanticamente, com um visual calmo, tranquilo, talvez verossímil nos anos 40; um olhar similar à do romance *Os velhos marinheiros*, de Jorge Amado: o lugar ideal para os aposentados.

O olhar de *Estranhos* e de *Trampolim do Forte* para o Subúrbio Ferroviário, isto é, para a Salvador Periférica, mostra a violência urbana, o tráfico de drogas e a prostituição de adolescentes. Ao lado da cidade histórica, que permaneceu como atração turística, estes filmes registraram as transformações geradas pela Salvador Metrópole, ressaltando as estratégias de sobrevivência daqueles que estão do outro lado da cidade.

Em *Jardim das folhas sagradas*, apesar das imagens da Salvador metropolitana identificáveis em profusão, conforma-se um circuito urbano diverso dos demais filmes. Independente do fato trecho 1 do metrô ter sido implantado na Avenida Bonocô (Av. Mario Leal Ferreira), o que o filme demarca é um circuito místico que envolve o espaço do Bonocô e do Dique do Tororó. No meio do vale, o metrô serpenteia, tal qual o Orixá Oxumarê.

Uma interessante concordância temática foi apontada entre os filmes *Tenda dos Milagres* (1977) e *Jardim das folhas sagradas* (2011); ambos estão focados nos elementos do candomblé como uma manifestação autêntica da cultura negra. Ou seja, nos elementos simbólicos de uma Salvador negra. Da mesma forma, em ambos os filmes os ritos, os preceitos, os símbolos que compõem a religião, estão incorporados ao cotidiano do personagem principal. Compatível com a respectiva narrativa dramática, *Tenda dos Milagres* está ambientado no espaço de uma Salvador histórica, enquanto *Jardim das folhas sagradas* alterna as imagens de uma Salvador metropolitana com as imagens de sua consequência direta- uma Salvador pobre e periférica.

São muitos os diálogos entre os dois filmes; contudo, o que ressalta das duas narrativas é a concordância dos olhares para Salvador. Ambos apontam o olhar fílmico para a intolerância religiosa. Em ambos, a presença da violência e do uso do poder policial para resolver questões de diversidade de crença. Destaque-se que em *Tenda dos milagres*, há uma longa sequência que representa o carnaval de 1904. A repressão policial presente na narrativa resulta em perseguições e assassinatos. Em *Jardim das folhas sagradas*, como a presença do negro no carnaval já foi absorvida, o conflito deslocou-se para a disputa para a posse da terra, principalmente para o espaço do mato pertencente ao terreiro. Além da tensão pela disputa da posse da terra, a intolerância religiosa da população que mora nas vizinhanças do terreiro contribuí para um aprofundamento desta tensão. Estes elementos estão presentes no filme, que ambientado no século XXI, aborda um caso que traduz uma quantidade crescente de ocorrências envolvendo ataques à terreiros de candomblé, em Salvador. O pano de fundo da intolerância religiosa é a disputa pela posse da terra em decorrência do avanço da área urbana sobre a área rural.

## REFERÊNCIAS

- AB'SABER, A. N. A cidade de Salvador. **Boletim Paulista de Geografia**, São Paulo, n. 11, p. 61-78, 1952. Disponível em: <http://www.agb.org.br/publicacoes/index.php/boletim-paulista/article/view/1368/1227>. Acesso em 27 de jun. 2019.
- AGIER, Michel. **Salvador de Bahia. Rome noire, ville métisse**. Paris: Autrement, 2005.
- AMADO, Jorge. **Bahia de Todos-os-Santos: guia de ruas e mistérios de Salvador**. – São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de. Diógenes Rebouças e o EPUCS: planejamento urbano e arquitetura na Bahia, 1947-1950. In: **Urbana**, v. 5, n. 1, p. 25 - 51 - Dossiê: Urbanistas e Urbanismo - CIEC/UNICAMP, 2013. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/urbana/article/view/8635086>. Acesso em: 01 agos. 2019
- AUGEL, Moema Parente. **Visitantes Estrangeiros na Bahia Oitocentista**. São Paulo: Cultrix; [Brasília]: INL, 1980.
- BAILLY, Antoine. *Les représentations en géographie*. In: BAILLY, Antoine. FERRAS, Robert; PUMAIN, Denise (Dirs.). **Encyclopédie de géographie**. Préface de Christian Pierret. Genève: Economica, 1993. Vol. II~-Concepts et processus em géographie. p. 389-401.
- BARATA-SALGUEIRO, Teresa. Do centro às centralidades múltiplas In: Fernandes, José Alberto V. Rio; SPOSITO, Maria Encarnação Beltran (Org.). **A nova vida do velho centro nas cidades portuguesas e brasileiras**. Lisboa: Centro de Estudos Geografia e Ordenamento do Território CEGOT, 2013. p. 13-29.
- BERDOULAY, Vincent. El sujeto, el lugar y la mediación del imaginario. In: LINDÓN, Alicia; HIERNAUX, Daniel. **Geografías de lo imaginario** (Dirs). Barcelona: Anthropos Editorial; México: Universidade Autônoma Metropolitana Iztapalapa, 2012. p. 49-64. Disponível em: [http://fcps.uaq.mx/descargas/pnpc/3\\_personal\\_academico/nucleo\\_basico/daniel\\_hiernaux/produccion\\_academica/5.pdf](http://fcps.uaq.mx/descargas/pnpc/3_personal_academico/nucleo_basico/daniel_hiernaux/produccion_academica/5.pdf). Acesso em: 19 jul. 2017.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CALVINO, Italo (1972). **As cidades invisíveis**. Tradução de Diogo Mainardi. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003. (col. Biblioteca Folha 21).
- CAMARERO GÓMEZ, Glória. Escenarios para el reencuentro. In: CAMARERO GÓMEZ, Glória (ed.). **Ciudades europeas em el cine**. Madrid: Akal, 2013. pp. 5-14.
- CANCLINI, Néstor Garcia.; **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. 4 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

CAPEL Horacio. L'image de la ville et le comportement spatial des citadins. In: **Espace géographique**, tome 4, n°1, 1975. pp. 73- 80; doi : 10.3406/spgeo.1975.1539. Disponível em: [http://www.persee.fr/doc/spgeo\\_0046-2497\\_1975\\_num\\_4\\_1\\_1539](http://www.persee.fr/doc/spgeo_0046-2497_1975_num_4_1_1539). Acesso em: 05 mar. 2018.

CARVALHO, Inaiá Maria Moreira; PEREIRA, Gilberto Corso. Salvador como negócio. In: CARVALHO, Inaiá Maria Moreira et al. (Org.). **Metrópoles na atualidade brasileira: transformações, tensões e desafios na Região Metropolitana de Salvador**. Salvador: EDUFBA, 2014a. p. 47-83.

CARVALHO, Inaiá; PEREIRA, Gilberto. Estrutura social e organização social do território na região metropolitana de Salvador. In: CARVALHO, Inaiá; PEREIRA, Gilberto (Org.). **Salvador: transformações na ordem urbana: metrópoles: território, coesão social e governança democrática**. Rio de Janeiro: Letra Capital: Observatório das Metrôpoles, 2014b. p. 109-140. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/17348/1/Salvador%20-%20Transformac%CC%A7o%CC%83es%20na%20Ordem%20Urbana%20%28Ebook%29.pdf>. Acesso em: 5 nov. 2018.

CARVALHO, Maria do Socorro S. **A nova onda baiana: cinema na Bahia 1958/1962**. Salvador: EDUFBA, 2003.

CARVALHO, Maria do Socorro S. Aonde anda a onda? - Notas sobre a recepção gaúcha da “novíssima onda baiana”. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 46, p. 60-67, out./dez. 2011. Disponível em: . Acesso em: 22 mar. 2016.

CLAVAL, Paul. Mitos e imaginários en geografia. In: LINDÓN, Alicia; HIERNAUX, Daniel. (Dir.). **Geografías de lo imaginario**. Barcelona: Anthropos Editorial; Mexico: Universidade Autónoma. Metropolitana. Izlapalapa, 2012. p. 29-48. Disponível em: [http://fcps.uaq.mx/descargas/pnpc/3\\_personal\\_academico/nucleo\\_basico/daniel\\_hiernaux/produccion\\_academica/5.pdf](http://fcps.uaq.mx/descargas/pnpc/3_personal_academico/nucleo_basico/daniel_hiernaux/produccion_academica/5.pdf). Acesso em: 19 jul. 2017.

CORREA, Roberto Lobato. Monumentos, política e espaço. In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto L. (org.). **Geografia cultural: uma antologia**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2013, (p. 73-89).

CORRÊA, Roberto Lobato. DENIS COSGROVE: a paisagem e as imagens. **Espaço e Cultura**, UERJ, RJ, N. 29, p. 7 -21, jan-jun. 2011.

COSTA, Maria Helena Braga Vaz da. Geografia cultural e cinema: práticas, teorias e métodos. In: In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto L. (org.). **Geografia cultural: uma antologia**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2013. (p. 247-264).

DEL RIO, Vicente. **Introdução ao desenho urbano no processo de planejamento**. São Paulo: Pini, 1990.

ECO, Umberto [1988]. **O pêndulo de Foucault**. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Record, 1989.

FERNANDES, Ana. Projeto: **O EPUCS e a cidade do Salvador nos anos 40 do Século XX: ciência, internacionalismo e natureza**. Acervo do Escritório do Plano de

Urbanismo da Cidade do Salvador – EPUCS. 2014. Disponível em:  
<http://www.arquivohistorico.salvador.ba.gov.br/epucs.html>. Acesso em: 15 out. 2018.

FIGUEIREDO, Gloria Celina dos Santos. **Produção imobiliária da cidade de Salvador**: entre o público e o privado. Salvador: EDUFBA; Recife: ANPUR, 2015.

FUSTEL DE COULANGES, Numa Denis. **A cidade antiga**: estudos sobre o culto, o direito, as instituições da Grécia e de Roma. Tradução de Jonas Camargo Leite e Eduardo Fonseca. São Paulo: Hemus, 1975. [1864]

GARCIA-MANSO, Angélica. Lisboa A cidade que nunca existiu. In: GARCIA Gómez, Francisco; PAVÉS, Gonzalo M. (Coords.). **Ciudades de cine**. Madrid: Cátedra, 2014.

GARCIA Gómez, Francisco; PAVÉS, Gonzalo M. La ciudad em el cine: entre la realidad y la ficción. In: GARCIA Gómez, Francisco; PAVÉS, Gonzalo M. (Coord.). **Ciudades de cine**. Madrid: Cátedra, 2014.

GEHI, Jan. **Cidades para pessoas**. Tradução: Anita Di Marco; Anita Natividade. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. (coleção cidades)

GORDILHO-SOUZA, Ângela. **Limites do habitar**. segregação e exclusão na configuração urbana de Salvador e perspectivas no final do século XX. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2008. 496 p.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**- uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 6. ed. São Paulo: Loyola, 1996.

HIERNAUX, Daniel; LINDÓN, Alicia. Interseções renovadas: a espacialidade e os imaginários. In: LINDÓN, Alicia; HIERNAUX, Daniel. **Geografías de lo imaginario** (Dir.). Barcelona: Anthropos Editorial; México: Universidade Autónoma Metropolitana Iztapalapa. 2012.:

HIERNAUX, Daniel. Los imaginarios urbanos: de la teoría y los aterrizajes en los estudios urbanos. **EURE (Santiago)** [online]. 2007, vol.33, n.99 [citado 2017-07-17], pp.17-30. Disponible en:  
 <[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0250-71612007000200003&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0250-71612007000200003&lng=es&nrm=iso)>. ISSN 0250-7161.  
<http://dx.doi.org/10.4067/S0250-71612007000200003>. Acesso em: 22 mar. 2019.

IBGE Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **@cidades**. Disponível em:  
<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ba/salvador/panorama>. Acesso em: 08 jul. 2019.

IBGE Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **SIDRA**. Disponível em:  
<https://sidra.ibge.gov.br/home/pnadcm>. Acesso em: 04 jul. 2019.

JAFFÈ, Aniela. O simbolismo nas artes plásticas. In: JUNG, Carl. et al. **O Homem e seus símbolos**. Conceção e organização Carl Jung. Tradução de Maria Lúcia Pinho. 2. ed. especial. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2008. [1964]. pp. 309-367.

JESUS, Liliane Vasconcelos de. **O imaginário da cidade contemporânea: Salvador entre o texto e a tela.** Tese de doutorado do programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia, área de concentração Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura. 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/26441>. Acesso em 22 de setembro de 2019

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema.** Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora SENAC: São Paulo, 2009.

JUNG, Carl. G. Chegando ao inconsciente. In. JUNG, Carl. et al. **O Homem e seus símbolos.** Tradução de Maria Lúcia Pinho. 2. ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. [1964]. pp. 15-131.

LAMAS, José M. Ressano Garcia. **Morfologia Urbana e Desenho da Cidade.** 3 ed. Porto: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para Ciência e Tecnologia, Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas. 2004

LEDRUT, Raymond. **les images de la ville.** Paris: Éditions Anthropos, 1973.

LEÃO, Sônia de Oliveira. Padrões espaciais de desenvolvimento urbano 1500 – 1930 in: SILVA, Sylvio C. Bandeira de Mello (Org.). **Urbanização e metropolização no Estado da Bahia: evolução e dinâmica.** Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1989. p. 21-183

LINDNER, Maria Laura Souza Alves Bezerra. **Políticas para a preservação audiovisual no Brasil (1995-2010)** ou: “Para que eles continuem vivos através de modos de vê-los” Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Salvador, 2013. 324 f.

LYNCH, Kevin. (1960). **A imagem da cidade.** Tradução de Maria Cristina Tavares. Lisboa: Edições 70, 1999a.

LYNCH, Kevin. (1981) **A boa forma da cidade.** Tradução de Jorge Manuel Costa Almeida e Pinho. Lisboa: Edições 70, 1999b.

LÓPEZ JUAN, Aramis Enrique. **Estudio de las fuentes cinematográficas para la investigación y docencia de los procesos urbanos: los barrios marginales de las ciudades españolas .** 2004. 481 f. Tesis Doctorales – Instituto Universitario de Geografía, Universidad de Alicante, Alicante (ES).

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica.** Tradução Paulo Neves; revisão técnica Sheila Schwartzman. São Paulo: Brasiliense, 2003. [1985]

MATTOSO, Katia M. de Queirós. **BAHIA, século XIX- - uma província do império.** Tradução Yedda de Macedo Soares. Edição de texto César Benjamim. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

MELLO, Márcia Maria Couto. **Salvador Multimagética: a imagem do bairro do Comércio construída através de cartões-postais (1890-1950).** Dissertação de Mestrado do PPGAU – Faculdade de Arquitetura/ UFBA. Salvador, 2004.

MUMFORD, Lewis. **A cidade na história**: suas origens, transformações e perspectivas. Tradução Neil R. da Silva. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

OLIVEIRA, Margarete Rodrigues Neves. **A produção de escassez do espaço urbano**: um estudo sobre o boom imobiliário, uso de transcons e apropriação de mais-valia fundiária urbana em Salvador-BA (1968-2008) / Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. 275 f. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/18174/1/TESE%20MARGARETE.pdf>. Acesso: 20 jun. 2018.

OLIVEIRA, Neivalda Freitas de. **Rua Chile caminho de sociabilidades, lugar de desejos, expressão de conflitos**: 1900-1940. Tese de doutorado em História. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2008. 226 p.

PASSOS, Henrique. **Querida Salvador**. 2012 <http://www.henriquepassos.com.br/>

PAZ, Daniel J. Mellado. De Vales e Valas: A rua da Valla na Salvador do séc. XIX. Vilas e cidades; urbanização e regionalização. **XV Seminário de História da Cidade e do Urbanismo**. A cidade, o urbano e o humano. Rio de Janeiro, 18 a 21 de setembro de 2018. Disponível em: [http://anpur.org.br/wp-content/uploads/2018/09/16\\_82636.pdf](http://anpur.org.br/wp-content/uploads/2018/09/16_82636.pdf). Acesso 15 jul. 2019.

PEDRÃO, Fernando. O planejamento metropolitano necessário à Bahia. **Conjuntura & Planejamento**, Salvador, n. 192, p. 39-55, jan./jun. 2017. Disponível em: <http://publicações.sei.ba.gov.br/index.php/conjunturaeplanejamento/article/view/37>. Acesso: 20 dez. 2018.

PEREIRA, Aliger dos Santos, OLIVEIRA, Fabiano Viana. Dossiê: Mobilidade Urbana nas metrópoles contemporâneas. A Via Portuária de Salvador: Mobilidade em Salvador a partir das intervenções viárias. **Cad. Metrópole**. Vol. 15, n.30. São Paulo. Dez. 2013. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2236-99962013000200535#B18](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2236-99962013000200535#B18). Acesso: 5 jun. 2019.

PEREIRA, Gilberto Corso et al. **Salvador no século XXI**: transformações demográficas sociais, urbanas e metropolitanas, cenários e desafios. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2017. 231 p.

PINHEIRO, Eloísa Petti. **Europa, França e Bahia**: difusão e adaptação de modelos urbanos (Paris, Rio e Salvador). 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2011. 367 p.

PREFEITURA MUNICIPAL SALVADOR. **Uma política habitacional para Salvador**. 1985

RÊGO, Jussara. Territórios do candomblé: a desterritorialização dos terreiros na Região Metropolitana de Salvador, Bahia. **GeoTextos**, vol. 2, n. 2, 2006. 31-85. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/geotextos/article/view/3038>. Acesso em: 17 ago. 2019.

RYKWERT, Joseph. **A sedução do lugar**-história e o futuro da cidade. Tradução Valter Lelis Siqueira. Revisão técnica Silvia Ficher. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (coleção a).

RISÉRIO, Antônio. **Uma história da cidade da Bahia**. 2 ed. Rio de Janeiro: Versal, 2004.

REIS FILHO, Nestor Goulart. **Imagens de Vilas e Cidades do Brasil Colonial**. 1ed. São Paulo: Edusp, 2001.

ROSSINI, Miriam de Souza; SORTICA, Fabricio de Albuquerque; GIL; Flávio Antonio Cardoso. Mapas imaginários sobre Porto Alegre: as representações da cidade no cinema. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 16, n. especial, p. 43 - 65, out. 2010. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/view/16480>. Acesso em: 15 abr. 2018.

SADOUL, Georges. História do cinema mundial das origens aos nossos dias. Volume II. Tradução revista e completada por Manuel Ruas. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.

SAMPAIO, Antonio Heliodório Lima. **Formas urbanas: cidade real & cidade ideal** contribuição ao estudo urbanístico de Salvador. Salvador: Quarteto, PPGAU-FAUFBA, 2015.

SAMPAIO, Antônio Heliodório Lima. **10 necessárias falas, cidade, arquitetura e urbanismo** [on line]. Salvador: EDUFBA PPGAU, 2010. 252p.

SANTOS, Janio. **A cidade poli(multi)nucleada: a reestruturação do espaço urbano em Salvador**. Salvador: EDUFBA, 2013. 327 p.

SANTOS, Mário Augusto da Silva. Crescimento Urbano e Habitação em Salvador (1890 a 1940). **Revista de Arquitetura e Urbanismo**, Salvador, v. 3, n. 1, p. 20-29, 1990. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/rua/article/view/3103/2221>. Acesso: 20 set. 2018.

SANTOS, Milton. O papel metropolitano da cidade centro da cidade do Salvador. In: SILVA, Sylvio Bandeira de Melo et al (Org.). **Transformações metropolitanas no século XXI: Bahia, Brasil e América Latina**. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 11-26.

SANTOS, Milton. **O centro da cidade do Salvador- estudo de geografia urbana**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Salvador: Edfb, 2008. [1959]

SETARO, André. **Escritos sobre cinema: trilogia de um tempo crítico.- Depoimentos. Filmes, Atores e Diretores**. Salvador: Edfb: Azougue Editorial, 2010a. v. 1.

SETARO, André. **Escritos sobre cinema: trilogia de um tempo crítico**. Salvador: Edfb: Azougue Editorial, 2010b. v. 2.

SETARO, André. **Escritos sobre cinema: trilogia de um tempo crítico -Linguagem e outros temas. Introdução ao cinema**. Salvador: Edfb: Azougue Editorial, 2010c. v. 3.

SETARO, André. **Cinema baiano 6 - A Grande-Feira**, 3 nov. 2008. Disponível em: <http://setaroblog.blogspot.com/2008/11/cinema-baiano-6-grande-feira.html>. Acesso em: 19 dez. 2018.

SETARO, André. Série Crítica das Artes: Panorama do Cinema Baiano – 2014. Disponível

- [http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/arquivos/File/imagenswordpress/2012/11/panorama-do-cinema-baiano\\_web\\_setembro2014.pdf](http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/arquivos/File/imagenswordpress/2012/11/panorama-do-cinema-baiano_web_setembro2014.pdf) - Acesso em: 06/10/2019.

SILVA, Armando Correia. **Imaginários urbanos**. São Paulo: Perspectiva; Bogotá, Col: Convenio Andres Bello, 2001a.

SILVA, Armando. Algunos imaginarios urbanos desde centros historicos de America Latina. IN CARRIÓN, Fernando (Ed.). **La ciudad construída**: urbanismo en América Latina. Quito: FLACSO - Ecuador Junta de Andalucia, 2001b.Pdf

SILVA, Barbara-Christine Nentwig; SILVA, Sylvio Bandeira de Melo. **Cidade e região no estado da Bahia**. Salvador: EDUFBA, 1991.

SILVA, Sylvio Bandeira de Melo Tentando definir Salvador em um contexto de globalização. In: BRANDÃO, Maria de Azevedo. (Org.). **Milton Santos e o Brasil**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. p. 239-250.

SILVA, Sylvio Bandeira de Melo et al. **Urbanização e metropolização no Estado da Bahia**: evolução e dinâmica. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1989. 268 p.

SOJA, Edward W. **Geografias pós-Modernas**: a reafirmação do espaço na teoria social crítica. Tradução [da 2, Ed. Inglesa], Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

TEIXEIRA, Cid. **Salvador**: história visual. Salvador: Correio da Bahia, 2001, 272p.

TEIXEIRA, Cid. Entrevista. In: **Pré-textos para discussão (Bahianidade)**. Salvador. UNIFACS, 1996, v.1, n. 1, p. 12-13.

TIME LYFE. **A evolução das cidades**. Tradução Pedro Paulo Poppovic. Rio de Janeiro: Abril Livros. 1991.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1980. [1974]

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1983. [1977]

UFBA. UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. Faculdade de Arquitetura. Centro de Estudos de Arquitetura. **Evolução física de Salvador**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1979.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução de Marina Appenzeller; revisão técnica de Nuno Cesar P. de Abreu. 6. ed. Campinas: Papirus, 2009 [1992] (Coleção Ofício de Arte e Forma)

VASCONCELOS, Pedro de Almeida. As metamorfoses do conceito de cidade. **Mercator**, Fortaleza, v. 14, n. 4, p. 17-23, dec. 2017. ISSN 1984-2201. Disponível

emt: <<http://www.mercator.ufc.br/mercator/article/view/1780>>. Acessado em 24 jul. 2019.

VASCONCELOS, Pedro de Almeida. **Salvador: Transformações e Permanências (1549-1999)**. 2 ed. Ver. Ampl. Salvador: EDUFBA, 2016. 569 p.

VASCONCELOS, Pedro de Almeida. **Dois séculos de pensamento sobre a cidade**. 2 ed. Revisada. - Salvador: EDUFBA; Ilhéus: Editus, 2012. 618 p.

VASCONCELOS, Pedro de Almeida. **Salvador: Transformações e Permanências (1549-1999)**. Salvador: EDUFBA-Editus, 2002. 295 p.

VIANNA, Marisa. **“Vou pra Bahia”** – Cidade do Salvador em Cartões-Postais (1898-1930). Salvador: Bigraf, 2004.

VILLAÇA, Flávio. **Espaço intra urbano no Brasil**. São Paulo: Studio Nobel, 2001. 373 p.

WENDERS, WIN. El paisaje urbano. In: HELLMANN, Claudia; WEBER-HOF, Claudine (Coord.). **Ciudades de cine**. Tradução Antonio Francisco Rodríguez Esteban. Barcelona: Editorial Océano, 2010. p. 4-5. (Prólogo).

## FILMES

BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Produção: Braga Netto e Rex Schindler. Intérpretes: Antônio Pitanga, Luíza Maranhão, Lucy de Carvalho e outros. Salvador. Iglu Filmes. 1962.

CAPITÃES DA AREIA. Direção: Cecília Amado. Produção: Bernardo Stroppiana e Célia Amado. Intérpretes: Jean Luis Amorim, Ana Graciela, Robério Lima e outros. Rio de Janeiro. Maga Filmes. 2011

CIDADE BAIXA. Direção: Sérgio Machado. Produção: Maurício Andrade Ramos e Walter Salles. Intérpretes: Lázaro Ramos, Wagner Moura, Alice Braga e outros. Salvador. VideoFilmes, 2005.

ENTRE O MAR E O TENDAL. Direção: Alexandre Robatto Filho. Produção: Prefeitura da Cidade de Salvador; Diretoria do Arquivo e Divulgação e Estatística. Intérpretes: Nezinho - "tirador"; Marcos - "tirador"; Coro de Carimbamba. Narração: Alfredo de Almeida. Salvador: BP, 1953.

ESSES MOÇOS. Direção: Jose Araripe Jr. Produção: Sylvia Abreu. Intérpretes: Flaviana da Silva; Inaldo Santana; João Miguel e outros. Roteiro: Jose Araripe Jr, Hilton Lacerda. São Paulo: Elo Company, 2004. 1 DVD

ESTRANHOS. Direção: Paulo Alcântara. Produção: Paulo Alcântara e Carla Guimarães. Intérpretes: Jackson Costa; Cyria Coentro; Tom Carneiro; Agnaldo Lopes; Caco Monteiro; Nelito Reis; Angelo Flávio; Mariana Muniz; Heduen Muniz e Larissa Libório. Roteiro: Carla Guimarães e Santiago Roncagliolo. [S.l.]: Araçá Azul Cine e Vídeo, 2009. Digital, cor, 101'

JARDIM DAS FOLHAS SAGRADAS. Direção Pola Ribeiro. Produção: Intérpretes: Antônio Godi, Auristela Sá, Érico Brás, Evelin Buchegger, Harildo Deda, João Miguel. Roteiro: Pola Ribeiro, Henrique Andrade. Salvador. 2011.

Ó PAI, Ó. Direção: Monique Gardenberg. Produção: Augusto Casé, Paula Lavigne e Sara Silveira. Intérpretes: Lázaro Ramos, Wagner Moura, Dira Paes e outros. Rio de Janeiro. Europa Filmes. 2007

O PAGADOR DE PROMESSAS. Direção: Anselmo Duarte. Produção: Oswaldo Massaini. Intérpretes: Leonardo Villar, Glória Menezes, Dionísio Azevedo e outros. São Paulo. Cinedistri. 1962

SUPEROUTRO. Direção: Edgar Navarro. Produção: Edgar Navarro. Intérpretes: Bertrand Duarte, Nilda Spencer, Inaldo Santana e outros. Salvador. Lumbrá Cinematográfica. 1989

TENDA DOS MILAGRES. Direção Nelson Pereira dos Santos. Produção: Nelson Pereira dos Santos. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos (adaptado da obra de Jorge Amado). Intérpretes: Hugo Cavana, Sonia Dias, Anecy Rocha, Juaréz Paraíso, Jards Macalé, Nildo Parente, Jofre Soares, Nilda Spencer e outros. Rio de Janeiro. Regina Filmes. 1977.

TRAMPOLIM DO FORTE. Direção: João Rodrigo Mattos. Produção: Alexandre Basso e Lia Mattos. Intérpretes: Lúcio Lima; Adailson dos Santos; Marcelia Cartaxo; Luiz Miranda e outros. Roteiro: João Rodrigo Mattos. Salvador: DocDoma Filmes, 2010. Digital, cor, 101'

TOCAIA NO ASFALTO. Direção: Roberto Pires. Produção: Rex Schindler e David Singer. Intérpretes: Agildo Ribeiro, Araçary de Oliveira, Antônio Pitanga e outros. Salvador. Rex Schindler Filmes. 1962

VADIAÇÃO. Direção: Alexandre Robatto Filho. Colaboradores: Caribé; Paulo Jatobá; Manoel Ribeiro; Silvio Robatto. Salvador: BP, 1954.

## SITES

<https://www.salvordabahia.com/experiencias/largo-do-campo-grande/>

<http://www.abi-bahia.org.br/patrimonio-em-movimento-abi-recebe-dissertacao-sobre-carrinhos-de-cafe-em-salvador/>

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/54/Salvador\\_Bahia\\_porto\\_da\\_barra\\_forte\\_2.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/54/Salvador_Bahia_porto_da_barra_forte_2.jpg)

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/54/Salvador\\_Bahia\\_porto\\_da\\_barra\\_forte\\_2.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/54/Salvador_Bahia_porto_da_barra_forte_2.jpg)

<https://www.salvordabahia.com/experiencias/largo-do-campo-grande/>

<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-200274/curiosidades/>

<https://atarde.uol.com.br/cinema/noticias/1549258-joao-rodrigo-mattos-o-criador-de-ideias-com-imagens>

<http://www.bahia-turismo.com/salvador/barra/farol.htm>

<http://www.abi-bahia.org.br/patrimonio-em-movimento-abi-recebe-dissertacao-sobre-carrinhos-de-cafe-em-salvador/>

<http://www.centrodeculturas.ba.gov.br/2018/11/16632/Festa-de-Santa-Barbara-mantem-tradicao-secular-no-Pelourinho.html>

[http://www.culturatododia.salvador.ba.gov.br/vivendo-polo.php?cod\\_area=6&cod\\_polo=99](http://www.culturatododia.salvador.ba.gov.br/vivendo-polo.php?cod_area=6&cod_polo=99)

[https://moovitapp.com/index/pt-br/transporte\\_p%C3%BAblico-line-TREM-Salvador-1882-937807-619056-0](https://moovitapp.com/index/pt-br/transporte_p%C3%BAblico-line-TREM-Salvador-1882-937807-619056-0)

<http://salvadorhistoriacidadebaixa.blogspot.com/2013/08/alagados-de-itapagipe-60-anos.html>

<https://www.ibahia.com/detalhe/noticia/filme-baiano-estranhos-sera-exibido-em-madrid/>

<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/busca.do>

<https://www.swissinfo.ch/por/cultura/filme-co-produzido-na-su%C3%AD%C3%A7a-tem-pr%C3%A9-estr%C3%A9ia-no-brasil/7396774>

<https://www.letras.mus.br/madredeus/152435/>

<http://www.cm-lisboa.pt/municipio/historia>.

<https://www.mundoportugues.pt/lembra-se-como-era-a-zona-oriental-de-lisboa-antes-da-expo98>

<http://www.cm-lisboa.pt/municipio/juntas-de-freguesia/freguesia-do-parque-das-nacoes>.

<https://www.bestguide.pt/lisboa/de-santa-apolonia-ao-parque-das-nacoes/>.

<http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/2394/Lisboa%2C+Cr%C3%B3nica+Aned%C3%Btica>

[https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-796334330-lote-lisboa-portugal-3-cartoes-postais-\\_JM](https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-796334330-lote-lisboa-portugal-3-cartoes-postais-_JM)

[http://www.colorizemedia.com/detalhe\\_biografia.php](http://www.colorizemedia.com/detalhe_biografia.php)

<http://www.henriquepassos.com.br/?p=imagem&id=248&pref=bahia&paginaref=22#menu>

<http://www.cidade-salvador.com/urbanismo/reestruturacao.htm>

<https://www.youtube.com/watch?v=NQ6WfJ6fDJc>

<http://classicalbuses.blogspot.com/2017/12/salvador-viaduto-da-federacao-1960.html>

<http://salvadorhistoriacidadebaixa.blogspot.com/2009/11/tunel-americo-simas.html>

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/19/OSM\\_Via\\_Expressa\\_Ba%C3%ADa\\_de\\_Todos\\_os\\_Santos.png](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/19/OSM_Via_Expressa_Ba%C3%ADa_de_Todos_os_Santos.png)

[https://pt.wikipedia.org/wiki/R%C3%B3tula\\_do\\_Abacaxi#/media/Ficheiro:R%C3%B3tula\\_do\\_Abacaxi.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/R%C3%B3tula_do_Abacaxi#/media/Ficheiro:R%C3%B3tula_do_Abacaxi.jpg)

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3e/OSM\\_Rótula\\_do\\_Abacaxi.png](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3e/OSM_Rótula_do_Abacaxi.png)

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Transporte\\_ferrovio%C3%A1rio\\_urbano\\_da\\_Grande\\_Salvador.svg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Transporte_ferrovio%C3%A1rio_urbano_da_Grande_Salvador.svg)

<http://www.salvador-antiga.com/rua-chile/antigas.htm>

[https://urbanidades.arq.br/?attachment\\_id=298](https://urbanidades.arq.br/?attachment_id=298)

[:http://www.ccrmetrobahia.com.br/guia-do-usu%C3%A1rio/mapas-do-metr%C3%B4/](http://www.ccrmetrobahia.com.br/guia-do-usu%C3%A1rio/mapas-do-metr%C3%B4/)

<http://cidade-baixa-uruguai-meu-lugar.blogspot.com/2013/07/meu-bairro-e-o-maior-uruguai-rua.html>

<http://blogs.ibahia.com/a/blogs/memoriasdabahia/2013/01/13/festa-do-bonfim-o-bacanal-no-olhar-do-principe-maximiliano/>

<http://blogs.ibahia.com/a/blogs/memoriasdabahia/files/2013/01/Festa-do-Bonfim.-Anos-40.jpg>

<http://ruadaminhainfancia.blogspot.com/2014/10/o-bairro-da-liberdade.html>

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Praia\\_do\\_Chega\\_Nego#/media/Ficheiro:Praia\\_do\\_Jardim\\_dos\\_Namorados.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Praia_do_Chega_Nego#/media/Ficheiro:Praia_do_Jardim_dos_Namorados.jpg)

<https://www.facebook.com/ToicinhoBerimbaus/photos/a.567172273433374/1010084505808813/?type=1&theater>

<https://www.todamateria.com.br/capoeira/>

<http://cinecluberobertopires.blogspot.com/>

<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-233256/>

<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2018/04/23/7-produções-essenciais-para-entender-o-cinema-de-Nelson-Pereira-dos-Santos>

<http://www.dichistoriasaude.coc.fiocruz.br/iah/pt/verbetes/escirba.htm>

<http://www.fameb.ufba.br/>

<http://www.omundoepequenoparamim.com.br/solar-do-unhao-e-mam-salvador-dicas-de-viagemp/>

<https://mapio.net/pic/p-9368368/>

<http://www.ipatrimonio.org/wp-content/uploads/2018/01/Salvador-Cortejo-do-Dois-de-Julho-Imagem-Toluaye.jpg>

<https://www.metro1.com.br/noticias/cidade/37756,festejos-de-dois-de-julho-tem-como-tema-salvador-marco-da-independencia>

<http://www.ipatrimonio.org/wp-content/uploads/2018/01/Salvador-Cortejo-do-Dois-de-Julho-Imagem-Sipac.jpg>

<http://www.salvador-turismo.com/campo-grande/campo-grande.htm>

<http://www.salvador-turismo.com/campo-grande/campo-grande.htm>

<http://aracafilmes.com.br/estranhos/>